



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
DOUTORADO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE

AURICÉLIO FERREIRA DE SOUZA

**DO CÓDEX AO LIVRO-VOZ: DE COMO O CONTO SE CONVERTE EM
CANTO NA NARRATIVA DE MARCELINO FREIRE – UM ESTUDO DA
PERFORMANCE DE VOZ SUBALTERNA NA PLATAFORMA DOS
AUDIOLIVROS *CONTOS NEGREIROS* E *ANGU DE SANGUE***

CAMPINA GRANDE – PB
2018

AURICÉLIO FERREIRA DE SOUZA

**DO CÓDEX AO LIVRO-VOZ: DE COMO O CONTO SE CONVERTE EM
CANTO NA NARRATIVA DE MARCELINO FREIRE – UM ESTUDO DA
PERFORMANCE DE VOZ SUBALTERNA NA PLATAFORMA DOS
AUDIOLIVROS *CONTOS NEGREIROS E ANGU DE SANGUE***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade - PPGLI - da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura, Memória e Estudos Culturais, como parte das exigências para obtenção do grau de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino

**CAMPINA GRANDE – PB
2018**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da tese .

S719d Souza, Auricelio Ferreira de.

Do Códex ao livro-voz [manuscrito] : de como o conto se converte em canto na narrativa de Marcelino Freire – um estudo da performance de voz subalterna na plataforma dos audiolivros Contos Negreiros e Angu de Sangue. / Auricelio Ferreira de Souza. - 2018.

325 p.

Digitado.

Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação , 2018.

"Orientação : Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino , Departamento de Letras e Artes - CEDUC."

1. Subalternização narrativa. 2. Experienciação auditiva. 3. Análise literária. 4. Audiolivro. I. Título

21. ed. CDD 371.9


AURICÉLIO FERREIRA DE SOUZA

DO CÓDEX AO LIVRO-VOZ: DE COMO O CONTO SE CONVERTE EM CANTO NA NARRATIVA DE MARCELINO FREIRE – UM ESTUDO DA PERFORMANCE DE VOZ SUBALTERNA NA PLATAFORMA DOS AUDIOLIVROS *CONTOS NEGREIROS* E *ANGU DE SANGUE*

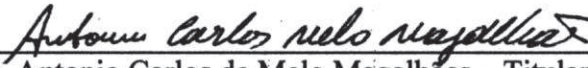
Tese defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade - PPGLI - da Universidade Estadual da Paraíba, na área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura, Memória e Estudos Culturais.

Aprovada em 07, de novembro de 2018.

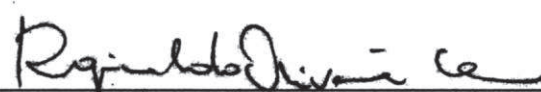
BANCA EXAMINADORA



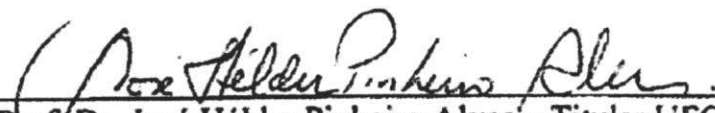
Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino – Titular UEPB
Orientador



Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães – Titular UEPB
(Membro Interno)



Prof. Dr. Reginaldo Oliveira Silva – Titular UEPB
(Membro Interno)



Prof. Dr. José Helder Pinheiro Alves – Titular UFCG
(Membro Externo)



Prof. Dr. João Marcos Leitão Santos – Titular UFCG
(Membro Externo)

À Flávia e aos meninos... Pois “*O que há de ser tem muita força!*”

Agradeço:

No contexto acadêmico:

Ao meu orientador, professor Luciano Barbosa Justino, por continuar acreditando nos ângulos de leitura que proponho sobre os textos de Freire e suas possibilidades de diálogo com as vozes do mundo.

Aos professores do PPGLI, pelo constante empenho na sustentação dessa proposta que se abre mais e mais em diálogo, somando gentes e construindo novos modos de olhar para o literário.

Noutros contextos:

À Grande Espiritualidade, que nos guia para além de nossas covardias diárias, fazendo crer que algo mais nos acena e nos dando a linguagem para lidar com isso...pois *“Quem entender a linguagem entende Deus, cujo filho é Verbo”* (Adélia Prado).

À minha mãe, Maria...ainda e sempre, pelo difícil ensinamento de estar em permanente estado de acolhida.

Ao velho Luiz (meu pai), por seus estranhos modos de dizer *“- Eu te acolho”*... para ele, maior e mais forte do que *“- Eu te amo”*.

À minha família, com a qual tenho ainda aprendido que amor é mais que tolerância.

À Flávia, que me entrou como o Sol e fez vida aonde já era noite escura e vertigem. A você, sempre mais que gratidão por aquilo que sou.

A Benjamin, Estrela da minha mão direita, Luz dos meus olhos, Sal dos meus dias! Hasteia sentidos em tardes de calma e promessas de azul.

A Jó, que é riso e festa para além de tudo...que chegou e chega, no mais tenro de nós e lá finca grande morada com mãos tão pequenas!

À Lúcia Maciel, pela amizade, que é crença e casa de todas as horas. Solidária e coletiva.

À Eneida Feitosa, que me diz paciência e perseverança quando me acolhe e me aceita, mesmo quando nas divergências...Minha gratidão.

Ellem(*Gláucia*) Maciel, pelos afetos tecidos, mesmo à distância. Sempre grato pela solidariedade e partilhas de bem-querer.

A Aline e Jardel, que me acolhem em sua casa e em suas vidas, me encorajando a perseverar sempre na espera de dias mais justos, de espaços mais livres e de campus mais verdes.

Aos que se foram lutando:

Itamar Assumpção, pela inesgotável capacidade de nos surpreender com a atemporalidade de sua música.

Gilvan Lemos, pelo mínimo-máximo na escrita de seus contos.

Orides Fontela, porque a beleza também é faca...

A Belchior, primeira voz que de tudo me trouxe nos tempos da pobreza de eu-menino...
“Revolucionariamente /Apenso ao pé da serra”

E a Marcelino Freire, pela sua escrita, mais ainda, pela amizade. Evoé! Obrigado sempre!

RESUMO

Este estudo propõe uma abordagem sobre a presença de certas marcas próprias da oralidade nas obras *Angu de Sangue* (2000) e *Contos Negreiros* (2005) do autor pernambucano Marcelino Freire. Marcas estas que, em conjunto, servem como indicadores de uma escrita contaminada por um *logos* oral, isto é, um modo de composição literário comprometido mais com uma sonoridade do que com a materialidade narrativa (enredo, espaço, ambiente, tempo e personagem). Haveria nesse modo, portanto, um empenho na experiência em detrimento ao registro, a palavra potencializada como dito, verve, voz e não como grafia do fato. Estruturada por esta via, estamos falando de uma análise da performance vocal, por isso nos interessam as plataformas impressa e em audiolivro dessas obras. O objetivo é investigar em que medida esta performatividade projeta não a representação, mas a experiência de subalternidade no espaço urbano-periférico contemporâneo. Tal experiência é ativada pela ação de um ente que fala de si *per se*, sequestrando a condução da narrativa, sempre sobre a pressão do sonoro, dando ao interlocutor acesso a um *modus vivendi* e, conseqüentemente, implodindo a forma literária conto, ao passo em que se aproxima muito mais de estruturas orais (a poesia, o canto, o rap, etc). Esse ente é o que chamamos *personagem-voz*, centro de nossa argumentação. O percurso metodológico empreendido para identificar e particularizar a dimensão performática de tal ente (a voz como inscrição, presença e confronto) passa pela investigação sobre os espaços em que se embatem os conceitos de escrita, escritura, inscrição, oratura, fala e voz. Vale-se, para tanto, dos campos de força da Crítica Pós-colonial, Teoria Crítica, e Semiótica. Para o enfrentamento teórico, a pesquisa arregimenta tanto recortes das discussões contemporâneas sobre as diferentes instâncias de exclusão/marginalização e de seus efeitos no campo da representação artística (Spivak, 2010; Virno, 2007; Hardt e Negri, 2005; Bhabha, 1998; Gumbrecht, 1998; Gilroy, 2001; Perlman 1977). Quanto de uma ampla frente de pensamento que, ao tematizar a condição do sujeito moderno no jogo social contemporâneo, termina por trafegar sobre o movediço terreno dos fenômenos comunicacionais: suportes, midialidade, oralidade, voz, performance, inscrição, identidade e resistência. Não necessariamente focamos numa escola, geração, grupo ou autor, nossa leitura optou por abranger a produção de autores em terrenos distintos, mas por diversos modos, dialogais (Chartier, 2001, 2002; Cohen, 2009, 1998; Dalcastagnè,

2015, 2007, 2005; Debray, 1995; Deleuze/Guattari, 2004, 1995, Hall, 2003, 2000; Martín-Barbero, 2001, 1995; Mcluhan, 1972; Merleau-Ponty, 1994; Nancy, 2005; Ong, 1998; Strawson, 2008; Zumthor, 2010, 2014 dentre outros)

Palavras-Chave: performance; audiolivro; subalternização; voz; experiência/experienciação.

ABSTRACT

This study proposes an approach on the presence of certain oral communication marks in the works *Angu de Sangue* (2000) and *Contos Negreiros* (2005) by Marcelino Freire, an author from Pernambuco. These marks, together, serve as indicators of a writing contaminated by oral *logos*, that is, a mode of literary composition more committed to sonority than to the narrative materiality (plot, space, environment, time and character). In this way, therefore, there was a commitment to the experience in detriment of the record, the word potentiated as dictum, verve, voice, and not as a spelling of the fact. Structured in this way, we are talking about an analysis of the vocal performance, so we are interested in the printed and audiobook platforms of these works. The objective is to investigate to what extent this performativity projects, not the representation, but the experience of subalternity in the contemporary peripheral urban space. Such an experience is activated by the action of an entity that speaks of itself *per se*, sequestering the narrative conduction, always on the pressure of the sonorous, giving the interlocutor access to a *modus vivendi* and, consequently, imploding the short story literary form, while it is much closer to oral structures (poetry, singing, rap, etc). This entity is what we call the *voice-character*, the center of our argumentation. The methodological course undertaken to identify and particularize the performative dimension of such entity (the voice as inscription, presence and confrontation) involves the investigation of the spaces where the concepts of writing, writing, inscription, orature, speech and voice are embedded. It is worth, therefore, the fields of force of the Postcolonial Critique, Critical Theory, and Semiotics. For the theoretical confrontation, the research brings together cutting-edge contemporary discussions on the different instances of exclusion/marginalization and their effects in the field of artistic representation (Spivak, 2010, Virno, 2007, Bhabha 1998, Gumbrecht, 1998; Gilroy, 2001; Perlman 1977). It also brings a thought front which, in thematizing the condition of the modern subject in the contemporary social game, ends up traveling through the shifting ground of the communicational phenomena: media supports, mediality, orality, voice, performance, inscription, identity and resistance. We do not necessarily focus on a school, generation, group or author, our reading has chosen to cover the production of authors in different lands, but also in different, dialogic ways (Chartier, 2001, 2002; Cohen, 2009, 1998; Dalcastagnè, 2015, 2007, 2005; Debray, 1995; Deleuze/Guattari,

2004, 1995, Hall, 2003, 2000; Martín-Barbero, 2001, 1995; McLuhan, 1972; Merleau-Ponty, 1994; Nancy, 2005; Ong, 1998; Strawson, 2008; Zumthor, 2010, 2014 and others)

Keywords: performance; audiobook; subalternization; voice; experience/experienciation.

RESUMEN

Este estudio propone un enfoque sobre la presencia de ciertas marcas propias de la oralidad en las obras *Angu de Sangue* (2000) y *Contos Negreiros* (2005) del autor Marcelino Freire, de Pernambuco. Estas marcas, en conjunto, sirven como indicadores de una escritura contaminada por un *logos* oral, es decir, un modo de composición literario comprometido más con una sonoridad que con la materialidad narrativa (enredo, espacio, ambiente, tiempo y personaje). Habría en ese modo, por lo tanto, un empeño en la experiencia en detrimento del registro, la palabra potencializada como dicho, verve, voz y no como grafía del hecho. Estructurada por esta vía, hablamos de un análisis de la performance vocal, por eso nos interesan las plataformas impresas y en audiolibro de esas obras. El objetivo es investigar en qué medida esta performatividad proyecta no la representación, sino la experiencia de subalternidad en el espacio urbano-periférico contemporáneo. Esta experiencia es activada por la acción de un ente que habla de sí mismo, *per se*, secuestrando la conducción de la narrativa, siempre sobre la presión del sonoro, dando al intelector acceso a un *modus vivendi* y, consecuentemente, implosionando a la forma literaria cuento, que se acerca mucho más de estructuras orales (la poesía, el canto, el rap, etc.). Este ente es lo que llamamos personaje-voz, centro de nuestra argumentación. El recorrido metodológico emprendido para identificar y particularizar la dimensión performática de tal ente (la voz como inscripción, presencia y confrontación) pasa por la investigación sobre los espacios en que se embaten los conceptos de escritura, escritura, inscripción, oratura, habla y voz. Se vale, para tanto, de los campos de fuerza de la Crítica Poscolonial, Teoría Crítica, y Semiótica. Para el enfrentamiento teórico, la investigación arregimenta recortes de las discusiones contemporáneas sobre las diferentes instancias de exclusión / marginalización y de sus efectos en el campo de la representación artística (Spivak, 2010; Virno, 2007; Hardt e Negri, 2005; Bhabha, 1998; Gumbrecht, 1998; Gilroy, 2001; Perlman 1977). También se utiliza de un amplio frente de pensamiento que, al tematizar la condición del sujeto moderno en el juego social contemporáneo, termina por traficar sobre el movedizo terreno de los fenómenos comunicacionales: soportes, mediación, oralidad, voz, performance, inscripción, identidad y resistencia. No necesariamente enfocamos en una escuela, generación, grupo o autor, nuestra lectura optó por abarcar la producción de autores en terrenos distintos, pero, por diversos modos, dialogales

(Chartier, 2001, 2002; Cohen, 2009, 1998; Dalcastagnè, 2015, 2007, 2005; Debray, 1995; Deleuze/Guattari, 2004, 1995, Hall, 2003, 2000; Martín-Barbero, 2001, 1995; McLuhan, 1972; Merleau-Ponty, 1994; Nancy, 2005; Ong, 1998; Strawson, 2008; Zumthor, 2010, 2014 entre otros).

Palabras clave: performance; audiolibro; subalternización; voz; experiencia/experienciación.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 - AINDA O NATURALISMO!?! - APORTES DESTA ESTÉTICA NAS FORMAS DE REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO-PERIFÉRICO NA CONTÍSTICA DO SÉCULO XX	27
1.1 Naturalismo: um conceito como pedra que rola	27
1.1.1 Naturalismo filosófico	28
1.1.2 Naturalismo científico	29
1.1.3 Naturalismo artístico	32
1.2 “...o melhor remédio para acordar o espírito”: o espaço urbano-periférico e suas filiações à estética naturalista no século XX: fragmentos de uma tradição	38
1.2.1 Brasil, para além de um difícil começo	41
1.2.2 Uma tradição fora da tradição	42
1.2.3 A cidade em transição	43
1.2.4 O caso João do Rio	45
1.2.5 O caso Lima Barreto	48
1.2.6 O caso Moreira Campos	53
1.2.7 O caso João Antonio	60
1.2.8 O caso Rubem Fonseca	67
1.2.9 Mais um elo na longa corrente	72
1.3 A insurgência da voz como mecanismo de resistência na contística urbano-periférica brasileira	74
1.3.1 Voz, o “espírito” da fala	75
2 - VOZ, RUÍDO E PERFORMANCE : A VOZ COMO EIXO DE RESISTÊNCIA NA POSTURA ORALIZANTE DO CONTO DE MARCELINO FREIRE	85
2.1 Corpo, voz e presença: a performance como gesto de presentificação	89
2.2 Vozes da resistência: o embate pelo existir numa cidade em desalinho	100
2.2.1 Sujeitos, violências e margens: ingredientes do angu	100
2.2.2 O <i>canto</i> nos contos	107
2.3 A experiência do áudio: da conversão e seus (<i>in</i>)convenientes	113
3 - “NARRATIVAS DE AMOR CRUEL E DE ÓDIO APAIXONADO”: A CONVERSÃO DO CONTO EM CANTO... CAOS E CRISE NA CONFLUÊNCIA DOS SUPORTES TEXTO E ÁUDIO	121
3.1 Pausa	126
3.1.2 Retomada	132
3.2 Subalterno, silenciado e desautorizado: a transgressão da forma <i>conto</i> pelo <i>canto</i>	140
3.2.1 O controvertido (e, problemático) conceito de <i>conto</i>	141
3.2.2 Modulações por sobre o conceito de <i>canto</i>	154
3.2.3 Os grupos	159
3.3 Pela voz e pela letra: a “genealogia” do caos de cada livro	194
3.3.1 <i>Angu de Sangue</i> (2000)	195
3.3.2 <i>Contos Negreiros</i> (2005)	206
4 - “FINAIS DOS TEMPOS PARTICULARES” OU “O APOCALIPSE DOS DIAS ATUAIS”...OU SE O MEIO AINDA É A MENSAGEM	215
4.1 (Breves)Implicações teóricas	216

4.2 Do áudio e seus agenciamentos	222
4.2.1 Do primeiro audiolivro - Grupo 1: <i>Negro, negreiros, negrejados</i>	223
4.2.2 Grupo 2: “ <i>A escrava dos escravos</i> ”	244
4.2.3 Grupo 3: <i>O olhar dos de fora</i>	252
4.2.4 Grupo 4: <i>Entre barbárie e afetos interditados</i>	262
4.3 Do segundo audiolivro	271
4.3.1 Grupo 1: <i>Ela, leitmotiv e caos</i>	272
4.3.2 Grupo 2: Das muitas vozes da violência	285
4.3.3 Grupo 3: Da violência e (do) afeto.....	297
5. Considerações Finais	305
Referências	313
Anexo	322
Anexo A - Audiolivro <i>Contos Negreiros</i>	323
Anexo B - Audiolivro <i>Angu de Sangue</i>	324

INTRODUÇÃO

Dos trajetos tortuosos

Ao pensarmos as relações de ação do sujeito sobre o meio, constatamos que todo e qualquer embate se dá na direção de um assinalamento, de uma marca de existência (concreta e simbólica) neste mundo. Logo, os mecanismos de mediação, os anteparos, recursos, convenções, práticas que dão ao sujeito essa possibilidade de inscrição e escritura por sobre o mundo, se constituem, efetivamente num *poder*. A linguagem, em seu mais amplo domínio, passa a ser a ferramenta mais potente por meio da qual o homínideo, como um *Deus ex machina*, se faz *sapiens sapiens*. O poder de saber e, mais, de saber que sabe. Existência e inscrição como estados possíveis pela ação da linguagem.

Da pedra ao codex...do tipógrafo à escrita-luz! Quantas faces cabem nessa trilha evolutiva do inscrever-se? E, mais importante: quantas outras foram e são ocultadas, silenciadas, encobertas por antropológicas camadas do agir humano?

O que nos tem movido nos últimos anos, na condição de docente na área de linguagens é, exatamente, pensar e promover a inquietação quanto às formas de narrar, dizer, assinalar *modus* violentamente distintos de intersubjetividade do homem nessa sua trajetória de autoconstrução pela linguagem. Propor, nos instantes de mediação, seja no contexto do nível Fundamental, Médio e Superior (terrenos sobre os quais andamos ao longo desses anos) o alargamento do ato de ler, sua transversalização, aplicação como ferramenta de autonomização do olhar, sempre na perspectiva de estabelecer, pelo menos, um duplo: *o que vemos, o que nos olha*¹.

Nesse trajeto, o que nos guiou na idealização desta tese foi, antes de tudo, a compreensão de que, havendo a reificação de uma tecnologia sobre a outra, de uma ferramenta sobre outra na construção de propostas comunicativas, teremos sempre o peso de um *logos* que, ao impor sua hegemonia sobre os afetos e sentimentos coletivos (“antenas” da percepção!), termina por instituir, por regra, a formalidade do registro (a obra como totalidade) sobre a legitimidade do próprio direito de olhar.

¹ Referência ao paradoxo proposto pelo francês Didi-Huberman, historiador da arte, para quem o ato de ver somente se manifesta ao abrir-se em dois, ou seja, o que vemos vive em nossos olhos pelo que nos olha. DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

Compreendemos que, na contramão disso, voltando-nos para a presente cena global, é imperativo notar que o processo de composição artística é não apenas dinâmico, como também polissistêmico, em se tratando da maneira como acontece. Dessa forma, tanto o princípio arquitetônico que rege a produção do sensível, quanto à reverberação da obra em si e suas possíveis rotas de significação, ligam-se ambas a possibilidades interpretativas obrigatoriamente abertas. Recepcionar, perceber, nunca foi um ato passivo, converte-se, necessariamente num constante interlocutar, agir sobre o que recebe, muitas vezes desconstruindo, negando, experienciando. Isso quer dizer, diversificar a maneira como o trabalho estético é desenvolvido pode resultar também em alterar sintomaticamente o modo como se “lê” a própria obra².

A propósito desta questão, Didi-Huberman (2012, p. 208), considera:

Desde Goethe e Baudelaire, entendemos o sentido constitutivo da imaginação, sua capacidade de realização, sua intrínseca potência de realismo que a distingue, por exemplo, da fantasia ou da frivolidade. É o que fazia Goethe dizer: “*A Arte é o meio mais seguro tanto de alienar-se do mundo como de penetrar nele*”. É o que fazia Baudelaire dizer que a imaginação é essa faculdade “*que primeiro percebe (...) as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias, [de maneira] que um sábio sem imaginação é apenas um falso sábio, ou pelo menos um sábio incompleto*”.

Nesse sentido, alargar o conceito de leitura é indispensável no trato com a arte, pois, se a maneira de elaborar a criação estética não se quer estanque, pelo contrário, altera-se constantemente com o percurso histórico e em relação aos contextos socioculturais de produção, a ideia de leitura como ato plano, unilateral e grafocentricamente imposto, igualmente não mais se sustenta. É tributário de certa reorientação conceitual, haja vista as inúmeras modificações a respeito de plataformas (inter)midiais, artísticas, métodos de composição, intenções comunicativas, elementos utilizados na feitura, ruídos na emissão/recpeção, dentre outros aspectos. (SOUZA e SILVA, 2015).

O fazer artístico se coloca no centro deste vórtice de transformações *na e pela* inscrição do sujeito no tempo presente, sujeito este que parece passar ao esforço de

² Parte da discussão apresentada a partir deste ponto constitui num retorno ao texto intitulado ‘*O que vemos e o que nos olha*’: dos conflitos para a construção de uma nova perspectiva da leitura literária na era das performances’, que produzimos em 2015, mas já com vistas ao contexto de introdução da presente tese. Optamos pelo reaproveitamento daquela discussão por nela vislumbramos exatamente o desenho evolutivo do processo de alargamento da ação de ler. SOUZA, Auricélio Ferreira de. SILVA, Tiago Nascimento. ‘O que vemos e o que nos olha’: dos conflitos para a construção de uma nova perspectiva da leitura literária na era das performances. In **XII ENCONTRO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS LITERÁRIOS, LITERATURA E ENSINO**. 2015, Fortaleza. Anais. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará – UFC. Programa de Pós-Graduação em Letras. 2015. p. 154-164. Número 7, 2016, v. único. 214 pp.

verter o seu “de dentro” (aqui entendido como *voz*). Daí a relevância dos chamados movimentos de vanguarda (em particular *Dadaísmo*, *Cubismo*, *Futurismo* e *Surrealismo*). Sendo uma proposta de subversão das noções cristalizadas do que se concebia como arte, as vanguardas europeias, a partir da segunda metade do século XX, trazem a desconcertante presença do insólito, o distorcido e tantas outras perspectivas distintas antipadronizadas para os trabalhos estéticos. Assim é que, refletir sobre a ação vanguardista e suas considerações para as diferentes noções de leitura, implica em trazer à tona o fato de que o quesito *performance* é dos mais salutares para a apreensão de um sentido polissistêmico do texto/obra no jogo social contemporâneo.

No âmbito da literatura, para se compreender basicamente o desmantelamento intencional provocado pela atmosfera vanguardista, observemos a complexidade da tradicional definição de arte da palavra. Em termos sintéticos, convencionou-se associar texto literário ao tipo de produção embrionariamente desenvolvido a partir de uma dimensão estética, a qual se propõe a ativar a função poética da linguagem e cujo resultado, é um produto de natureza plurissignificativa. Em contrapartida, o não-literário, restringe a atuação no sentido de esboçar aspectos mais objetivos de linguagem, cumprir papéis comunicativos sem enfatizar, necessariamente, a subjetividade, tendo a função referencial como um dos pontos predominantes. Assim sendo, numa primeira compreensão, a Literatura estaria vinculada, por exemplo, essencialmente a um fundamento idealizado de belo na medida em que, em tese, teria como princípio esboçar a magnificência da linguagem à luz do arrojo da estética, por vezes, como sabemos, amparando-se num nível artificial de uso da língua.

Em uma perspectiva de síntese, podemos afirmar que o desejo de mudança que alimentou os empreendimentos que viriam a se configurar como *vanguardistas*, desejavam justamente o “esfacelamento” da pressuposição acima aludida, não apenas em relação à arte da palavra, como a todos os campos. Subvertendo tal visão, cada uma das propostas inovadoras oriundas da Europa, principalmente na segunda metade do século XX, desconstruía a antes estabelecida ideia de arte, uma vez que projetam nova plasticidade e inusitadas percepções acerca do fazer artístico. A fratura, a falha, a falência, a indecência, o amoral, o caos...passam a ser campos de força possível na projeção da experiência artística em detrimento ao registro totalizante da obra. Lembrar o contributo de cada uma das tendências alternativas que ali fizeram frente ao duro emparedamento do cânone, contribui no entendimento a respeito da reconfiguração do que é ler um texto numa era em que a desconstrução e a *performance* dão novos ares à

arte. Alçando o fazer e o receber de uma proposta estética à condição, antes de tudo, de uma experiência. Essas alterações não se encerraram na época em que aconteceram. Ao invés disso, estimulam até hoje constantes reavaliações das formas de produção e leitura literária.

Da pesquisa e seus porquês

Antes mesmo de ser um estudo formal sobre o conceito de performance, esta proposta discute a possibilidade de recorrência às manifestações orais enquanto potencializadoras de um *ethos*, ou seja, assinalamentos de um ser e estar no mundo, pela via da voz, marca de inscrição e inscrição no jogo social contemporâneo, sobretudo, no cenário urbano periférico de um país-continente, contrastado e de estratificação social marcadamente desigual, como é o Brasil. Logo, estamos falando de uma *poiesis*, um *modus vivendi* capaz de nos revelar uma dimensão de sujeito e grupos historicamente apagados, desautorizados e/ou silenciados no modo de escrita oficial e oficializado em meio a uma cultura grafocêntrica. Nessa direção, a obra do escritor pernambucano Marcelino Freire (radicado em São Paulo desde a década de 1990), resultado de um curioso e raro modo de escrita-oralizada, na nossa compreensão, carrega uma notória potência no que tange a novos horizontes da composição da forma literária conto, e, talvez mais importante, no que diz respeito à melhoria da experiência de ensino de Literatura Contemporânea (especialmente junto a alunos do Ensino Médio): literalmente a voz de um texto de agora, da cena presente.

Estamos, pois, diante de uma obra que, ao abarcar modelos de subjetividade eminentemente tornados subalternos³ na estruturação social (o preto, o pobre, o gay, o deficiente, o viciado, a prostituta...enfim, os “negrejados”), se coloca como a ponta mais contundente (e cortante!) de um sistema cultural vivo, desigual e caótico: a literatura

³ Sabendo da elasticidade e contextualidade que este termo adquire no transcorrer das últimas décadas em diferentes áreas das ciências humanas, é oportuno esclarecer que o tomamos aqui na perspectiva de Antônio Gramsci (2001), para quem, em linhas gerais, o termo designa qualquer indivíduo ou grupo social que se encontra marginalizado em relação a uma estrutura de poder hegemônica. Nessa concepção de *subalterno*, no entanto, parece haver uma substituição do *logos* marxista de *proletariado*, posto que o segundo, por mais precária, dispõe de alguma posição dentro da lógica de produção, enquanto que o primeiro está à margem de qualquer possibilidade de acesso aos meios de inscrição no jogo social. Nunca é demais advertir, contudo, que não há um consenso sobre o termo, mesmo em se tratando da literatura dos chamados Estudos Subalternos, nesses, por vezes, havendo a simultaneidade do uso com *marginal*, *oprimido* ou *proletário*. No nosso argumento, sempre que usarmos o termo, pretendemos evocar a condição de marginalidade, invisibilidade social, violência simbólica, infligida sobre o indivíduo ou grupo, pela lógica de organização do espaço urbano-periférico, sintoma da máxima capitalista.

como esfera de tradução do espaço urbano periférico brasileiro. A ficção como facção, forma de pensar o aqui e agora como material concreto da narração dessas subjetividades e não como estereótipo de falas prontas.

Acreditamos que o registro de duas de suas obras na plataforma audiolivro, gravadas na voz do próprio autor, oferece aos atores educacionais, mediadores culturais, agentes/moventes do subterrâneo, das quebradas e demais ajuntamentos por onde transita a juventude e seus novos e ávidos modos de ouvir com os olhos e ver com os ouvidos (milagres da midiosfera!), a possibilidade de imergir numa experienciação, tal é o grau de novos encaixes oferecidos pelo efeito de audioperformance agregado a cada palavra que esse produto arregimenta. O objetivo é investigar em que medida esta performatividade centrada no poder da voz, atravessa a superfície da representação adentrando (via ouvido) na instância da percepção aonde ocorre a experiência. No caso específico, fazendo o interlocutor repercutir em seu próprio contextual (corpo, locos, afetos, rejeições...) o que é a condição de subalternidade no espaço urbano-periférico contemporâneo pela força da *personagem-voz*, que, justamente por ser *voz* (volatilidade, movência, fluxo) mais que *persona* (corpo e carne de papel), oferece vivência e não registro. Pede corpo, exige presença, performiza, não sendo contida pelas quatro margens do papel. Dai, implodindo a forma literária conto, ao passo em que se aproxima muito mais de estruturas orais: verte-se em canto.

Não que estejamos diante de uma tese pensada e escrita com vistas apenas a fins pedagógicos, mas, se considerarmos que toda aquisição de conhecimento deve, de algum modo, passar pela sistematização ou retroalimentação de outras formas de conhecer (mais amplas e acessíveis), então, nos contenta pensar que, investigar o campo das oralidades enquanto práticas de construção da intersubjetividade, seja também melhorar o processo de mediação da própria Literatura junto ao sujeito aprendente ou potencial leitor. Entendemos que tanto *Angu de Sangue* (2000) quanto *Contos Negreiros* (2005) são potentes ativadores desta proposta de percepção doutras subjetividades no mundo presente.

Só isso já se constitui numa grande contribuição ao campo das ditas ciências humanas, uma vez conhecedores que os valores tradicionais que se tornam hegemônicos, mesmo nas sociedades subdesenvolvidas, se reificam por meio da escrita. Equivale a dizer que também na escola enquanto ambiente de formatação e hierarquização de saberes, toda a carga simbólica presente nas formas orais tende a ser desconsiderada, suprimida ou mesmo negada. Desse modo, a contextualidade da qual o

primeiro acervo cultural do aluno emerge vem sendo historicamente posta em segundo plano em detrimento de uma prática de leitura e escrita centrada numa visão grafocêntrica de mundo. Funciona como uma espécie de sobreposição de camadas: o saber preexistente à escola é progressivamente encoberto (ou soterrado) por densas camadas de uma escrita pré-concebida como atualizadora, adequada e alforriante de um estado anterior de “ignorância”.

Na contramão disso, Zumthor (1985) defende a relevância da oralidade na autonomização do sujeito no percurso de construção de sua própria identidade/voz. Para o autor, a caracterização da chamada *oralidade secundária* (o tipo em que a manifestação da voz só existe a partir da escrita, tendo a primeira, papel secundário em relação à segunda) provoca a separação entre pensamento e ação, conseqüentemente, um efeito de linearidade dos acontecimentos: o tempo não como ciclos, mas como uma linha contínua, projetando comportamento racionalista, individualista e burocratizado. Eis o sujeito moderno!

Nessa dimensão, não é propriamente a língua que interessa à perspectiva de Zumthor (e, conseqüentemente, à que adotamos nesta tese), mas a voz, enquanto suporte vocal da comunicação humana. A força da voz ativada enquanto mecanismo de inscrição do sujeito e de seu conjunto de intersubjetividades na cena presente. Assim as oralidades estão sempre relacionadas à dimensão de performance, plataforma capaz de presentificar a experiência de vida do sujeito ou de um grupo em face do mundo real e concreto em que habitam.

Também para Walter Ong (1998), o pensamento e a expressão de ambas as modalidades da língua (o oral e escrito) não encontram ponto pacífico de intersecção. Cada uma destas possui um poder próprio, capacidade específica de ativar sentidos, incluir ou excluir posições, valores e poder-fazer. Sobretudo no campo da expressão literária do mundo, considera o autor que

[...] no alvorecer e durante muito tempo da civilização do homem sobre a terra, a literatura tinha destinação oral e não escrita. Originariamente, a apreensão do literário dava-se pela percepção auditiva e não pelo sentido visual da leitura silenciosa, como hoje é hábito nas sociedades quirográficas, isto é, que desenvolveram a escrita, e que, posteriormente, adotaram a impressão. (ONG, 1998, P. 37)

Contemplando tal aspecto, é imperativo que o processo de vivência cultural, aqui englobando-se o ensino da língua materna, enquanto percurso essencial na construção da identidade cultural dos sujeitos, seja sensível a todo o potente conjunto de situações,

contextos e manifestações do oral, de modo a inserir tais experiências no eixo das mediações didáticas, fazendo com que esse contato se coloque não apenas na superficial dimensão conteudística, mas sim, as aprofunde enquanto vivências que são, experiências reveladoras das intersubjetividades que enunciam uma poética, esse ethos que opera a contínua inscrição do sujeito em seu tempo/espço.

Desse modo, o que justifica a feitura de uma proposta como esta é a busca por tornar o ato de ler, ou melhor, a mediação da Literatura, um instante de desautomatização da palavra artística, possibilitando-lhe novos fluxos, novos caminhos na direção da descoberta de modos de vida diversos na mesma presente cena brasileira, sobretudo no contrastado, desigual e conflituoso panorama urbano periférico, o qual, nem por isso, deixa de abrigar uma poética, no mais amplo dos sentidos. Poética como assinalamento, tentativa de existência concreta e simbólica. É o que se constata no modo de composição literária de Marcelino Freire, conforme se evidencia no emblemático trecho abaixo do conto *Trabalhadores do Brasil*:

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

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

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

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

Hein seu branco safado?

Ninguém aqui é escravo de ninguém. (FREIRE, 2005. *Contos Negreiros*
- Canto I, p.19 – grifos nossos).

Mediante isso é que objetivamos, com essa experiência, verificar em que medida uma obra cujos caracteres são naturalmente comprometidos com o universo da oralidade, pode efetivamente, desengessar ou desburocratizar a palavra enquanto registro e colocá-la enquanto vivência, potência e elemento vivo, presentificado e verificável nas ruas, nas praças, nos espaços coletivos de dores, alegrias, esperanças e desilusões por sobre os quais a Literatura, enquanto plataforma de modos de subjetividade, precisa ainda transitar.

Acreditamos que para uma compreensão mais sistemática do que nos propomos discutir aqui enquanto audioperformance, se faz indispensável tanto a leitura da versão

impressa das obras implicadas, quanto (e principalmente) a simultaneidade desta com a audição dos audiolivros, razão pela qual anexamos ao final deste estudo, exemplares de ambos os cd's contendo a íntegra destes áudios (Anexo A e B, páginas 323 e 324).

Da fisiologia dos capítulos

Para o trânsito dos enfrentamentos que compõem a discussão anteriormente aludida, esta tese está estruturada em quatro capítulos, assim constituídos:

No primeiro capítulo, intitulado *Ainda o Naturalismo!? Aportes desta estética nas formas de representação do espaço urbano-periférico na contística do século XX*, tratamos dos aspectos através dos quais podemos perceber uma espécie de “retorno” da estética naturalista na maneira como é representado o espaço urbano-periférico especificamente na forma conto, na cena literária contemporânea. O grotesco, o insólito, a violência, o sexo, a ênfase nos processos biológicos, a desigualdade das relações sociais, a exclusão das margens no jogo político, a finitude da vida comum e, para além disso, e, apesar disso, a insurgência de um forte movimento de resistência dos que são tornados subalternos durante esse processo.

Enxergamos na proposta estética do Naturalismo (mais do que no Realismo) a construção do espaço de transgressão da doxa que, até então, normatizava a matéria que poderia ou não ser literária. Ainda que pelo signo do nojo, da rejeição ou repulsa, esta estética abriu passagem para a naturalização do imperfeito humano, de suas falências e, por isso mesmo, potências. Daí que demos especial atenção a essa propositura, ocasião em que, estabelecemos, além de uma cronologia histórica para o termo (item 1.1 *Naturalismo: um conceito como pedra que rola*), também a divisão de esferas do conhecimento humano onde este teve relevância na formação do pensamento de uma época (itens 1.1.1 *Naturalismo filosófico*; 1.1.2 *Naturalismo científico* e 1.1.3 *Naturalismo artístico*). Procurou-se pontuar em cada um destes tópicos, além de marcos importantes para aquele tempo, também repercussões trazidas para o campo das representações artísticas, particularmente da Literatura.

Ainda nesse primeiro capítulo, dedicamos um bloco à discussão específica de um elemento que nos parece chave no debate sobre os embates de subalternização x modos de resistência identitária: o espaço urbano. Para tanto, instituímos o item 1.2 *“...o melhor remédio para acordar o espírito”: o espaço urbano-periférico e suas filiações à estética naturalista no século XX: fragmentos de uma tradição*, dentro do

qual demarcamos diferentes instâncias em que o espaço foi reconstruído, retomado ou ressemantizado na escrita literária. Estabelecendo essa “tradição”, complementam esse item, os subitens: *1.2.1 Brasil, para além de um difícil começo*, *1.2.2 Uma tradição fora da tradição* e o *1.2.3 A cidade em transição*, nos quais tratamos desta relação espaço x produção literária especificamente no contexto Brasil e suas implicações. O passo seguinte, conseqüentemente, foi apontar autores que integram essa tradição de uma contística urbano-periférica com fortes tonalidades de retomada da estética naturalista, o que chamamos de neonaturalistas. Os autores elencados nos subitens são:

1.2.4 O caso João do Rio; *1.2.5 O caso Lima Barreto*; *1.2.6 O caso Moreira Campos*; *1.2.7 O caso João Antonio*; *1.2.8 O caso Rubem Fonseca*. E, dando um salto de algumas décadas, achamos por bem abordar de que forma a escrita oralizada de Freire também se insere nessa tradição. Daí o item *1.2.9 Mais um elo na longa corrente...*

O último dos itens deste capítulo se constitui numa espécie de chave-de-passagem da discussão sobre a estética naturalista e o elemento voz propriamente dito: *1.3 A insurgência da voz como mecanismo de resistência na contística urbano-periférica brasileira* e, sua conseqüente, e quase obrigatória, subdivisão: *1.3.1 Voz, o “espírito” da fala*.

A ideia é defender a insurgência de uma voz como mecanismo sustentador dessa resistência. Conseqüentemente, há que se discutir a diferença entre voz e fala no modo de escrita literária e suas repercussões no eixo dos processos de subjetivação do sujeito frente ao “real”, sua potência e seus riscos na representação e/ou sub-representação. Se quer mostrar que nem sempre uma personagem que fala no tanger de uma narrativa, de fato adquire voz. Podendo, muitas vezes, mais conformar um *status quo* reificado, cristalizado e, portanto, unilateralmente comprometido com o registro e com a forma, do que evidenciar marcas socialmente significativas daquele ser/estar/inscrever-se no mundo via literatura, mas, sobretudo para fora dela.

Ao se ler este primeiro capítulo, pelo prolongamento do debate sobre a estética naturalista e, dentro desta, o protagonismo da cidade, a impressão é de certa desconexão para com o capítulo seguinte, no qual, efetivamente tratamos de Freire e das obras implicadas. É relevante, porém, explicarmos que reside aqui uma opção estratégica: compreendemos que só é possível falarmos na construção de um eixo de resistência pela voz, dentro da obra desse autor, se, e somente se, primeiro discutirmos pormenorizadamente a arte (em particular, a Literatura) para fora da dimensão cristalizada e sacralizada de beleza intocada e sublime, logo, esfera que forçou espaço

pela proposta naturalista (nas três dimensões discutidas) de um homem falível, natural, posto que imperfeito e, sobretudo, político, posto que embativo na relação com o meio e com os seus (des)iguais. Igualmente, para que tratemos deste ser-voz, que tenta hastear sua marca de existência/resistência, toda uma topografia da urbe enquanto espaço das disputas simbólicas e concretas precisava ser posta em discussão, sobretudo, ao levarmos em conta que a contística de Freire corre, eminentemente, por sobre o chão do asfalto.

Esta opção de se positivizar o naturalismo como plataforma possível de crítica da arte do belo e propositor de certa ética da subalternidade, não implica, contudo, em sua exaltação enquanto estética modelar, prenúncio de uma ‘arte-verdade’ como pregaram alguns entusiastas daquele tempo. Apenas enxerga ali, isso sim, um flanco aberto por entre o qual se pode tematizar (não sem crise, incongruência e protestos) a falência, a falta, o ordinário, o contra-ângulo nas experiências embativas do cotidiano urbano-periférico e as manifestações da subjetividade que deste emergem. Entendemos o naturalismo mais como vórtice do que vértice. Mais imprecisão do que unidade. Daí, na visão aqui adotada, residir dois de seus traços mais relevantes: o permanente estado de inconclusão e polêmica.

Nesse sentido é que no nosso itinerário argumentativo preferimos não centrar o foco no importante (na verdade, ‘monumental’) livro de Flora Sussekind, *“Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo”*, o qual nos parece ir na direção contrária da ‘positivação’ dessa estética. Na obra, a autora trabalha no sentido de discutir a necessidade de superação desta estética, em linhas gerais, por nela enxergar forte apelo à obra literária enquanto documento-verdade. Daí arregaça um amplo elenco de caracteres históricos para sustentar sua tese.

Nós, porém, num movimento mais epidérmico do que dérmico, introdutório que aprofundador da ampla contenda realidade x literatura, optamos por tatear os expressivos (e ponteagudos!) fragmentos desta estética que, como rastilhos de pólvora, foram ao longo de praticamente todo o século XX, indicando a potência de fogo (ou pelo menos, a de calor latente) nas relações de embate e poder, especificamente, no chão da urbe. Vestígios que por entre muitos escritores, nos conduziu até Marcelino Freire e sua escrita sonora.

Como se pode ver, portanto, a estratégia foi situar o autor e sua produção dentro de certa tradição (o que não quer dizer, cânone!) de transgressores. Indicativo da nossa compreensão de que, por mais inovadores que nos julguemos, somos, em grande parte,

resultante dos esforços daqueles (e daquilo) que nos antecederam. Esperamos, pois, que esta estratégia mantenha seu sentido quando no processo de recepção/reconstrução deste texto pela leitura ou apreciação crítica.

No segundo capítulo (*Voz, ruído e performance: a voz como eixo de resistência na postura oralizante do conto de Marcelino Freire*), devidamente problematizadas, as instâncias da voz como mecanismo de inscrição de um sujeito no centro da escrita/escritura literária, pretendemos discutir até que ponto pensar a voz nessa dimensão não representa já a adesão a uma *performance*. Ou seja, uma escrita performática. Isto é, um modo de conceber a ação da personagem para além do registro gráfico e da sua respectiva forma literária compatível e/ou canônica: para o romance, falas longas, quase teses, para o conto, falas complementares a breves descrições de fato e paisagem... Para o protagonista, todas as falas possíveis... Para o secundário, ações programáticas, mudas, repetidas e desautorizadas. Enfim, até que ponto *incutir voz na fala* da personagem já não é um mecanismo desestabilizador desse estado e, conseqüentemente, da própria concepção de escrita literária, posto que instaura caos na ordem sequencial de representação do mundo, antepondo marcas, vícios e sujeiras da oralidade ao registro ou “assentamento” escrito da diegese. Se desafio forma, método, e usos do que fora estabelecido como “grande obra literária”, já não estou, conscientemente, criando no espaço de uma “sub-literatura” uma plataforma performática...?

Discutimos como, quando e onde, escritores nos oferecem pontos de vista-escrita-e-fala na oralização do *modus* urbano periférico na cena brasileira contemporânea. Ou seja, como o lugar da margem é analógico e oral. Como é amplo o terreno, realizemos um rápido recorte até chegar a Marcelino Freire e, particularmente, as duas obras que nos interessa: *Angu de Sangue* (2000) e *Contos Negreiros* (2005). Por que essas duas? Porque são os dois primeiros livros de Freire a “migrar” para plataforma do audiolivro em MP3, iniciando o projeto do autor de “gravar” sua obra, oferecendo ao leitor atento a confirmação de um modo de escrita oralizado, já identificado/estranhado, na leitura da plataforma escrita.

Colaboram para essa propositura geral, quatro itens particulares, elaborados no intuito de problematizar: **a)** o conceito de *performance*, amplamente implicado na obra de Freire (2.1 *Corpo, voz e presença: a performance como gesto de presentificação*) **b)** a fisiologia de cada um dos livros abordados e suas duas plataformas (impresso e áudio), é o que está no item 2.2.1 *Sujeitos, violências e margens: ingredientes do angu*

c) os indícios de uma escrita oralizada (2.2.2 *O canto nos contos*); e c) uma discussão sobre formatos, mídia, médium, conversão, mercado e processos de leitura (2.3 *A experiência do áudio: da conversão e seus (in)convenientes*).

O terceiro capítulo, intitulado **“Narrativas de amor cruel e de ódio apaixonado”**: *a conversão do conto em canto... caos e crise na confluência dos suportes texto e áudio*, abriga a análise dos contos propriamente dita. A ideia é tomar os 16 contos de *Angu de Sangue* (2000) + os 16 de *Contos Negreiros* (2005), já analisados e esquematizados na dissertação de mestrado, para, a partir deles, defender a tese da existência de uma personagem-voz que se lança em constante performance na contística de Freire. Ressaltamos ali que tal performance, por uma série de questões, se torna mais perceptível sob a plataforma do audiolivro, operando o curioso efeito de converter falta (ou defeito) em potência. Explica-se: é que não raro, aponta-se no texto desse autor, “relaxos”, descuidos ou defeitos de escrita/composição, que são, na verdade, interferências ou ruídos próprios da oralidade, que é o *modus operandi* ou primeira camada do discurso de Freire, delineada em toda a sua obra, mas alargada de sobremodo na experiência de audição dos audiolivros mencionados. Aqui, canal e veículo parecem explicitar uma direção que desde sempre o discurso quis tomar, mas não o fizera plenamente por contingenciamentos da escrita. Tal direção leva a um lugar estratégico: o ouvido do interlocutor, e, lá dentro, a sua intuição, o seu sensível, no que tange à percepção da experiência de um lugar de fala tornado subalterno, historicamente silenciado e desautorizado no jogo social dentro do qual, autor, personagens e interlocutor, por vezes se veem forçados a caminhar: a margem, seja ela a mais longínqua “quebrada”, a favela, o espaço de exclusão de gênero, de cor, de origem...etc...etc, enfim, o todo contrastado universo urbano-periférico brasileiro.

No último capítulo – **“Finais dos tempos particulares” ou “o apocalipse dos dias atuais”...ou se o meio ainda é a mensagem** – conduzimos as considerações tecidas a partir das análises dos contos tomados nas duas plataformas, problematizando esse modo de composição literária e o que, efetivamente, ele aponta no cenário contemporâneo. Ou seja, encaminhemos a discussão sobre em que medida o fazer literário se expande ou se retrai quando falamos de suporte no limiar do século XXI. O que muda na experiência tanto de produção, quanto de recepção da obra artística ao se pensar a velha problemática McLuhaniana dos meios e da mensagem? E, quando não pensada esta crise, em que a Literatura efetivamente pode contribuir na autonomização do sujeito, se colocando de fato como Arte e não apenas como entretenimento?

Novamente nos propomos a tratar das dimensões de experiência (fato) e experienciação (atos, repercussões do fato *no* e *pelo* sujeito). Pensar como a transversalização do ato de ler, frente a mutiplicidade dos ambientes virtuais, a convergência das mídias (mídiosfera) operada pela explosão de novas tecnologias da imagem e do som, enfim, as TIC's, pode ser um mecanismo de transgressão da doxa vigente, convertendo o registro em vivência, portanto, inscrevendo a possibilidade de voz, logo, de existência concreta no jogo social, ou, pelo contrário disso, reificar um *logos* em detrimento a um oceano de novas outras possibilidades para os sujeitos em interação.

Em tempos de pós-humano, pós-verdades, biopoder, identidades flutuantes, crises de regimes políticos, estabelecimentos de novos ethos, novas falências para velhos sistemas...a Literarura vai no fluxo, ainda que impreciso, destes novos tempos, ou hieroglifa-se no cume do cânone? Hibridização ou esclerose das formas de narrar/experienciar a intersubjetividade? São questões a serem discutidas, não necessariamente respondidas.

AINDA O NATURALISMO!? **APORTES DESTA ESTÉTICA NAS FORMAS DE REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO-PERIFÉRICO NA CONTÍSTICA DO SÉCULO XX**

O termo naturalismo tem um uso elástico. O fato de ter sido aplicado à obra de filósofos com tão pouco em comum quanto Hume e Spinoza é suficiente para sugerir a necessidade de se distinguir entre variedades do naturalismo.
(P. F. Strawson, 2008, p. 11)

1.1 *Naturalismo*: um conceito como pedra que rola

O que é o Naturalismo? As dimensões desse termo são tão amplas que em seu amontoado, se empilham, se açudam e, volta e meia, se espalham por entre o tanger dos séculos no que diz respeito à produção artística em seu largo espectro. Dá-se tal recorrência ora pejorando, servindo de rótulo, ora majorando, dicotomizando real x fantasia, natural x sobrenatural. De todo modo, trazendo à cena fatos históricos, nomes, obras e personagens com os quais, de alguma forma, tropeçamos na nossa trajetória escolar.

Para andarmos sob tão movediço terreno que se tece a partir dessas diferentes modulações do termo naturalismo, acreditamos ser preciso um movimento duplo: expandir para depois restringir. Ou seja, compreender o amplo espectro do termo e os diversos campos do conhecimento que sob ele podem se abrigar, para depois, olhar amiúde recipiente e conteúdo do que vem a corresponder o naturalismo em âmbito mais restrito: o da literatura.

Desse modo, qualquer esforço que se faça para uma abordagem satisfatória do conceito em tela parece empreender movimento tanto de retorno ao século XIX (quando surge o Naturalismo literário), quanto para anterior a isso: resgatando repercussões ainda mais “primitivas” do termo, seus usos, correlações com diversos setores da vida em sociedade, mas principalmente de que “natural” se pretendeu falar e se esse, ainda é viável na cena presente e para o homem presente.

O termo e o fenômeno "naturalismo" não se restringem à segunda metade do século XIX. Uma série de situações confusas tem surgido por falta de clareza, quando o termo é relacionado com o realismo, quando é classificado como

tendência ou como estética. A única característica que permaneceu, a partir do posicionamento grego até os nossos dias, foi a ligação do fenômeno e do próprio termo "naturalismo" com materialismo: ambos estão ligados à importância dada aos objetos tangíveis do mundo concreto. O termo e o fenômeno estão também ligados a domínios não literários; carregam dentro de si os significados pertinentes a outros domínios como o filosófico, o científico e o artístico. (DA SILVA, 1981, p. 07)

Assim sendo, não é de se estranhar o efeito caleidoscópico que “Naturalismo” provoca quando nos deparamos com alguma proposta de leitura, interpretação ou debate sobre manifestações no plano da expressão artística. Dos tantos domínios atravessados pelo termo em discussão, fiquemos, sinteticamente, com os três aludidos acima na menção de Da Silva (*o filosófico, o científico e o artístico*), a fim de, por meio deles, fazermos uma progressiva e necessária transição para o terreno da Literatura, que é o foco de nosso de interesse.

1.1.1 *Naturalismo filosófico*

Em filosofia a corrente naturalista configura basicamente um olhar para natureza como única fonte original e, portanto, fundamental, de toda a existência. Logo, segundo tal postura, todo o conjunto de explicações das conjunturas, das lógicas e dos fenômenos, dar-se-ia em termos (e em face) da natureza. Seus limites seriam igualmente os limites da realidade existente: seria ela causa primária de toda a matéria e, por conseguinte, dos sentidos que desta emanam. Nessa compreensão, contudo, não reside a edificação de natureza atrelada ao divino ou sagrado, conforme se constata em Nietzsche (livro III da primeira edição de *A gaia ciência, 1882*) que, ao abordar a concepção filosófica de naturalismo, afirma:

Quando poderemos começar a nos *naturalizar*, nós humanos [uns Menschen... zu vernatürlischen] em termos de uma natureza pura, novamente descoberta, novamente redimida! — isto é, “*natureza*” *reconcebida de uma maneira inteiramente desdivinizada* [ganz entgöttlicht], *purificada de todos os traços da ideia de Deus* (SCHACHT, 2011, p. 37).

Dessa perspectiva, fortalecida em debates a partir do século XIX, se pode perceber que a concepção de natural é claramente tomada em oposição ao sobrenatural ou espiritual. Nela, na verdade, a defesa é a de que somente as forças naturais (massa, energia, movimento etc, além de outras propriedades físicas e químicas) operam sobre o

mundo, nada existindo para além dessas forças, as quais regem estrutura e comportamento do universo natural/material.

Assim, é oportuno perceber que o Naturalismo filosófico

[...] guarda uma relação de oposição ao Teísmo. Isso porque, [...] aquele pode ser caracterizado por dois temas: o primeiro é a exaltação da ciência como única forma de conhecimento confiável; e o segundo é a rejeição da existência de seres sobrenaturais, consequentemente, a rejeição das visões de mundo religiosas. (SILVEIRA, 2014, p. 18)

A noção de positividade e negatividade do natural, contudo não aparece como foco desta compreensão filosófica. Ou seja, não parece ser o intuito dos filósofos naturalistas opor ou escalonar, via filosofia, dimensões da “boa” ou “má” natureza, pois

[...] ao invés de fornecer uma definição positiva do que significa natureza, muitos filósofos se conformam em oferecer uma definição negativa: natureza é tudo que não é “sobrenatureza”. O espectro do sobrenatural, contudo, nunca é bem delimitado. Alguns casos paradigmáticos de sobrenatural sempre vêm à mente, como Deus, deuses, fantasmas, anjos, demônios, almas, duendes, fadas etc. Como se pode perceber, a lista parece sempre fazer referência a entes extraídos das religiões mundiais. (SILVEIRA, 2014, p. 27)

Por fim, com efeito de síntese, há no naturalista Paul Draper (2005 p. 279) uma interessante propositura através da qual, por meio de duas teses (uma metodológica e uma tese ontológica) poder-se-ia opor o Naturalismo ao Sobrenatural. Convém citá-la aqui:

Naturalismo metodológico = df. cientistas não devem apelar a entidades sobrenaturais ao explicar fenômenos naturais.

Note-se que alguém pode ser um naturalista metodológico conforme esta definição, mesmo se ele acredita que é permissível para explicações científicas se referir a entidades não-naturais. Uma vantagem disso é que algumas das entidades abstratas (e.g., números) para as quais a ciência rotineiramente apela podem muito bem ser não-naturais.

“Naturalismo metafísico” é definido como se segue:

Naturalismo metafísico =df. Entidades sobrenaturais não existem.

Note-se que, nessa definição, é possível ser um naturalista metafísico sem objetar à realidade de entidades não-naturais.

1.1.2 Naturalismo científico

No campo das ciências naturais, o termo naturalismo, em linhas gerais, designa a compreensão de que sendo eminentemente material, a Natureza é tangível, mensurável e objetivamente prática no que diz respeito a sua aplicação, compreensão, sistematização

e consolidação metodológica. Noutras palavras: só o que existe é a Natureza composta de matéria. Estudá-la, compreendê-la efetivamente seria uma questão de método, esforço e gênio e, não, de espírito, crença ou mitificação.

Segundo tal compreensão, caso dada realidade não se limite à Natureza (ou à matéria), aludiria à dimensões “sobrenaturais”, as quais, transcendendo a matéria, derrubariam os limites do observável, inviabilizando a aplicação de um método investigativo, colocando o especulativo no lugar do comprovável e, conseqüentemente, levando a discussão para um contexto invalidável por uma lógica estruturalmente aceita, por conseguinte, não-científico.

O natural é, portanto, o material, o tangível, o substantivo que, proporcionando diferentes modos de constatação, verificação, validação ou negação (logo, métodos) põe de pé a possibilidade de se gerar sobre a matéria, algum tipo de experiência concreta ou conhecimento válido, por extensão, a própria ciência natural. Percebe-se, com isso, a não-justificativa de nada superior à ciência.

[...] a filosofia deve rejeitar a tarefa de ser uma reflexão de ordem superior à ciência, o que ele chama “filosofia primeira”: aquela deve ser contínua com esta. A filosofia não pode servir como fonte de justificação superior à ciência. (Silveira, 2014, p. 20)

Nessa visão, a razão pela qual a ciência não pode ser justificada por uma autoridade superior é que *não existe autoridade superior à ciência*. (REA 2002, p. 20 – grifo meu)

Tendo como centro a natureza e/ou a matéria, essa compreensão propõe inclusive, a superação da ideia de que a mente é de uma natureza diferente da matéria (Kant e Descartes) e, como tal não poderia ser estudada a contento pela razão científica. Os avanços científicos, sobretudo, os que gerariam mais tarde a psiquiatria (apesar das controvérsias e, até polêmicas), tentam mostrar o contrário disso: sendo produto do cérebro, a mente e seu funcionamento gerariam “matéria psíquica”, identificável, analisável, discutível, portanto, “material” e natural à condição humana da qual hoje se ocupam psiquiatras, psicólogos, terapeutas e outros. Não seria, portanto, a mente uma instância transcendente e superior; enquanto produção, estaria sujeita a possíveis contingências dos meios que abrigam a fisiologia mesma dessa produção.

Situadas no contexto histórico do século XIX, os pressupostos do Naturalismo científico se ancoravam em concepções emergentes de modelos científicos em franca expansão naquela época. A saber, por exemplo, os conhecimentos advindos da

termodinâmica e da biologia, os quais, segundo Affonso Romano de Sant'Anna⁴, tiveram forte influência nas leituras e na produção de autores brasileiros, inclusive⁵. Em igual medida, o Darwinismo (seleção dentro das espécies), o determinismo e suas vertentes, o positivismo, tendo em Taine seu principal expoente (o qual propunha compreender o homem à luz de três fatores determinantes: meio ambiente, raça e momento histórico), dentre outras correntes científicas, não apenas se fortaleciam como apontavam para um ciclo de influência crescente para com diversas áreas do conhecimento humano.

A esse respeito, encontramos em Senra (2006, p. 11) uma oportuna síntese sobre o cenário que se desenha no século XIX sob a égide de um Naturalismo científico:

[...] A sociedade torna-se um organismo vivo e pulsante em constante evolução, e a coexistência entre os indivíduos passa a ser vista como uma luta de forças e classes sociais antagônicas, da mesma maneira que animais selvagens brigam por seu território orientados por instinto. A aplicação da metodologia das ciências naturais sobre as ciências sociais foi o acontecimento mais determinante para a orientação sociocultural posteriormente desenvolvida. Logo, não se pode estabelecer uma reflexão sobre a visão de mundo do homem do século XIX sem levar em conta escolas científicas como o evolucionismo, o positivismo e o darwinismo social. Politicamente falando, o evolucionismo possibilita à elite europeia uma tomada de consciência de seu poder, consolidado após a expansão capitalista. ***O evolucionismo legitima ideologicamente a posição hegemônica do mundo ocidental.*** A então “superioridade” da civilização europeia passa a ser vista como uma verdade cientificamente comprovada decorrente de “leis naturais” que determinariam os rumos da história dos povos. (grifos meus)

Noções como as de “meio” e “raça”, progresso e atraso, superioridade e inferioridade, passaram não apenas a tematizar a produção científica da época, como (e principalmente!) influir no amplo aspecto social e sua compreensão de povo, nacionalidade e identidade⁶. E, num contexto como o latino-americano, essa

⁴ *Análise estrutural de romances brasileiros*. 7ª Ed. São Paulo: Ática, 2007.

⁵ No capítulo 5 do mencionado livro, Sant'Anna defende que a forte influência “das leituras científicas ou paracientíficas” e absorção de autores (cientistas) naturalistas europeus, podem ser percebidas como plano esquemático de *O cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo. Nesse plano, Azevedo teria revestido metaforicamente dois conceitos básicos da termodinâmica: 1) a de que não se cria ou se destrói energia e 2) o de entropia, que é uma grandeza própria da termodinâmica, que mede o grau de irreversibilidade de um sistema, indicando o grau de desordem em que este se encontra. E, ainda, para reforçar a influência da termodinâmica na construção esquemática da obra naturalista, Sant'Anna cita Hull (1961) que esclarece a cerca dos conceitos básicos a pouco enumerados:

a) "a pérdida de un tipo de energia implica siempre la aparición de una cantidad determinada de algún otro tipo de energia. La energía no puede crearse ni destruirse, sino sólo transformarse";
b) "el segundo principio general de la termodinámica dice aunque la energía del universo permanece constante, su grado de desorganización tiende a aumentar (Este grado de desorganización se llama a veces 'entropía')"

⁶ ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

compreensão pode tanto gerar uma nova consciência acerca de um modelo de desenvolvimento em voga, quanto, por outras vias, semear cizânia e dissenso entre os atores desta cena. De todo modo, induzir movimento e caos à aparente ordem do tecido social, criando a ruptura necessária à produção artística, particularmente a literária, que, de dentro dessa convulsão, catapultaria obras fundantes para a renovação da escrita de um novo mundo (não necessariamente melhor), com seus diferentes *modus*, anunciado na transição dos séculos XIX para o XX.

A título de provocação, contrapondo o que fora aqui exposto sobre a centralidade do foco científico naturalista (a ciência acima de qualquer outro valor), cabe às linhas gerais da crítica de Rescher (1999, p. 38):

O teórico que afirma que a ciência é tudo o que há – e o que não estiver nos livros de ciência não tem valor – é um ideólogo com uma doutrina própria, distorcida e peculiar. Para ele, a ciência não é mais um setor da iniciativa cognitiva, mas uma visão de mundo que inclui tudo. Essa não é uma doutrina da ciência, e sim, de cientificismo. Adotar essa instância não é celebrar a ciência, e sim, distorcê-la.

Diante do largo dinamismo impresso nas sociedades capitalistas, defende este autor que a reificação da ciência, por seu turno, opera em favor de uma ideologia hegemônica, a qual, tende a excluir saberes e fazeres que, por suas fisiologias culturais, não se enquadrem na égide de um modelo analisável.

1.1.3 *Naturalismo artístico*

Por fim, no campo artístico (terceiro e último dos três domínios que nos propormos sintetizar neste tópico), é possível afirmar que todo este estado de convulsão teórico-conceitual vivenciado, sobretudo, na segunda metade do século XIX (quando se fortalecem e se propagam “os naturalismos” dos quais aqui tratamos), empreende grande abalo no que diz respeito também às representações artísticas. Num plano geral, podemos resumir afirmando que os artistas são agora exortados a sair da esfera individual e aterem-se sobre o coletivo. Mas de que maneira se opera essa transição? A ordem que se impõe é a de que a obra tenha como base a representação empírica e objetiva do homem, seu *modus* de ação e reação frente aos condicionantes externos que a natureza e a conjuntura histórica lhe impõem.

Nesse movimento, contudo, o valor moral não encontra espaço para ditar normas ou contornos. Isto é, mais que ela (a moral) o que rege a conduta do homem é o seu

conjunto de instintos, sensações e desejos potencializados dentro de um modelo de desenvolvimento naturalmente agressivo (a saber, o adotado nas sociedades capitalistas). Todos estes ingredientes fortemente propulsionados pelas condições socioeconômicas que a vida objetiva comporta. Está em voga, portanto, a recusa à ideia de livre-arbítrio (valor religioso) e a adesão a novos vetores como o determinismo biológico de Darwin e as ideias Marxistas de produção, indivíduo, classe e estado.

Porque a burguesia gera, dialeticamente, o seu contrário, o proletariado; na medida em que se expande, expande o seu inevitável acólito. A sociedade da segunda metade do século, assim, assiste a grandes lutas e a episódios importantes em que as duas classes se defrontam. Os movimentos que se alastram pelo ocidente europeu, justamente na passagem da primeira para a segunda metade do século, denunciam a ascensão do proletariado e o seu esforço pela organização. (SODRÉ, 1992, p.45)

Há, nesse cenário, por assim dizer, a necessidade de se reconstruir o próprio plano de expressão artística do Humano, vez que o que outrora existia (um homem ideologicamente puro, belo e, por princípio, modelar) não encontra mais guarida frente ao ruir do tempo.

O homem, perante este burburinho das novas teorias do evolucionismo e do determinismo, quer social, quer hereditário, mesológico e circunstancial, *viu-se obrigado a uma reavaliação do seu ambiente e de si mesmo, tanto no aspecto físico como moral*. Viu todo o seu credo em um ente superior destruído; pois a metafísica era afastada, relegada a um segundo plano. Há, apesar disso, entusiasmo, sentimento de poder e otimismo; pois as novas descobertas e as novas teorias o colocam *no centro do mundo* e das atenções. É, desta forma, uma época de exagerado otimismo no futuro da humanidade e, ao mesmo tempo, um pessimismo, também exagerado, no futuro de cada indivíduo. Espécie e indivíduo assim se distinguem.
[...] (DA SILVA, 1981, p. 11 – grifos meus)

O homem, seu tempo e sua imagem, buscam agora algum grau de identificação, presentificação⁷, ainda que em meio ao ruir de muitas certezas. Ambos (o homem e o tempo) carecem encontrar essa difícil “natureza” em meio a tantos novos encaixes.

[...] *É o homem caótico, num universo caótico*. É um tempo caótico atingindo o ser humano, a sociedade e toda a cultura. Mas é também um período de análise e de reflexão. E assim o naturalismo surgiu em resposta ao estímulo da época, que *se reflete no assunto e no estilo*. (idem p. 12 – grifos meus)

⁷ Interessa-nos nesse estudo a acepção do termo tanto na dimensão da Filosofia, enquanto Ato pelo qual um objeto se torna presente sob a forma de imagem (estar/fazer/forçar presença) quanto (e, complementarmente) da Psicologia na condição de experiência decorrente do tempo vivido, sentida como presente e integrada como tal na memória e, consequentemente, nos modos de afeto, em seu amplo sentido. Cf RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

Observação e documentação são posturas fundantes da representação artística no naturalismo, posto que o intuito era o de que a obra se colocasse como “uma fatia da vida”, espécie de exagerado instantâneo da realidade circundante da época. Tal premissa pode ser identificada, inclusive, em telas de diferentes pintores da segunda metade do século XIX, de países e culturas diferentes, não necessariamente sob o rótulo de realistas/naturalistas. Vide-se, por exemplo, *Os comedores de batata* (1885), óleo sobre tela de Vincent van Gogh (reproduzido a seguir), no qual forma e conteúdo se acoplam de tal modo que cores, sombras e traços, estabelecem uma eficiente sintaxe, a qual por sua vez, força a percepção do observador na direção de potente semântica quanto aos modos de vida, cultura e trabalho das “pessoas reais”, habitantes do tempo-espaço que foi o século XIX.

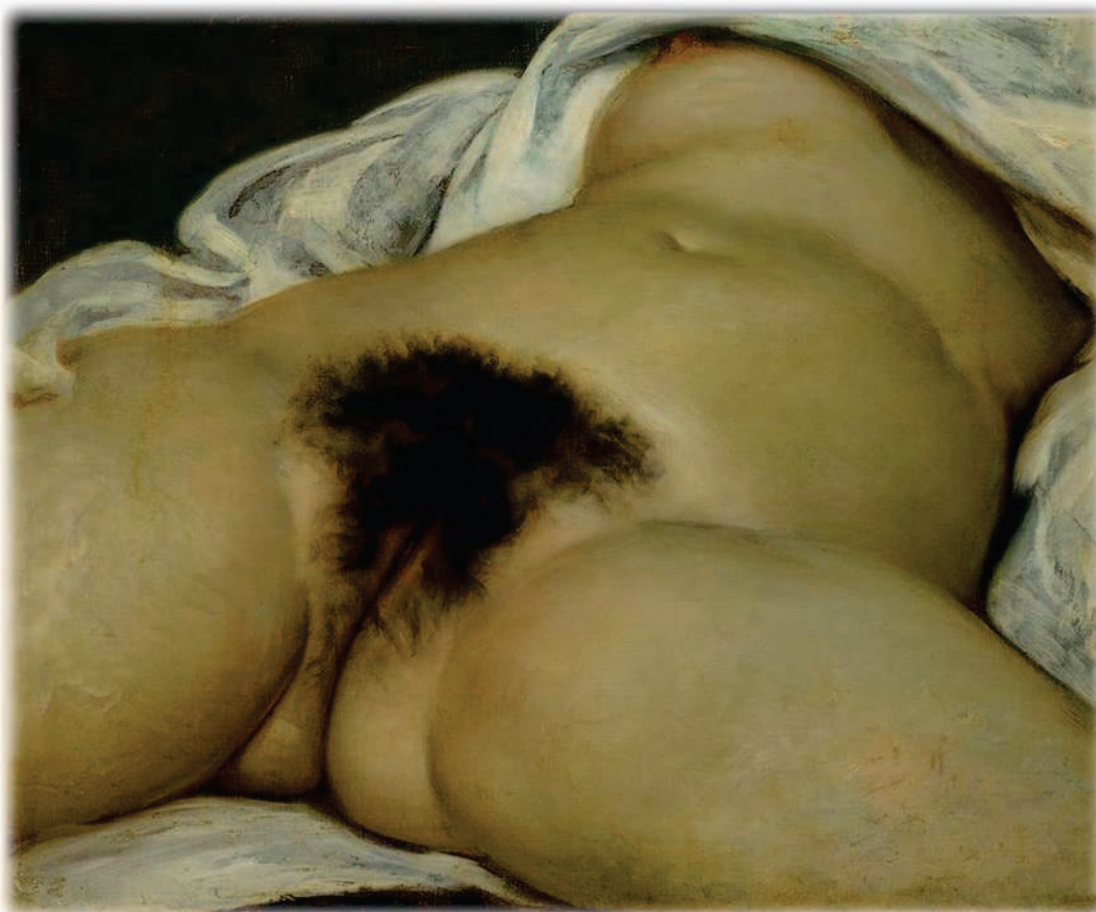


Enciclopédia® Microsoft® Encarta 2001. © 1993-2000 Microsoft Corporation. Todos os direitos reservados.

A figura humana, sua anatomia, fragilidades, fisiologias e até abjeções, são agora recorrentemente exploradas, sobretudo na pintura. O que no romantismo era coberto pelo véu do pudor, inocência e/ou mitificação, passa a indicar uma nova medida do ser humano: a carne como espaço-transido da experiência. A dimensão mais apropriada para experimentar o aqui e o agora do momento em que é captada a cena e

seu contextual. Daí a franqueza sem precedentes com que se apresentam as questões sexuais, por exemplo.

Um exímio modelo deste aspecto é *L'Origine du monde* (*A Origem do Mundo*, de 1866), óleo sobre tela pintado por Gustave Courbet, que embora mais filiado à estética realista, por empréstimo, pode nos servir à compreensão desta quebra de paradigma do corpo e seus (des)limites dentro das estéticas emergentes no trânsito dos séculos XIX-XX.



Enciclopédia® Microsoft® Encarta 2001. © 1993-2000 Microsoft Corporation. Todos os direitos reservados.

A respeito do contextual que tornaria possível o surgimento de uma manifestação como a deste artista, Sodré (1992. p. 47) expõe:

[...] Courbet, por seu lado, refletia a crise na pintura ao declarar: **“Precisamos acanalhar a arte”**; no sentido de rebaixá-la ao seu nível vulgar. A vida do tempo, na cidade e no campo, naquela [época] com mais contundência, apresentava aspectos repugnantes, tristes, amargos: era preciso trazê-los para a literatura, tais como se apresentavam, abandonando a idealização romântica, que disfarçava aqueles aspectos, quando não os esquecia. Mas o problema [...] não estava em narrar tais aspectos, estava em interpretá-los. ***A interpretação, exigindo profundidade e não se satisfazendo na visão sensorial e superficial, importaria em tomada de posição.*** Daí a exigência

da impassibilidade, da pretensa objetividade, da não intervenção do autor. Mantendo-se neutro e acima de tudo, não poderia julgar nem condenar. (grifos meus)

Essa transformação, operada pela filtragem da observação e documentação vai, progressivamente, alterar toda a concepção de “cenário” nas manifestações artísticas. A idealização, figuração e super-representação (representação sempre acima do *aqui e agora*, como ocorria no Romantismo) começa a ceder à potência do presente, com suas contradições, violências e urgências, advindas, sobretudo, da urbanização, impulsionada pelo desenvolvimento fabril, motor de um modelo de urbanização desigual e predador da paisagem natural. O bucólico, transcendente ou evanescente sede ao concreto, ao blocado, a uma espécie de busca pelo ato compacto, mesmo que na pintura de paisagens.

O artista, independente da esfera na qual produza, é instigado agora trabalhar a partir de um material presentificado, que é a própria realidade que o circunda violentando-o e forçando-o a, inevitavelmente, abandonar seu “sonho feliz de cidade”, tal qual é a intensificação (e intransigência!) dos ruídos do tempo-presente que lhe vem bater à porta. Ele tem que vertê-los sem o julgo da moral.

Esse estado de coisas, em países subdesenvolvidos como o Brasil, os quais absorveram as influências desta estética francesa, portadores que são de quadros sociais extramente deficitários do ponto de vista da equidade, poderia, potencialmente, ter desenvolvido nesse período um largo e profícuo manancial artístico no que tange à crítica dos valores reinantes até aqueles idos de meados do século XIX. Contudo, particularmente no Brasil, uma consciência cultural consistente não parece ter surgido ao ponto de indicar um modelo ou matriz de novo pensamento a se ser buscado diante dessas transformações finisseculares vivenciadas:

O tema da Abolição e, em segundo tempo, o da República serão o fulcro das opções ideológicas do homem culto brasileiro a partir de 1870. [...]. Mas a norma foi a expansão de uma ideologia que tomava aos evolucionistas as idéias gerais para demolir a tradição escolástica e o ecletismo de fundo romântico ainda vigente, e pedia à França ou aos Estados Unidos modelos de um regime democrático. (BOSI, 1994, p. 164)

O ensejo dessas transformações não parece ter sido acompanhado de um igual esforço que desse conta de estudar e apresentar, por meio das plataformas artístico-culturais daquele tempo, os grupos humanos dispersos no “Brasil profundo” (para usar de empréstimo termo de Ariano Suassuna) suas demandas, conflitos, limites e perspectiva frente ao jogo social que se desenhava no “novo Brasil”. Não se forma um

movimento naturalista propriamente dito, com um claro e franco diálogo entre autores, temas e obras. Assim, muitas vezes as obras artísticas trouxeram (obviamente com exceções) ora casos individuais, ora estereotipações de temperamentos, comportamentos ou condições culturais e/ou patológicos, generalizando-os (o matuto, o louco, o deficiente, o negro etc). Pode-se afirmar que fatos históricos e sociais de grande relevância para aquele momento deixaram de ser tematizados *como e quanto* se poderia via plataformas artístico-culturais (Abolição, República, Revolta da Armada, Encilhamento etc).

No entanto, não faltou quem defendesse grande mudança de turno com a introdução das influências das correntes estéticas francesas (Realismo/Naturalismo) na vida nacional. Bosi (1994, p. 165) traz um oportuno recorte do que pensava Sílvio Romero a esse respeito:

O decênio que vai de 1868 a 1878 é o mais notável de quantos no século XIX constituíram a nossa vida espiritual. Quem não viveu nesse tempo não conhece por não ter sentido diretamente em si as mais fundas comoções da alma nacional. Até 1868 o catolicismo reinante não tinha sofrido nestas plagas o mais leve abalo; a filosofia espiritualista, católica e eclética, a mais insignificante oposição; a autoridade das instituições monárquicas o menor ataque sério por qualquer classe do povo; a instituição servil e os direitos tradicionais do feudalismo prático dos grandes proprietários a mais indireta opugnação; o romantismo, com seus doces, enganosos e encantadores cismares, a mais apagada desavença reatora. Tudo tinha adormecido à sombra do manto do príncipe feliz que havia acabado com o caudilhismo nas províncias da América do Sul e preparado a engrenagem da peça política de centralização mais coesa que já uma vez houve na história de um grande país. De repente, por um movimento subterrâneo que vinha de longe, a instabilidade de todas as coisas se mostrou e o sofisma do império apareceu em toda a sua nudez.

[...] Nas regiões do pensamento teórico, o travamento da peleja foi ainda mais formidável, porque o atraso era horroroso. Um bando de idéias novas esvoaçou sobre nós de todos os pontos do horizonte. Hoje, depois de mais de trinta anos; hoje que são elas correntes e andam por todas as cabeças, não têm mais o sabor de novidade, nem lembram mais as feridas que, para as espalhar, sofremos os combatentes do grande decênio: Positivismo, evolucionismo, darwinismo, crítica religiosa, naturalismo, cientificismo na poesia e no romance, folclore, novos processos de crítica e de história literária [...]

Devemos entender que no campo da Literatura, seja: 1) na escolha de novas dicções (e mesmo, temáticas, vocábulos e imagens) para o ritmo poético, 2) seja na compreensão ou reconfiguração dos elementos essenciais da narrativa, 3) seja ainda na própria expansão dos modos de sentir e narrar o fato, ou 4) no reposicionamento do ator, do encenador e dos recursos cênicos no teatro⁸, todo este estado convulsivo do

⁸ A busca realista da verossimilhança deu lugar à disposição de encenar a própria vida real, o que teve profunda repercussão sobre as técnicas teatrais. Ao naturalismo o teatro deve a adequação dos cenários, figurinos e

panorama sócio, político e econômico anteriormente exposto, terminou por imprimir influências decisivas na produção que, sobretudo no final do século XIX, contribuiu para o decisivo sepultamento da estética romântica. São prenúncios de um outro tempo, incerto e labiríntico, mas enfim, outro.

1.2 “...o melhor remédio para acordar o espírito⁹”: o espaço urbano-periférico e suas filiações à estética naturalista no século XX: fragmentos de uma tradição

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?
- O que vejo é o beco.

(Manuel Bandeira¹⁰)

Desde que Zola passou a tematizar as condições de vida e trabalho do ambiente circundante de sua época, sob uma perspectiva fortemente influenciada pelo trato científico desse homem (veja-se seu sabido interesse pelo evolucionismo de Darwin e pela medicina experimental de Claude Bernard¹¹), podemos dizer ter se estabelecido no plano da escrita literária uma espécie de deslocamento no eixo de captação do homem para a apreensão do fato literário (do heroico-transcendente no Romantismo para o fisiológico, natural e social, tanto no Realismo, quanto no Naturalismo).

Citando Zola, Werneck Sodré (1992, p. 47) nos esclarece o seguinte, particularmente a esse respeito da mudança de enfoque sobre o homem:

objetos de cena ao texto e à atmosfera pretendida pelo encenador, já que até avançado o século XIX, era freqüente que o ator escolhesse seus trajes mais ricos para vir à cena, qualquer que fosse o papel interpretado, e que os mesmos cenários fossem usados em diferentes peças. Cenários e figurinos adquiriram então a função de dar um depoimento visual sobre personagens e situações dramáticas.

[...]Finalmente, o teatro naturalista coincidiu com o aparecimento da figura do encenador, ou diretor, e da noção de encenação ou montagem, como uma das inúmeras possibilidades de levar ao palco um mesmo texto dramático. **Fonte:** ©Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda. Versão digital Cd 01.

⁹ Extraído da frase: “*O sofrimento é o melhor remédio para acordar o espírito*”, supostamente atribuída à Émile Zola, no artigo escrito por Igor Gomes, intitulado: *O naturalismo nos ajuda a entender o Brasil*, publicado no Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco. Recife, 3 de novembro de 2016. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1725-como-o-naturalismo-nos-ajuda-a-entender-o-brasil.html>. Acesso 10/05/2017.

¹⁰ BANDEIRA, Manuel. Poema do beco. In *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1996.

¹¹ Claude Bernard (1813-1878) médico francês. Reconhecido por seus estudos e pesquisas em medicina experimental. Teve grande influência no pensamento científico da segunda metade do século XIX ao ponto da Universidade de Lyon adotar seu nome, passando a chamar-se Université Claude Bernard Lyon I. Foi após a leitura de *Introdução ao Estudo da Medicina Experimental* (1865) que Zola traçou o perfil de seu método de escrita científica, que resultaria em uma de suas obras mais inovadoras, “*Le Roman Expérimental*”, (*O Romance Experimental*) de 1880.

[...] "O romance deve ser um estudo objetivo das paixões"; cada capítulo deveria ser "o estudo de um curioso caso fisiológico [...] Dados um homem forte e uma mulher insatisfeita, procurar neles a besta, envolvê-los num drama violento e observar escrupulosamente as sensações e os atos dessas criaturas [...] Limitei-me a fazer em dois corpos vivos aquilo que os cirurgiões fazem em cadáveres." Essa linha de raciocínio, aparentemente lógica, e formalmente lógica, vinha de Taine, entretanto.

Muda o modo de se escrever e se inscrever enquanto autor na cena emergente/insurgente. Narrar esse novo homem é imergir no todo contrastado urbano que se fazia no entrechoque dos séculos XIX e XX, para quem sabe, esperar emergir ali, um ser mais autônomo, crítico e, por isso mesmo, participante. Nessa transição, grandes transformações incidem sobre os elementos essenciais da narrativa (enredo, tempo, espaço, ambiente, personagem, narrador), uma vez que, operando-se a mudança de foco sobre o homem e seus embates (físicos e intelectuais) para com seu tempo e seu meio, todo o *modus narrandi* precisa, igualmente modificar-se. Em linhas gerais, podemos dizer que desse estado de mudança o que mais se percebe é uma espécie de *comprometimento* do narrar e dos elementos da narrativa com o real.

Resulta disso o fato de que, ao abandonarem a concepção romântica de mundo (ainda que não de forma abrupta), os escritores realistas/naturalistas parecem se esforçar por, cada vez mais, compreender os processos lógicos e interligados que movem um personagem e seu conjunto de ações dentro da trama, microcosmo representativo da realidade circundante. Assim, o que parece apenas uma descrição de cena ou cenários transformados, na verdade é o "testemunho" quanto aos "fenômenos da trama" tal como se apresentam; espécie de tentativa de colocar por terra aquela premissa romântica assentada num polo em que a realidade seria intangível, não captável, e que, portanto, fugiria às palavras concretas, aos detalhes materiais, grossos traços ou fatias da cena per si narrada e narrável.

[...] Neste pólo ocorre, mesmo nas elaborações em primeira pessoa, o desejo por vezes explícito de maior "compreensão" da realidade, com uma ligação maior ao universo objetivo, material. Em todo este conjunto de concepções, que de início configuravam-se como que mais voltados a um anti-romantismo que a um realismo propriamente dito, há a preocupação com uma certa "impessoalidade" diante da elaboração poética. (NASCIMENTO, 2007, p. 298)

É justamente este impulso na direção de um comprometimento com o circundante e com o tempo que torna a estética naturalista uma violenta reação ao que

Bosi¹² (1994) chamou de “forma mental saturada de projeções” na manipulação dos elementos na composição romântica.

Na contramão desta saturação, o projeto literário naturalista, contemporâneo ao início do processo de expansão do desenvolvimento industrial, pôde encampar à sua perspectiva de representação humana fenômenos como: a tentativa de “depuração das classes sociais”, a degradação do meio ambiente e, conseqüentemente, o empobrecimento da experiência campesina, o crescimento do êxodo rural e o processo de compartimentalização do espaço urbano-periférico nas grandes cidades (a explosão das vilas, cortiços, favelas, pensões, etc).

Para que esta experiência fosse acompanhada efetivamente de novos modos de idealizar, gestar e projetar mais que a obra literária, uma nova plataforma para expressão das subjetividades emergentes, imaginemos a soma de esforços necessários, à época, para romper os focos de resistência romântica e manipular os elementos tradicionais da composição literária (sobretudo os da prosa), de modo a deles extrair a dicção mais apropriada ao estado de coisas vivenciado naqueles idos do século XIX. Contudo, é bom que se esclareça que no primeiro contexto de seu surgimento em situações diferentes daquela da França de Zola, a postura foi mais ousada do que a escrita propriamente dita, a qual em muitos casos, involuntariamente ainda trazia resquícios de resistentes traços da influência romântica.

No Brasil, por exemplo, país agrário, pouco urbanizado, com industrialização centralizada praticamente em uma única região (a saber, Sudeste), com baixa performance no que diz respeito à consolidação de suas leis e demais dispositivos reguladores da equidade social, com gritantes desigualdades políticas na sua estrutura federativa àquela época (e ainda hoje!), o primeiro aparecimento da escrita naturalista constitui-se mais numa intenção filosófica sem uma grande “[...] correspondência com a realidade material” (NASCIMENTO, 2007).

No Brasil, essa forma de concepção demorou para instalar-se de maneira mais decisiva. Afinal, nos dizeres do próprio Schwartz “O ritmo de nossa vida ideológica, no entanto, foi outro, também determinado pela dependência do país: à distância acompanhava os passos da Europa” (SCHWARTZ, p. 25). E é justamente nesse universo de “idéias fora do lugar” – num país onde predominam práticas altamente clientelistas e retrógradas com um conjunto de idéias de tom artificial, espelhadas em padrões europeus – que aos poucos podemos acompanhar um certo “desenvolvimento de conceitos” de

¹² “O romântico não teme as demasias do sentimento nem os riscos da ênfase patriótica; nem falseia de propósito a realidade, como anacronicamente se poderia hoje inferir: é a sua forma mental que está saturada de projeções e identificações violentas, resultando-lhe natural a mitização dos temas que escolhe.” (BOSI, 1994, p. 186 – grifo meu)

movimentos que, no centro do Capitalismo, refletiram transformações significativas na ordem social. Ao estabelecer uma espécie de programa crítico em “Instinto de Nacionalidade”, Machado parece antecipar o preceito de “comprometimento” com a realidade: o que torna a literatura viva, o que a torna expressão artística da realidade não é só a incorporação de elementos próximos, locais, mas a expressão de problemáticas gerais a partir de uma realidade, ou um recorte, comprometidos com uma espécie de “verdade”. (idem, p. 299)

Também Zola¹³, nos fala desse comprometimento quase que exclusivo com a realidade:

Estou sendo considerado um escritor democrático, simpatizante do socialismo, mas não gosto de rótulos. Se quiserem me classificar, digam que sou naturalista. Vocês se espantam com as cores verdadeiras e tristes que uso para pintar a classe operária, mas elas expressam a realidade. Eu apenas traduzo em palavras o que vejo; deixo para os moralistas a necessidade de extrair lições. Minha obra não é publicitária nem representa um partido político. Minha obra representa a verdade. (ZOLA, 2000, p. 246)

Dentre os elementos da narrativa arregimentados na transformação deste enfoque pró-realidade/verdade/presentificação, particularmente *espaço* e *ambiente* nos interessam como foco de nossos esforços neste tópico. O intuito aqui não é o de traçar uma topoanálise¹⁴ propriamente dita, mas reunir subsídios para estabelecer um panorama de como o elemento *espaço* se comporta na transição das estéticas presentes no entrelaço dos séculos XIX e XX e, de que maneira, a atmosfera naturalista influenciará, mais adiante, a percepção de diferentes autores brasileiros na composição, especificamente, das narrativas urbano-periféricas contemporâneas.

1.2.1 Brasil, para além de um difícil começo

À parte toda a discussão (e até polêmicas) sobre o marco fundador da estética naturalista na literatura brasileira, tão bem abordada em *O naturalismo no Brasil*, de Nelson Werneck Sodré¹⁵, o que pretendemos aqui é sintetizar o conjunto de

¹³ ZOLA, Émile. O Naturalismo e Zola. In _____ *Germinal*. Tradução de Silvana Salerno. São Paulo, Cia das Letras, 2000.

¹⁴ Bachelard (2000), em 1957, criou o neologismo *topoanálise* com o significado de “estudo psicológico e sistemático dos locais da vida íntima”. Contudo, o termo tem sido francamente expandido para uma abordagem do espaço literário para além do crivo psicológico. Têm-se abordado sob esse nome, perspectivas de leitura do espaço enquanto componente fundamental na atmosfera totalizante da obra, isto é, o espaço como uma força propulsora da trama e dos rumos que a diegese pode tomar na recepção junto aos possíveis interlocutores.

¹⁵ Cf itens *A renovação* (p.194), *A controvérsia* (p.202), *A iniciação* (p.207) e *A expansão* (p.213) da quinta parte do mencionado livro em sua 2ª edição pela editora Oficina e livros, 1992.

transformações ocorridas no cenário nacional, e que vieram a ter influência decisiva na forma como os escritores de transição das últimas décadas do século XIX, e início do XX, se apropriam dessa realidade na composição literária, enfatizando a cidade como novo e predominante cenário.

Não se trata de negligenciar todo o papel propulsor desempenhado por um conjunto de escritores que, com suas obras, teceram o painel das primeiras nuances do naturalismo em solo brasileiro (a saber: José do Patrocínio, com o romance *Mota Coqueiro ou A pena de Morte*; Lúcio de Mendonça com a novela *O marido da adúltera*, e, é claro, Aluísio de Azevedo, com os romances *O mulato*, e, principalmente, *Casa de pensão*), mas sim, se adiantar no tempo e investigar o quanto de influência este painel logrou para anos à frente. Trata-se de saber como, no momento exato da transição entre-séculos, a cidade passa a se inserir como ingrediente das narrativas já nos possibilitando (ou não!) antever a problemática do espaço urbano-periférico brasileiro e seu caos-criativo no que tange tanto a enredo, ambiência e constituição de personagens e/ou novas dicções no *modus* de (se)narrar, isto é, narrar-se a si mesmo, o que, será discutido bem adiante.

1.2.2 Uma tradição fora da tradição

Ao defendermos a presença de traços de influência da estética naturalista nos autores que aqui elencaremos, não significa afirmar uma filiação integral (temporal, temática e conceitual) desses autores ao Naturalismo enquanto “escola”. Não pretendemos “estender” o Naturalismo até o século XX ou até os dias atuais. Queremos, isso sim, refletir sobre, até que ponto, tendo encontrado num país como o Brasil (com todo o quadro sócio, econômico, político e cultural já sabido), a ambiência propícia, a estética naturalista de linha francesa cria as condições necessárias para que, mesmo após o término cronológico do movimento em solo nacional, recrudescam nas primeiras décadas do século XX narrativas cuja composição privilegie ideias naturalistas. A saber: o pessimismo, a vazão do instinto animal, a oralidade, a violência como linguagem de reação, o sofrimento do indivíduo, a franqueza no trato das questões sexuais, e, sobretudo, o urbano-periférico como painel para a ação de uma nova “fauna” de personagens ativos, ruidosos e laboriosos, dentre outras novas características que só aqui puderam aflorar dada a “riqueza do solo”.

Queremos provocar a discussão sobre uma tradição fora da tradição, isto é, arregimentar subsídios para afirmar ser possível traçar uma linha de obras que reutilizam, “reciclam” ou recriam o gosto naturalista na construção de narrativas mesmo fora da ideia de movimento e do século XIX. Não seria um naturalismo tardio, mas uma espécie de fenômeno literário de inclinações ideológicas, por meio do qual, permanecendo os motivos (miséria, injustiças, segregação, violência, etc), a fisiologia da linguagem reaparece como que aportando a necessidade de retorno ao cru, ao indigesto, ao ato compacto da cena objetiva, forçando o autor (haste sensível fincada no dorso do social) a, de tempos em tempos, lançar-se numa escrita-experiência, capaz de ir além do registro do fato e, efetivamente, dar conta de expor novos e difíceis modos de subjetivação na cena emergente.

1.2.3 A cidade em transição

O crescimento das cidades e os impactos que esse tem na vida prática e cotidiana dos indivíduos passou a ser fortemente tematizado na literatura brasileira par e passo às transformações advindas com a transição monarquia-república. Intensifica-se nas últimas décadas do século XIX, já anunciando os eventos e contrastes intensos vindos com o século XX. Sobre isso, Sodré (1992, p.191-192) faz uma completa historicização, que, embora longa, se faz oportuna neste momento:

[...] importantes alterações do fim do século: o início da crítica científica encabeçada por Silvio Romero, em 1870; o sucesso da música de Carlos Gomes, em 1871, [...] com a representação de *O guarani* no Teatro Lírico, no Rio; o estabelecimento dos censos decenais, em 1871, e a realização do primeiro recenseamento geral, no ano seguinte; a adoção do sistema métrico decimal e o lançamento do cabo submarino ligando o Rio à Bahia, Pernambuco e Pará, em 1873; a fundação da Escola de Minas de Ouro Preto e a inauguração do cabo submarino entre o Brasil e a Europa, em 1874; o lançamento do positivismo, com os trabalhos de Miguel Lemos, e do evolucionismo, com os de Tobias Barreto, em 1875; a fundação da Sociedade Positivista, por Benjamim Constant, e o aparecimento dos trabalhos materialistas de Guedes Cabral e Vicente de Sousa, em 1876; a primeira concessão telefônica, em 1879; a primeira usina termoeletrica, em 1883, como a primeira hidrelétrica; a instalação do serviço de fornecimento de gás no Rio, em 1886; a fundação do Instituto Pasteur e a inauguração da iluminação elétrica em Juiz de Fora, em 1888; a fundação do Instituto Nacional de Música, a promulgação do Código Penal, a criação do Banco da República, a realização do segundo recenseamento geral, fatos de 1890; o aparecimento do fonógrafo e o início do serviço de ônibus puxados a animais, no Rio, em 1891; a inauguração do serviço dos bondes elétricos, ainda no Rio, em 1892; a ocupação da ilha da Trindade pelos ingleses, em 1895; a fundação da Academia Brasileira de Letras, em 1896; a inauguração do Instituto Butantã, em 1899.

Nessa transição, a atmosfera impressa pelo decadentismo¹⁶ encara a cidade já como espaço do “perdido” e de perdição, ou seja, lócus onde o contraste e o desequilíbrio *das* (e *nas*) ações do homem atinge seu ponto de exposição. Nessa perspectiva, em significativa parte das narrativas (seja conto, seja romance), a cidade é a plataforma onde os corpos vivem sua via-crúcis, os sujeitos no defrontamento com suas experiências de dor, de busca, de cobiça e de vertigem frente aos emergentes valores do modelo capitalista.

[...] "Hoje o mundo não encerra mais mistérios." No fundo, isso revelava o sentido de eternidade que a burguesia pretendia para o seu domínio e para tudo o que ele caracterizava, particularmente no campo ideológico, contrapondo-a à ânsia de mudança que estava implícita nas lutas sociais e no avanço, tormentoso e reprimido embora, da classe trabalhadora. (SODRÉ, 1992, p.47)

Atingir este espaço, migrar para a cidade é, ainda que inconscientemente, inserir-se neste estado de embate de forças (burguesia-proletariado). É também o rumo de uma “legitimação” diante das mudanças, sendo o “local onde as coisas acontecem”. Sobre esse poder, Senra (2011, p. 64) apresenta pertinente reflexão:

[...] a cidade passa a representar a própria civilização à medida que a vida urbana é vista como um destino inexorável. A cidade deixa de ser um lugar de abrigo, proteção e refúgio, escapulindo à sua condição mineral e se torna um aparo comunicacional do entrecruzamento dos discursos do processo civilizatório

Frente a essa dinâmica que se estabelece nas novas formas de configurações do tempo agir sobre o espaço urbano, é que as experiências de escrita literária vão, progressivamente, tentando atualizar as representações do ocupar, agir e interagir sobre o espaço. Noutras palavras: a cidade é um fator decisivo na experiência de narrativa das subjetividades, pois ele é um vetor que tanto age sobre o autor (agente/escrivente) quanto sobre a dinâmica que os personagens (agentes de papel) imprimirão sobre seus discursos, atos limites e perspectivas dentro da trama e para fora dela. A cidade é um todo que precisa se mover com a trama e pela trama. É, portanto, elemento já de uma tradição literária no Brasil, conforme nos lembra Cândido (1987, p. 203)

¹⁶ Espécie de corrente filosófica, artística e, sobretudo literária, que opera uma transição entre as duas últimas décadas do século XIX e o XX. De teor pessimista, saudossita de uma grande arte e descrente com os rumos do futuro adota o nome pejorativo propagado pela crítica artística de então, empreendendo forte tom irônico na construção de um projeto de realidade. FARIA, Gentil de. *A presença de Oscar Wilde na Belle Époque literária brasileira*. São Paulo, Pannartz, 1988.

Antes mesmo do indianismo e do regionalismo, a ficção brasileira, desde os anos de 1840, se orientou para outra vertente de identificação nacional através da literatura: a descrição da vida nas cidades grandes, sobretudo o Rio de Janeiro e áreas de influência, o que sobrepunha à diversidade do pitoresco regional uma visão unificadora [...]. Na ficção brasileira o regional, o pitoresco campestre, o peculiar que destaca e isola, nunca foi elemento central e decisivo; desde cedo houve nela uma certa opção estética pelas formas urbanas, universalizantes, que ressaltam o vínculo com os problemas supra-regionais, e supranacionais.

A cidade é uma espécie de grande promessa que nunca se cumpre. Como tal será espaço de vivência desses e de outros tantos embates anteriormente aludidos, matéria recorrente e forte no extrato de uma nova escrita literária levada a cabo de forma não sequenciada ou linear por autores diferentes de épocas e contextos também diferentes, unidos porém pelas dimensões de movimento, ritmo, contraste e, sobretudo, experiência. Senão vejamos...

1.2.4 O caso João do Rio

Um João do Rio (pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, Rio de Janeiro, 1881 – 1921), por exemplo, toma em seus escritos um Rio de Janeiro (já no início do século XX) no qual as promessas de uma vida melhor, advindas do século XIX, não encontram materialidade frente a um “urbanismo” que, desplanificado, “cospe” junto com a expansão da malha, exclusão, violência e preconceito, facilmente encontrável tanto nos “papéis da polícia” da época, quanto nas linhas dos cronistas mais atentos, como o próprio João.

Entre o período de 1902 a 1906, João do Rio, atuando como cronista na *Gazeta de Notícias*, publica uma série de textos nos quais faz violentas críticas aos modelos da escrita romântica, simbolista e decadentista, ainda com focos de resistência, ao mesmo tempo em que defende a necessidade de uma visão de mundo mais compatível com os embates da urbe e seu tempo. Nesse sentido, podemos afirmar que os acontecimentos artísticos eram marcados pela esfera pública e não apenas pela invenção ou criatividade do autor. As ações da pequena burguesia sob o jogo social, os episódios políticos densamente eclodindo por sobre a urbe de modo a influenciar diretamente a imprensa, as letras, o pensamento acadêmico, o parlamento e, é claro, as lutas populares, tanto aquelas levadas a cabo pelos partidos, quanto à empreendida pelas rebeliões ou revoltas populares (SODRÉ, 1992).

Assim, no período mencionado há pouco, é que João do Rio aborda as questões concernentes ao polêmico programa de urbanização de Rodrigues Alves, empreendimento de caráter interventivo-higienista que operava grande transformação (ou segmentação) do espaço urbano carioca. *“Intervenções drásticas para restaurar o equilíbrio do organismo urbano”*. (Benchimol, 1998, p.239). No texto de João percebe-se visão de mundo realista-naturalista na medida em que aborda com franqueza as dimensões de seu tempo sob enfoque do científico, do objetivo e “natural” do meio e seus embates ou demandas.

[...] Suas obras são predominantemente relacionadas *ao espaço urbano, ao desenvolvimento do progresso e da chamada “civilização”*. Entretanto, João do Rio não teve como propósito exaltar esse processo de urbanização, e sim criticá-lo ao descrever em suas crônicas e contos *as discrepâncias e os berrantes disparates desse progresso*. Dentro dessa proposta, cria João do Rio uma atmosfera única na qual contrasta o *glamour* de um Rio de Janeiro que tenta adaptar-se a um modelo parisiense com *personagens de comportamento sombrio, bizarro, muitas vezes altamente patológicos*. (SENRA, 2006, p. 24)

Povoada por sujeitos que caminham notoriamente entre o bizarro, o sádico, o cínico e, muitas vezes, o patológico, nos contos de João do Rio é a cidade que empresta a ambiência propícia a uma visão sempre crítica e irônica de país, identidade e cultura. No livro de contos *Dentro da noite* (1910), exemplifica esse sujeito até então “incomum” o Barão Belfort, uma espécie de dândi decadente tropical, o qual *“[...] sempre impecável diz as coisas mais horrendas com perfeita distinção”* (p. 10). Substitutos dos antigos perfis heroicos, estes personagens têm em comum sua ânsia pela experiência, pela vivência de novas marcas no cerne de seu tempo. Não querem salvar o mundo, angariar simpatias e suspiros de donzelas. Aparentemente querem gastar-se em experiências humanas, finitas e falíveis. Desejam. Exemplo disso, temos no conto *Emoções*, da obra anteriormente mencionada, a manipulação do Barão Belfort em relação a um jovem pálido, franzino e febril que é por ele levado ao vício do jogo. Ao ser perguntado sobre suas reais intenções para com o jovem, a personagem responde:

[...] quero gozá-lo. Tu sabes, o homem é um animal que gosta. O gosto é que varia. Eu gosto de ver as emoções alheias, não chego a ser o bisbilhoteiro das taras do próximo, mas sou o gozador das grandes emoções de em torno. Ver sentir, forçar as paixões, os delírios, os paroxismos sentimentais dos outros é a mais delicada das observações e a mais fina emoção.(p.06)

Vícios, decadência, violência e toda sorte de boas e más “paixões” se proliferam por sobre as linhas crescentes da urbe (a saber, o Rio de Janeiro), os seus

“portadores” são geralmente os “de baixo”, construtores anônimos da cidade e suas engrenagens de exclusão em contínuo movimento. Na atmosfera marginal dos contos, a cidade se longilineia, parece se estender cada vez mais para longe em subúrbios e periferias que engolem os homens em seus cansaços e, muitas vezes, angústias.

Já nas primeiras linhas de *Dentro da noite*, conto de abertura do livro homônimo, podemos perceber a atmosfera anteriormente referida:

[...] encontrar o nosso Rodolfo, agora, onze da noite, por tamanha intempérie **metido num trem de subúrbio**, com o ar desvairado...

— Eu tenho o ar desvairado?

— Absolutamente desvairado.

— Vê-se?

— É claro. Pobre amigo! Então, sofreste muito? Conta lá. Estás pálido, suando apesar da temperatura fria, e com um olhar tão estranho, tão esquisito. Parece que bebeste e que choraste. Conta lá. Nunca pensei **encontrar o Rodolfo Queiroz, o mais elegante artista desta terra, num trem de subúrbio, às onze de uma noite de temporal**. É curioso. **Ocultas os pesares nas matas suburbanas? Estás a fazer passeios de vício perigoso?**

O trem rasgara a treva num silvo alarmante, e de novo cavalava sobre os trilhos. Um sino enorme ia com ele badalando, e pelas portinholas do vagão **viam-se, a marginar a estrada, as luzes das casas ainda abertas**, os silvedos empapados d’água e a chuva lastimável a tecer o seu infundável véu de lágrimas. (grifos meus)

Também nas crônicas, a atmosfera tomada na reflexão do cotidiano segue igual ironia e crítica quanto a um país que na transição século XIX-XX se apresenta ainda sem a unidade que se espera efetivamente de uma nação autônoma.

[...] as crônicas de João do Rio são[...] documentos que retratam a fisionomia espiritual do Brasil em tempos de formação de identidade nacional e cultura brasileira, antigo debate que permanece até hoje; são documentos que confeioam as manifestações artísticas, literárias e científicas da virada do século XIX ao XX. Porque o que subjaz à obra de João do Rio é o *desabafo íntimo e valorizador* de uma sociedade, onde, *os exemplos, as anedotas não faltam! A sciencia não se difundira, estava entregue a um limitado grupo de homens, de modo que tal ou tal sciencia só era ensinada mal aos rapazes que se destinavam a uma determinada profissão* [sic]. (CRAICE, 2013, P. 13)

Diante disso, se pergunta o autor: *qual a vocação do Brasil enquanto nação?*

A primeira vocação, que o Brasil imaginou ter, foi a agrícola. Vem dessa ilusão a frase amargamente ironica: o Brasil é um paiz essencialmente agrícola. Também logo depois dessa tamanha mentira, criou-se um qualificativo para a gricultura: a abandonada. De modo que o paiz começou logo por abandonar a vocação, e até hoje é o caso unico de indimissibilidade por abandono de emprego.

Depois o paiz teve a irreprimível vocação republicana, para cair na vocação patriótica, uma vocação muito interessante de que eu também fiz parte: A America é dos americanos, o Brasil é dos brasileiros, etc., rolos, meetings, jacobinismo. Mas essas eram propriamente vocações transitorias,

jacobinismo. As duas grandes correntes do paiz eram o bacharelismo e a poesia. Toda gente nesse paiz ou é doutor ou é poeta, e ás vezes os doutores são também poetas e os poetas são chamados doutores. Neste periodo da minha vida, passei atrozés crises de consciencia. O cavalheiro não imagina como custa seguir a vocação de seu paiz.¹⁷

No limiar dos séculos (XIX-XX) a cidade é uma espécie de tabuleiro de jogo, sob o qual, alguns indivíduos precisam labutar para se manterem de pé a cada movimento, enquanto outros, dado o lugar privilegiado e autorizado que as antigas estruturas lhes assegurou, podem escolher que papel melhor lhes aprouver no mando desse jogo. Diz o autor: *Veja, porém, agora. Os protegidos de hoje são como no passado, Em maior numero, é verdade [...]*¹⁸. E assim dá-se a fisiologia difícil de (re)construção do espaço geográfico, igualmente representado na escrita literária que ali emerge.

1.2.5 O caso Lima Barreto

O tom sempre antagônico, transgressor e pouco esperançoso com a força coletiva nas mudanças políticas, marca a grande maioria dos textos de Lima Barreto (Rio de Janeiro, 1881 — Rio de Janeiro, 1922) que tematizam a cidade do Rio de Janeiro de sua época. Em seus textos (sobretudo nos contos e crônicas) repercussões naturalistas residiriam na maneira frontal com que aborda a relação homem-cidade, os problemas da política, o crescimento da pobreza, dentre outras mazelas do Brasil-récem-república.

Favelização, descaso das autoridades com os espaços de convivência coletiva, falta de assistência social, clientelismo político, fraqueza moral dos homens públicos, vícios do homem comum (o bêbado, o marginal, louco, o vadio) dentre outros aspectos vivenciados nas ruas de uma cidade do Rio, nem tão maravilhosa assim, dão ambiência a muitos dos contos e crônicas de Lima Barreto. Fator que o coloca como exímio observador de seu entorno, posto que, traços de sua biografia¹⁹ irão nos revelar que muito do observado viraria “matéria-prima” para a escrita. Por exemplo, sua experiência como morador do subúrbio de Todos os Santos:

¹⁷ DO RIO, João, Nova vocação, In: *Cinematographo*, 1909., p. 13.

¹⁸ DO RIO, João. Hontem e hoje, In: *Cinematographo*, 1909, p. 45.

¹⁹ Cf. BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1952 (Coleção Documentos Brasileiros).

[...] após se tornar o chefe da família com a loucura do pai e iniciar sua vida no funcionalismo público, ele se muda para o subúrbio de Todos os Santos em 1903. Nesse local viviam, predominantemente, *negros e pobres*. Muitos deles, possivelmente, foram aí residir *por conta da desapropriação e demolição de casarões e outras edificações antigas* do centro da cidade que marcou os trabalhos iniciais da reforma urbana do prefeito Pereira Passos. Lima, que nesse momento passava por dificuldades financeiras, alugou uma casa nesse subúrbio e passou a ter um contato maior com as camadas populares. (NORONHA, 2009, p.28 – grifos meus)

Ou o próprio contraste de sua situação: se fora discriminado por se negro e de origem humilde na escola e na repartição onde trabalhara, ao viver no subúrbio, não encontrava interlocutores para seu pensamento intelectual e aspirações. O que o leva a refletir:

Eu tenho muita simpatia pela gente pobre do Brasil, especialmente pelos de cor, mas não me é possível transformar essa simpatia literária, artística, por assim dizer em vida comum com eles, pelo menos com os que vivo, que sem reconhecerem a minha superioridade, absolutamente não têm por mim nenhum respeito que lhes fizesse obedecer cegamente. [...] ²⁰

Especificamente sobre a cidade do Rio de Janeiro de sua época, o modo de escrita de Lima vai nos revelar uma bipartição do eixo urbano: de um lado as áreas nobres, signo da beleza, poder e mando, do outro o subúrbio como painel de contrastes, possuidor, no entanto, de grande representatividade do embate entre modos e tempos de um Brasil que emerge (para o bem ou para o mal) do entrechoque finessecular (Século XIX-XX). É como se Lima pretendesse mostrar que o homem de cada um desses módulos operaria de modo particular a compreensão do espaço urbano, seu papel frente a esse e as reais possibilidades que o mesmo traz para este sujeito tanto no campo da produção factual (modos de trabalho, renda e consumo) quanto no simbólico (projeção de suas subjetividades). Tal premissa parece encontrar guarida teórica, por exemplo nos estudos sobre segregação social (PARK 1973; PASTERNAK, 2004; PRÉTRECEILLE, 2004; QADEER, 2004), os quais, em linhas gerais, nos apontam que os grupos sociais tendem a realizar sua organização a partir de gostos e preferências, por conta disso, posteriormente, estabelecendo vínculos afetivos com o *locus* onde habitam. No caso do “Rio barretiano”, a linha que divide os dois módulos anteriormente mencionados parece calhar bem nessa condição. Haveria em sua escrita, portanto, o efeito de sobreposição ou interseção: uma cidade dentro da outra, polos sócio-espaciais antagônicos, detentores

²⁰ BARRETO, Lima. *Um longo sonho de futuro: diários, cartas, entrevistas e discussões dispersas*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993, p. 44.

de grupos de sujeitos com marcas de subjetividade, logo, identidades, distintas quanto ao ser carioca, configurados, dentre os tantos espaços tomados por Lima, por exemplo, pelo sujeito morador dos subúrbios e morros e o de um Botafogo ou Laranjeiras. Ele próprio, tendo sido habitante de ambos os módulos, sujeito dessa (nessa e, por essa) contradição.

Sou homem da cidade, nasci, criei-me e eduquei-me no Rio de Janeiro; e, nele, em que se encontra gente de todo o Brasil, vale a pena fazer um trabalho destes, em que se mostre que a nossa cidade não é só a capital política do país, mas também a espiritual, onde se vem resumir todas as mágoas, todos os sonhos, todas as dores dos brasileiros, revelado tudo isso na sua arte anônima e popular.²¹

Não é de se admirar, portanto, que a cidade grande enquanto espaço de contradição e de promessas irrealizáveis aos incautos, apareça com tanta frequência nas abordagens literárias de Lima. É que ele, inscrito enquanto “gente do povo” na cena de seu tempo, era também um sujeito exposto ao movimento voraz deste modelo de cidade bipartida. O que vivia entrava como componente na carne de suas personagens. Ele não apenas idealizava a cidade como um espaço fictício propulsor de toda sorte de empecilhos, contrastes, sofrimentos e distancias: ele os viveu! E, nessa vivência, distanciando-nos da velha polêmica autor-vida-obra, parece haver entre os pesquisadores de seu modo de escrita uma unanimidade em afirmar que no caso Lima Barreto a vida escreve a obra e a obra se inscreve na vida. Se não, vejamos a respeito, significativo trecho de *Lima Barreto: termômetro nervoso de uma frágil República*, prefácio de Lilia Moritz Schwarcz para o livro *Contos Completos de Lima Barreto*²²:

Na obra de Lima Barreto, *as separações canônicas entre ficção e não ficção, realidade e imaginação, são muitas vezes fugidias*, e tal perfil fica ainda mais claro no caso dos “contos” de Lima Barreto [sic], que na obra do autor misturam-se ao que hoje conhecemos como crônicas. Por outro lado, ainda em vida, o autor foi criticado ou considerado pouco “criativo”, uma vez que *estabelecia constantes paralelos com o momento em que viveu ou com sua biografia*. O fato é que dentro da produção literária desse escritor, com frequência apresentada pela crítica como “realista”, *a biografia fermenta a literatura e vice-versa. A experiência pessoal do artista não se separa da sua produção literária*. Nesse caso, a literatura ganha um caráter evidentemente biográfico e, de modo declarado, *o escritor não se desloca da ficção; na verdade, a invade* com todas as contradições próprias desse tipo

²¹ BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Mágoas e sonhos do povo*. In _____ *Feiras e mafuás*: artigos e crônicas. São Paulo: Brasiliense, 1956. p.27.

²² Volume organizado pela historiadora e antropóloga Lilia Moritz Schwarcz, editado pela Companhia das Letras e que, pela primeira vez reúne o conjunto completo de contos produzidos pelo autor: “[...] os publicados em vida, os de edição póstuma, os deixados em manuscritos completos ou não guardados em tiras de papel no acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro”. (SCHWARCZ, 2010, p. 10).

de empreendimento criativo. (SCHWARCZ, 2010, p. 10 – grifos meus).’

O autor abre mão da Rio de Janeiro Corte e, posteriormente capital Federal, bela, atraente e adornada por jardins e parques, para em detrimento de uma dimensão uninucleada, projetar uma cidade-mosaico, na qual o contraste de tons, texturas e vozes é dado pela proliferação de subúrbios tão relegados, quanto ricos na dimensão da experiência de um Brasil revelado.

O Rio de Janeiro de Lima Barreto [...] seria “outro”: em vez da corte, tão descrita pelos colegas de geração, o escritor selecionaria o “subúrbio carioca”. Se o autor se acostumara a transitar por toda a cidade, já sua geografia simbólica elegeria um cenário particular. Por contraposição aos monumentos, ruas alargadas, praças vistosas e renovadas, edifícios cada vez mais altos, **a imagem do subúrbio aparece como um resumo da desorganização**: misturas arquitetônicas, espaços pouco aproveitados, ruas estreitas, lazeres considerados pouco civilizados, casas térreas, personagens exóticos e pequenos animais vagando pelas ruas. Por fim, sua literatura surgia na contramão do modelo da Academia Brasileira de Letras [...]. Acusado de praticar erros gramaticais em suas edições baratas e sem cuidado, alegou sempre, em seu favor, **afastar-se propositadamente do formalismo, dando à sua literatura uma oralidade** aproximada ao espetáculo por ele observado nas ruas que percorria diariamente. (SCHWARCZ, 2010, p. 10-11 – grifos meus)

A cidade, seus distanciamentos ou falsas centralidades, o peso da constante ameaça de desapropriação, demolição e expulsão de suas partes antigas e “inadequadas”. A modernização a reboque da tecnologia, a penetração da imprensa mesmo entre diferentes círculos sociais se faz presente na escrita de Lima como um dos eixos sustentadores de sua crítica. Aliás, é oportuno ressaltar que as personagens são, quase sempre, “veículos” dentro dos quais o autor incute suas próprias “queixas”, resistências e ironias, estando vida e obra de tal modo interligados nesse caso, que a cidade e seus “tombos” são também os do autor

[...] Ele punha na boca de seus personagens críticas ao funcionarismo [sic], à mania nacional de se fazer passar por doutor ou aos protecionismos de toda ordem. Já na vida real, foi o emprego como amanuense na Secretaria da Guerra que garantiu seu sustento, assim como o da família; tentou várias maneiras de fazer parte dos círculos intelectuais e de suas instituições diletas — sempre sem sucesso; e, quando pôde, lançou mão da sua rede de relações pessoais. Aí está, pois, uma literatura de oposição ou por oposição que, ao produzir a ficção, cria, ao mesmo tempo, o artista a partir da noção de não pertencimento e de exclusão. (idem)

Mais do que focalizar a cidade como nova ambiência em detrimento ao meio rural, esta escrita entende que a urbe é palco de um novo jogo social, onde os sujeitos

tendem a se esmerilar num embate cotidiano na defesa, ora de um *status quo*, trazido pela velha conjuntura sócio-econômica, ora na defesa da própria sobrevivência prática e imediata. Advém daí a indefectível presença da estética naturalista, pondo o homem como animal *laborans* (ARENDDT, 1987).

Por fim, vejamos na crônica *Hotel 7 de setembro*²³, reflexão privilegiada nesse sentido:

Li nos jornais que um grupo de senhoras da nossa melhor sociedade e gentis senhoritas inauguraram, com um chá dançante, a dez mil-réis a cabeça, o Hotel do Sr. Carlos Sampaio, nas encostas do morro da Viúva. Os resultados pecuniários de semelhante festança, segundo diziam os jornais, reverteriam em favor das crianças pobres, das quais as referidas senhoras e senhoritas, agremiadas sob o título de "Pequena Cruzada", se fizeram espontâneas protetoras.

Ora, não há nada mais belo que a Caridade; e, se não cito aqui um profundo pensamento a respeito, motivo é não ter ao alcance da mão um dicionário de "chapas".

Se o tivesse, os leitores veriam como eu ia além do esteta Antônio Ferro, que saltou no cais Mauá, para nos ofuscar, com os seus trapos de José Estêvão, Alexandre Herculano e outros que tais!

Felizmente não o tenho e posso falar simplesmente - o que já é uma vantagem. Quero dizer que semelhante festa, a dez mil-réis a cabeça, para proteger crianças pobres, é uma injúria e uma ofensa, feita a essas mesmas crianças, num edifício em que o governo da cidade gastou, segundo ele próprio confessa, oito mil contos de réis.

Pois é justo que a municipalidade do Rio de Janeiro gaste tão vultosa quantia para abrigar forasteiros ricos e deixe sem abrigo milhares de crianças pobres ao léu da vida?

O primeiro dever da Municipalidade não era construir hotéis de luxo, nem hospedarias, nem zungas, nem quilombos, como pensa o Sr. Carlos Sampaio. O seu primeiro dever era dar assistência aos necessitados, toda a espécie de assistência.

Agora, depois de gastar tão fabulosa quantia, dar um bródio para minorar o sofrimento da infância desvalida, só uma coisa resta dizer à edilidade: passem bem!

Um dia é da caça e outro é do caçador. Digo assim, para não dizer em latim: "Hodie mihi, cras tibi".

Nada mais ponho na carta. Adeus.

Careta, 5-8-1922

A cidade como um grande organismo autofágico (antropofágico?) parece trabalhar pela rejeição de certos grupos de sujeitos que, frente a "inoportunas

²³ BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Feiras e mafuás*: artigos e crônicas. São Paulo: Brasiliense, 1956.

demandas” (comida, moradia, saúde, educação...) não apenas deixam de contribuir para a construção da imagem de cidade maravilhosa, como provocam espécie de “ruído” nessa paisagem. Sendo, necessário, portanto, encobri-los, guardá-los, escondê-los, pondo-os a seguro dentro das instituições adequadas, mesmo que custeadas a altos preços. Daí na narrativa de Lima (seja crônica, conto ou memória) comumente, aparecerem, recorrentemente, as sólidas paredes de instituições como os manicômios, delegacias, presídios, leprosários, orfanatos e outros tantos, sempre fortemente muradas a guardar “devidamente” os indesejáveis, os quais superpovoam as páginas dos escritos barretianos.

1.2.6 O caso Moreira Campos

Compreendendo o conto como forma literária tanto privilegiada quanto de difícil e exigente fatura, uma vez que é uninucleada, unívoca e univalente (MOISÉS, 1997), há que se destacar o trabalho de autores que, mesmo sem grande espaço nos veículos de divulgação literária de seu tempo, contribuíram para a inovação na escrita deste gênero, de modo a cada vez mais inscrevê-lo na dimensão de um texto capsular da realidade, ou seja, um texto potente na ação de síntese do mundo e da realidade circundante. José Maria Moreira Campos (Senador Pompeu - Ce, 1914 — Fortaleza, 1994) é sem dúvida um dos grandes colaboradores do movimento renovador do conto no cenário brasileiro da segunda metade do século XX.

Mesmo manifestando traços de inovação quanto à escrita do conto, Moreira Campos não recebeu da crítica acadêmica a notoriedade necessária no cenário nacional. Acreditamos que este fator se deva: em primeiro lugar, pela sua opção de viver, atuar e publicar no Ceará²⁴, o que representaria às vistas da crítica, “um escritor de província”; uma vez que a distância geográfica entre a região sudeste - onde estão localizados os veículos da grande crítica, a qual “constrói” os cânones - e o nordeste brasileiro muitas vezes não possibilita ao crítico enxergar o campo de produção para além de uma certa tradição de lócus de escrita. Em segundo lugar, o fato de, tendo ao longo de sua trajetória (quarenta e cinco anos desde a estreia no conto com *Vidas marginais* de 1949, até 1994, ano de sua morte) tematizado as questões da margem, do ordinário, dos modos

²⁴ “Foi catedrático de Literatura Portuguesa do Curso de Letras da UFC (1965); chefe de Departamento de Letras Vernáculas; membro do Conselho Departamental; decano do Centro de Humanidades (1970-71); implantador e coordenador do Ciclo Básico (1972) e Pró-Reitor de Graduação da UFC (1973-79)” (PONTES, 2011, p. 16.)

de subjetividade interditados, não poderíamos esperar que, especificamente por ele, a crítica tivesse desenvolvido simpatia suficiente ao ponto de incluí-lo no lugar “privilegiado” do cânone nacional.

Com uma escrita notadamente comprometida com a valorização dos recursos de expressão quase que anulando a própria centralidade da trama narrativa, podemos afirmar que a contística de Moreira parte das mais ordinárias situações (no duplo sentido do termo: *a.* cotidiano e *b.* baixo, vil, imoral), para projetá-las numa crescente profusão de repercussões sensoriais. Coletor das coisas miúdas, de um apequenado modo de vida, de sentimentos soturnos e de uma subjetividade tolhida, suprimida, muitas vezes massacrada pela lógica do mundo reificado, sua escrita parece objetivar uma espécie de gradação de tensões. Mais do que o fato em si contado, a soma de procedimentos na composição desse fato é o que parece interessar a este autor. Esse procedimento vai ao encontro das tendências de vanguarda que eclodiram pelo século XX, quase todas propondo a dissolução como marca indelével para a busca de representações da psique humana e seus arbitrários modos de reagir/manifestar-se no jogo social.

No ensaio *O discurso literário de Moreira Campos*, José Lemos Monteiro²⁵ assim compreende os reflexos destas vanguardas na escritura de Moreira Campos:

Essas tendências se configuram numa quase anulação do próprio fio narrativo, por meio de uma ênfase no processo descritivo, apoiado numa fusão e descoberta de sensações de toda ordem. O que mais importa talvez é a impressão nítida, a imagem cinético-visual transmitida por inteiro à mente do leitor. A imagem sensorial que se projeta em busca de sua própria atualização, com o mínimo de informações e o máximo de sugestões. A imagem que se alça à categoria de símbolo e, por isso, adquire conotações várias conforme as vivências e poder de captação estética do intérprete. (MONTEIRO, 1980, p. 10)

Também neste contista, nos interessa a tomada da cidade e de uma cultura urbana como ambiência para a maioria de seus contos. Mais que isso, a cidade como palco dos contrastes e lutas resultantes do modelo de desenvolvimento adotado e, a ação/reação dos sujeitos assujeitados neste contexto. As nuances naturalistas, portanto, consistiriam justamente numa postura de desnudar ainda mais o cotidiano, repeti-lo, “ordinarizá-lo” em suas pequenas baixeiras e, lá dentro, mais pelo procedimento do que pelo tema, projetar à mente do interlocutor, repercussões as mais diversas, acerca de um modo de vida quase sempre desgastado, devastado e naturalmente tenso.

²⁵ Edições UFC, Fortaleza, 1980. 128p.

Policiais, prostitutas, ladrões, bêbados, vadios, donas de casa, advogados, professores, “gente do povo”, todos sempre em alto labor de seus sentimentos e tensões no interior de um cotidiano que, de repente, parece romper a aparente normalidade para levar a percepção do mundo e seus não-lugares a extremos quase indizíveis; tudo, compactado numa urbe anônima e distante, aludida apenas por um ou outro vago demarcador: um poste, uma esquina, uma árvore, um beco, enfim, um indicativo de que ela (a cidade) está ali, testemunha silenciosa e impassível do vagar ou sofrer das personas. Os pequenos e concisos blocos descritivos aparecem dispostos de modo a, num efeito de “escada”, levar a atenção do interlocutor ao clímax do detalhe sórdido. Veja-se, por exemplo, as narrativas de *A grande mosca no copo de leite* (1985), a maioria de curta extensão, mas potentes enquanto flagrante de quadros humanos marcados pela violência, depravação e taras, dentro de um tempo que transcorre lentamente, como que intensificando a agonia de cada micro-drama exposto. Para efeito de síntese, no conto que intitula o livro a pouco mencionado percebe-se esses aspectos:

Ela já confessara na delegacia o roubo das jóias: o rico solitário, a pulseira fornida de bom ouro português e a placa de platina cravejada de brilhantes.

- Uma fortuna! - garantia a velha, indignada, na sala do apartamento.

[...]

A velha enxugava o canto do olho com os dedos, quase todos eles marcados por grossos anéis, enquanto as pulseiras se amontoavam no braço flácido. Havia pausas na conversa. Alguém perdia os olhos na réstia de sol sobre o tapete. A preta velha cozinheira trouxe a bandeja com café.

- É uma menina! Não tem vinte anos talvez - insistia a velha.

- Fez vinte e um o mês passado - esclareceu a preta, que mantinha a bandeja nas mãos.

[...]

O filho da velha, casado, encarregava-se das diligências. Uma chatice. Ter que deixar de lado os trabalhos no escritório de advocacia, um mundo de coisas a fazer. Aborrecia-se com a própria mãe: [...]

[...]

Falou com os dois agentes, prometendo-lhes uma boa recompensa.

[...].

Já agora certa curiosidade dele: conhecer o submundo, os métodos da polícia.

[...]. Insistiu em assistir aos castigos infligidos à copeira, embora o delegado

[...] o tivesse aconselhado a afastar-se: a meia dúzia de bolos com a palmatória pesada, o tapa que o agente ruivo, o mais diligente, lhe aplicara no rosto, onde ficaram as marcas dos dedos e o corte provocado pelo grosso anel com cabeça de leão. Ela apenas tinha os olhos úmidos e estriados, numa concentração de ódio, limpando as gotas de sangue com os dedos:

- Vocês podem me matar, mas não roubei.

[...]

- Tem raça, doutor. Tem raça.

- Também acho.

- Mas no pau-de-arara ela dá o serviço.

Quis assistir também ao novo método. Ficou aguardando no corredor. Quando entrou na sala ela já estava nua e suspensa no ar, pernas e braços amarrados a uma barra de ferro. Despejavam-lhe água nas narinas. Sufocava-

se, debatia-se. Havia alguma demora. Impeliam-lhe o corpo com energia. Ela tomava algum alento e podia rosnar:

- Já disse tudo. Me matem!

[...]

[...] sob aquele vestido ralo e barato, sandálias japonesas gastas, que ainda se amontoavam a um canto da sala: a nudez do seu corpo moço e alvo, onde o sexo avultava com força, exuberante, o ventre batido. A grande mosca no copo de leite. Foi a imagem que teve e que o perseguia em casa, na rua, na consulta aos papéis no escritório. Intrometia-se entre os processos, o arrazoado para defesa do cliente, presente à xícara de café que lhe trouxera o bói, ao cigarro que acendia: a grande mosca no copo de leite.

[...]

[...] Mais uma vez os olhos dele a despiram: a nudez plena, alva, moça e forte, a grande mosca no copo de leite. Chegou a esquecer o local onde estacionara o carro. Parou para orientar-se e teve necessidade de mais um cigarro²⁶.

A matéria do conto é, em síntese, o modo de interação entre as duas classes presentes: os patrões, isto é, a voz de mando, matriarcalmente representada na figura de uma velha senhora e a classe trabalhadora, o pobre e, mais ainda, o subalternizado, manifestado na voz de servidão, representada por uma copeira, ausente da cena, mas protagonista do roubo das joias que tensiona o caso, levando-o, mais adiante, ao clímax da prisão e tortura; bem como pela empregada negra, utilitária na cena, mas sem nome, tratada apenas como “a preta”.

Desse modo de interação, além de violência e brutalidade, vai, progressivamente, emanando dos pequenos blocos descritivos, os elementos de um fetiche ou tara por parte do opressor, o filho-mandante que, detendo o poder, pede, ou melhor, compra, as providências por parte do aparelho repressor, no caso, a polícia. Ele quer não apenas que se corrija o dano com os “métodos adequados”, como acompanhar de perto a fisiologia desse corretivo, sordidamente descrito por um narrador observador. Desse embate de forças – a polícia que tortura e o corpo frágil que resiste – vemos emergir o próprio objeto ativador da libido: a imagem do corpo subjulgado, trêmulo, transido, mas jovem, potente em sua sexualidade. Superalimentação da libido, progressivamente se converte em tara. É a imagem quase surreal (à lá Buñuel & Dali, em *Um cão andaluz*): da grande mosca no copo de leite. É, em síntese, o exagerado destaque do sexo (o *mons pubis* ou genitália, em pêlo) ao centro do jovem corpo rijo e pálido. Potente imagem que desnorteia o filho-mandante que, mais do que possuir, é possuído pelo objeto de sua fantasia, e que agora, o persegue incessantemente enquanto erra pela cidade (casa, escritório, ruas, etc).

²⁶ CAMPOS, Moreira. *A grande mosca no copo de leite*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1985.

Esta tendência ao mínimo que vai, por repercussão (geralmente imagético-sensorial, logo mental), se convertendo em máximo nos processos de recepção, leitura e interlocução do conto; associado ao malogro, ao decadente ou fracasso, imprimem força e interesse na trajetória do *personagem-pobre-diabo*²⁷, colocando-o como o único possível para o tipo de escrita de Moreira e, conseqüentemente, para o seu projeto de contística.

Em seus contos, de modo geral, Moreira Campos deixa visível a sua preocupação com o social, explorando, sobretudo, a ruína das personagens como parte integrante da estrutura de seus textos. Seus personagens são criaturas deslocadas socialmente, que experimentam o fracasso ou que se limitam à mediocridade do cotidiano, portanto, de alguma forma oprimidos, subjugados, impedidos de ter uma convivência normal [sic]. Esse impedimento se dá não apenas na relação em que participam com os demais personagens, marcadas pelo poder econômico ou pela força, mas pela impossibilidade de existência igual aos outros. Signatário de um *realismo do menos*, na mesma linha de Graciliano Ramos e Dalton Trevisan, MC apresenta suas personagens como habitantes de um mundo para o qual as aspirações não se realizam.

[...]

Em sua maioria, os personagens de MC são preparados para uma tragédia ou para a exclusão que se constrói de forma inevitável, como se isto constituísse parte da própria estrutura da narrativa. (PONTES, 2011, p. 17-18)

Também em *O preso* (que consta na 2ª edição de *Dizem que os cães vêem coisas*, de 1987, coletânea de 28 contos) a condição do personagem subjugado, humilhado e rebaixado ao grau máximo de subalternidade (o pobre diabo) aparece fortemente configurado em uma situação de prisão e tortura, agora muito mais psicológica do que física. Trata-se novamente do embate de forças entre classes: o poder de mando pesando sobre a gente humilde (e humilhada). Todo o contexto bucólico de uma pequena cidade de repente se vê maximamente tensionado pelos recursos da narrativa, quando se revela o motivo da prisão e a condição do preso se tratar de um pobre diabo que, num ato impensado e de aflição perante o subjuogo, termina por agir contra o poder local estabelecido:

[...]

Lá vem gente presa.

²⁷ Cf. PAES, José Paulo. O pobre diabo no romance brasileiro. In: *Novos Estudos*. Cebrap, 20: 38-53, março, 1988.

PONTES (2011) numa interessante pesquisa especificamente sobre a condição de pobre diabo em contos de Moreira Campos, de modo didático apresenta uma oportuna síntese da proposta de Paes (1988), explicando que este último transforma a expressão *pobre diabo* numa espécie de categoria teórica inserida no campo da condição anti-heróica “[...] para representar um tipo de personagem literário, apresentado no limite da inferioridade, é aquele cuja existência reuniria a soma dos fracassos e impossibilidades de sucesso além do mundo obscuro da negação.” (PONTES 2011, p. 35)

Os olhos ergueram-se do gamão e o dono da casa girou a cabeça para ver melhor:

- Vem mesmo.

Um *velho mirrado e de pele escura* puxava um jumento pelo cabresto, entre dois soldados do destacamento. Atrás vinham alguns moleques, guardando distância, já enxotados pelos soldados.

Ao aproximarem-se da casa, Dr. Antero levantou-se:

- Que há?

O grupo estacou. Os moleques tomaram chegada e se postaram de braços cruzados e escorados nas pernas.

- Ele estava na feira... - iniciou-se um dos soldados.

- ***Doutor, me solte pelo amor de Deus! Eu peço a vosmecê pela sua bondade. Não fiz nada, acredite.***

Esqueceu-se o jogo. Já havia gente nas calçadas e janelas das outras casas. [...] Alguém derrubou o tabuleiro de gamão: bozó, pedras e dados por baixo das cadeiras.

- Um momento. Mas, afinal? - tornou Dr. Antero.

- ***Ele tem um apelido. Caroço.***

- Mas me chamo Inácio! Que eu não posso atender por um nome desses...

Houve risos em volta e os olhos se detiveram num lobinho que quase cobria a vista esquerda do velho.

- Como? - fez Dr. Antero, pondo a mão em concha no ouvido.

- Caroço. É um apelido. Brincadeira de menino. ***Começaram a aperrear ele na feira. Zangou-se, deu com o cacete pra trás e pegou no menino na altura da testa.***

- Mas só foi na pele. E eu mesmo fiquei agoniado e procurei estancar o sangue. Um vexame, doutor. Frecham em riba de mim todo o tempo.

Empurram, atiram casca de banana, toda porqueira que dão de garra (com licença de vosmecê). Vem isto de anos. Já quis até me mudar de canto, se pudesse. ***Apelo para vossa senhoria.***

Dr. Antero irritou-se:

- ***Isto vale nada! Soltem o pobre homem!***

Inácio tomou-se de grande esperança, enquanto olhava para os que o detinham:

- Muito bem, muito bem, doutor!

- ***Não pode. O menino ferido é filho de Dr. Targino - falou o soldado.***

- De quem?

- ***É filho do juiz de direito*** - esclareceu o farmacêutico ao lado.

- ***Meu velho, pra que você fez isso!*** - disse Dr. Antero, já sorvendo o café e perdendo um pouco do primeiro entusiasmo. (CAMPOS, 1987, p. 26 – grifos meus)

Mais uma vez a opção temática é pelo ordinário e as técnicas de escrita empregues trabalham para que, na tensão provocada pela fratura ficcional, se opera na sensorial do receptor cá fora da obra, uma outra fratura a qual, por efeito de alusão, força o leitor a perceber que naquela cidade de papel, possuidora de um modelo de gestão, se processa uma lógica de relações sociais tão excludente e injusta quanto aqui em tantas outras cidades de concreto: o aparelho repressor do estado garante a dominação sobre as classes historicamente desfavorecidas. A força policial obedece a uma tradição de mando local, logo, não faz justiça. Esta força do Estado extorque junto a mais-valia do povo, também sua dignidade, que implora, pede, suplica, sem que sua voz seja ouvida: “[...] - *Doutor, me solte pelo amor de Deus! Eu peço a vosmecê pela*

sua bondade. Não fiz nada, acredite!". Tal premissa se fortalece na constância com que o velho, em vão, repete: *"me soltem, que eu não tenho paciência de ser preso"*.

Notemos que para a personagem, a última fronteira de dignidade é demarcada pela liberdade, daí ser preso, destituí-lo do último controle ou possibilidade de assinalamento de uma existência (identidade?). Por isso a insistência em afirmar a não "paciência de ser preso", análogo a "não tenho condições de viver desse modo". A não condição de existência é ser preso. Logo, o personagem acrescenta: *"[...] Nunca fui. É o que eu digo aos meninos lá em casa. Não tenho paciência de ser preso"*. A conclusão deste embate, desta negativa em aceitar a condição de preso, leva o conto a um desfecho trágico, confirmando a característica da escrita moreireana anteriormente mencionada: a de uma escala crescente de tensão, dentro da qual, do cotidiano ou do ordinário (vivido ordinariamente por personagens-pobre-diabos) leva a diegese a se levantar num abrupto clímax para depois, "cair", de igual modo abrupto, deixando o leitor com um conjunto de sensações a serem reelaboradas. Após o fato trágico que "corta" o conto, uma ausência que é presença, agora parece assombrar tanto as consciências dos que engendraram o fato, quanto à cidade, também agora, com seus espaços mesquinhos cadenciadamente ritmados pela repercussão da negativa: *"Não tenho paciência de ser preso."*

Presos, soldados, gente das casas vizinhas, e, dentro em pouco, uma grande multidão à porta da cadeia.

A frase tomou conta das consciências. Pelas nove horas, o tabelião, ao assinar uma escritura, ainda a repetia, arrastando a pena no papel:

- "Me soltem, que eu não tenho paciência de ser preso".

Dona Belinha misturava-a com o caldo na cozinha, enquanto girava a colher de pau. O farmacêutico triturava-a com o pó que mexia no almofariz.

Já o trem de Dr. Antero partira. Tentou a leitura de uma revista, que atirou de lado. - "Me soltem, que eu não tenho paciência de ser preso".

Ergueu-se, foi ao carro-restaurante, tornou à sua cadeia. Olhou pela janela.

Um açude, bois que pastavam, carnaubeiras e, logo a seguir, a ponte de ferro.

As rodas do carro matraqueavam nos trilhos num ritmo que reproduzia a frase inesperada:

- "Me soltem, que eu não tenho paciência de ser preso. Me soltem, que eu não tenho paciência de ser preso". (CAMPOS, 1987, p. 26-27)

Findando o texto, o que sobra são as repercussões provocadas pela negativa que ecoa. A opção por este modo de escrita de coisas miúdas segue, portanto,

[...] diluindo de suas narrativas o supérfluo, apresentando somente o contorno da imagem, como ao fim da tarde as silhuetas de um mundo estranho que as sombras traçam no ar. Aqui temos em vez da estória, da narrativa, a anti-estória, a sugestão apenas de recordações, de lembranças, de fatos, que por si mesmos se conduzem, como se fossem, por imposição de uma força desconhecida (eles, os fatos, as coisas, os acontecimentos), obrigados a revelar seu mundo interior. Assim as coisas, o mundo miúdo dos animais, o

suporte em que se apóiam, os reflexos subjetivos que conduzem as vidas humildes, vão ganhando sentido, objetividade, forma, precisão e, no contexto das histórias, se abraçam e se fundem num todo uniforme.

São as graves contribuições de um contista a descoberto, para o qual, a experiência das realções humanas ainda é a grande questão a se trabalhar nas artes. Assim, a dor e a precariedade dos afetos no jogo social não são tomados apenas como chamativas exoticiadades, mas como eixos de sustentação que substituem a busca pela bondade e pelo heroísmo, num gesto de escrita constantemente em movimento, como o próprio destino nômade do povo das margens.

1.2.7 O caso João Antônio

Na mesma trilha de uma escrita à margem do cânone, como no caso dos demais autores aqui mencionados, em João Antônio (São Paulo, 1937 — Rio de Janeiro 1996) iremos encontrar o deslocamento do centro para o periférico. Um olhar cambiante, que se possibilita, assim como a geografia difícil e imprevisível da urbe, percorrer distâncias e “quebradas” em busca das histórias que urgem ser contadas.

Projetando um espaço periférico sem a mínima perspectiva de vitória sobre a força que o comprime, a narrativa de João Antônio nos dá uma cidade sempre maximamente desidealizada, hostil e violenta em cada componente:

A praça aninhava um miserê feio, ruim de se ver. A praça em Copacabana tinha de um tudo. De igreja à viração rampeira de mulheres desbocadas, de ponto de jogo de bicho a parque infantil nas tardes e nas manhãs. Pivetes de bermudas imundas, peitos nus, se arrumavam nos bancos escangalhados e ficavam magros, descalços, ameaçadores. (ANTÔNIO, 2001, p.27)

A atmosfera urbana se apresenta como uma espécie de atualização do passeio crítico-ácido de um Lima Barreto pelos recantos longínquos da urbe, somado agora, à crescente e veloz problemática do abandono político para com a periferia e a proliferação da marginalização e violência com que lá age o estado, numa ação sempre repressora, como que muito mais no intento de conter os que a habitam, do que promover a ordem e a justiça coletiva.

Contudo, é oportuno esclarecer que, diferente da visão barreteana, em que só a denúncia, a crítica e a mágoa têm espaço no trato da cidade de um Rio em transição, em

João Antônio²⁸, ao passo em que a voz narrativa imerge na difícil e pungente condição de vida marginal, termina, por, progressivamente, criar uma espécie de cartografia poética (ABRAHÃO, 2006) quanto a essa vivência nas ruas e seus *modus* de se sobressair, hasteando resistentes modulações de subjetividade/identidade. Porém, esta postura, esta poética, não é um recurso adornativo da realidade, ou seja, não é um enfeite ou uma “roupa de festa” para a vida nas ruas, é, antes, a propositura de uma experiência. Isto é, conceber o espaço periférico, a margem ou o abjeto, enquanto espaço privilegiado de uma condição de vida sincronizada com a realidade resultante do modelo de desenvolvimento em voga; ainda que tal condição, seja não apenas negada como combatida e desautorizada no eixo do jogo social contemporâneo. E, como proposta de experiência, aquele que cria o narrador está comprometido com este, e com seus modos de enxergar o espaço, o caminho e os transeuntes.

A narrativa, que durante muito tempo floresceu num meio artesanal - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1985, p. 52)

A estranheza ou mesmo rejeição e repulsa frente a modos de escrita como os de J.A por parte de significativa parcela do leitor comum, reside, justamente, no fato do homem moderno ter se desvinculado de certa “relação artesanal” para com o mundo circundante. Ele não precisa mais compreender, ou mesmo se envolver, na fisiologia das coisas. Precisa apenas tê-las, prontas e consumíveis (ou prontamente consumíveis). Assim é que o narrador de J.A, imerso neste contexto, propõe, sobre a solidão moderna de seu leitor/interlocutor urbano, a imersão, o relato como experiência e não apenas como registro do fato.

A este respeito, e refletindo, à luz de Bakhtin sobre a dinâmica de criação do autor para com seu herói, Cantarella Silva (2003, p. 56) faz oportuna reflexão, nos lembrando que

Bakhtin elucida-nos sobre a escrita do autor que, de seu próprio ponto de vista social e moral, cria o herói como um produto de seu tempo social. Ao observar e experimentar a vida marginal, João Antônio não só relata a vida dos marginalizados e “pobres diabos”, mas atribui a eles identidade e uma voz que ressoa complacente em seus textos. É a própria voz dos desfavorecidos e marginalizados que fala no texto, é a voz encarada de um ponto social e moral [...]

²⁸ A partir deste ponto, usaremos as iniciais J.A para nos referirmos ao autor.

Essa persona, que ao mesmo tempo é uma voz (logo, ativadora de uma performance), que se inscreve na cena urbana contemporânea, com seus recônditos e memórias, é extremamente laboriosa, operosa, produtiva, se não na dimensão de uma escala produtiva convencional (o capital), seguramente o é no campo simbólico: produz, com o sua fala transgressora, desautorizada repreendida, uma grave e profunda cisão no aparente coeso tecido social. Essa voz/inscritura, ao se expor como uma ferida nas extremidades da urbe, assinala a existência de um não-lugar dentro do lugar: a periferia como um sistema todo vivo com incontáveis possíveis artérias, ligando-a aos inexoráveis movimentos do mundo capitalista e dele soturnamente se nutrindo .

As personagens, como seres “mutados” se entremeiam e se fundem ao concreto da paisagem, como se já tivessem amalgamados a esta pelo longo tempo em que vivem imersos nessa condição periférica. Ou, por outra compreensão: porque já nasceram nela, desconhecendo, portanto, outra modo de ser. É interessante, portanto, perceber, que mais do que desejar uma outro vida redentora, o que a “fauna” de personagens antonianos reivindicam é, nada mais que, mais um fôlego, mais um dia. Parecem ser pequenas suas aspirações, conscientes da força histórica que as comprime cada vez mais contra a margem. O bárbaro e sua resistência. Bárbaro, entendido aqui numa dimensão ressignificada, conforme quer Walter Benjamin:

Barbárie? Sim. Responderemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para direita nem para a esquerda. (BENJAMIN 1987, p. 115-116)

Há, portanto, um resistir intenso dessas personas dentro do seu próprio lócus. Daí, mesmo quando narra em terceira pessoa, poderemos perceber a efusão da vida interior dessas personagens, sempre em violento estado de diálogo com o mundo social circundante. Temos acesso ao caos cognitivo que é o universo mental dessas personagens, seu aparelho perceptor da realidade e de sua própria condição de ser e estar no mundo. Suas parcas e lacônicas falas, mais que registro fraseológico, manifestam uma voz: suas fraturas, contradições cotidianas, temores e modos de escape frente às situações iminentes de perigo. Também a voz narrativa, flexível e ágil, se alinha à atmosfera “nervosa” e sem afeto que envolve a urbe. Porém, estranhamente, não deixa de projetar a possibilidade de uma difícil e áspera poética, “suja” na velocidade dos dias.

[...] É por isso que podemos falar em realismo lírico para descrever a prosa de João Antônio, ou na relação dialética entre a interioridade e exterioridade de sua voz narrativa. Uma voz que sempre se transmite através de certo hibridismo, esteja na primeira ou terceira pessoa. Ainda há o dado importante da opção pelo coloquialismo da linguagem [...]. Opção que não é arbitrária, mas recurso literário. O coloquialismo se coaduna com a voz interior das personagens e é mais eficiente na descrição dos espaços sociais de suas vivências. (ABRAHÃO, 2006, p. 12)

Sobre a composição dos tipos malandros em J.A, podemos aqui mencionar brevemente dois contos bastante simbólicos disso pelo fato de tematizarem, literalmente, a “formação escolar” do malandro: crianças levadas à condição marginal ou delinquente pelas conjunturas do meio. Os contos são: *Frio* e *Meninão do caixote*, ambos originalmente publicados em *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963). No primeiro destes, um narrador onisciente começa por nos dar um dado crucial: a idade do menino (10 anos). Sabe-se também, já de início, que este está em movimento, andando a pé, numa missão através de vários bairros da cidade que, progressivamente ao ser revelada, expõe a condição de abandonado, fragilização e marginalização deste menino, pobre, negro e sozinho. Seu “professor”, Paraná, já surge na história como alguém que exerce sobre a criança uma voz de mando: recomenda-lhe que ande sem se deter pelo caminho, sem olhar vitrines, coisas ou as pessoas na rua. Ensina ao tempo em que explora.

A narrativa, que começa pelo meio (*in media res*), e vai fornecendo ao leitor, numa espécie de efeito de gradação, os detalhes necessários para a montagem do painel da vivência marginal em progresso. Convida, portanto, para uma experiência, uma imersão, vez que, contendo em seu interior um intenso movimento (o menino está andando ao longo de todo o conto, para levar um embrulho através da cidade) o leitor precisa ser ativo construtor do possível sentido que ali se esconde. Se pergunta o que está acontecendo, sem ter a resposta. Deve seguir os fragmentos dados pelo narrador que, de tão onisciente, faz com que o foco transite da terceira para a primeira pessoa. E a leitura se coloca no nível de um jogo de encaixe, no qual, por meio dos fragmentos de transição (do discurso direto para o indireto) dá ao leitor a possibilidade dele próprio confrontar a eclosão de modos de subjetividade/identidade no espaço urbano-periférico.

Andando. Paraná mandara-lhe não ficar observando as vitrinas, os prédios, as coisas. Como fazia nos dias comuns. Ia forte e esforçando-se para não pensar em nada, nem olhar para nada
— Olho vivo — como dizia Paraná.
Devagar, muita atenção nos autos, na travessia das ruas. Ele ia pelas beiradas. Quando em quando, assomava um guarda nas esquinas. O seu coraçãozinho se apertava.

Na estação da Sorocabana perguntou as horas a uma mulher. Sempre ficam mulheres vagabundeando por ali, à noite. Pelo jardim, pelos escuros da Alameda Cleveland. Ela lhe deu, ele seguiu. Ignorava a exatidão de seus cálculos, mas provavelmente faltava mais ou menos uma hora para chegar. Os bondes passavam.

[...]

Paraná apalpou-o, examinou-lhe a roupinha imunda de graxa de sapato. Tirou-lhe o tênis, cortou dois pedaços de jornal e enfiou-os dentro. Embrulhou uma manta verde. Meteu a mão no bolso, deu-lhe duas de dez. Os olhos brilharam:

- Se vira com elas

[...].

- O embrulho é nosso se güenta. Se manca.

[...]

Pequeno, feio, preto, magrelo. Mas Paraná havia-lhe mostrado todas as virações de um moleque. Por isso ele o adorava. Pena que não saísse da sinuca e da casa daquela Nora, lá na Barra Funda. Tirante o quê, Paraná era branco, ensinara-lhe engraxar, tomar conta de carro, lavar carro, se virar vendendo canudo e coisas dentro da cesta de taquara. E até ver horas. O que ele não entendia eram aqueles relógios que ficam nas estações e nas igrejas — têm números diferentes, atrapalhados. Como os outros, homens e mulheres, podem ver as horas naquelas porcarias?

Mesmo no desamparo da condição que o meio impõe, a narrativa alude a uma solidariedade entre os excluídos:

Paraná era cobra lá no fim da Rua João Teodoro, no porão onde os dois moravam. Dono de briga. Quando ganhava muito dinheiro se embriagava. Não era bebedeira chata, não [...].

Nego, hoje você não engraxa.

Compravam pizza e ficavam os dois. Paraná bebia muita cerveja e falava, falava. No quarto. Falava. O menino se ajeitava no caixãozinho de sabão e gostava de ouvir. Coisas saíam da boca do homem: perdi tanto, ganhei, eu saí de casa moleque, briguei, perdi tanto, meu pai era assim, eu tinha um irmão, bote fê, hoje na sinuca eu sou um cobra. Horas, horas. O menino ouvia, depois tirava a roupa de Paraná. Cada um na sua cama. Luz acesa. Um falava, outro ouvia.

[...]

O menino sabia que Paraná topava o jeito dele. E nunca lhe havia tirado dinheiro.

O difícil aprendizado que se dá mediante um contexto impassível: a urbe que não faz concessões mesmo em face de cruéis agravantes como a pobreza, a orfandade e o abandono, nos coloca bem próximo à compreensão naturalista de que o meio exerce forte influência na formação do caráter. Ao menino, “formado” pelo professor-malandro Paraná, nenhuma redenção acena. Está ele ao sabor dos condicionantes urbanos com os quais se confrontará ao longo de sua constante busca por manter-se ativo na luta ordinária. Seu destino, humano e não heroico, é inconcluso. Dessa forma, seu tempo é o agora, em que tem que aprender a pensar, agir e se equilibrar na velocidade da urbe, construindo sua própria força na vertigem.

— Cavalo não tem pé.

Onde lhe haviam dito aquilo? Não se lembrava, não se lembrava. Coitado do cachorro! Amassado, todo torto na avenida. Também, os automóveis corriam tanto... Frio, o vento era bravo. Sentia ainda o gosto bom do leite. Onde diabo teria se enfiado Paraná? Ah, mas não haveria de meter o bico no embrulhinho branco! Nem Nora. Muito importante. Paraná é que sabia, Nora não. Um arrepio. Que frio danado! Entrava nos ossos. Embrulhou-se mais no casacão e na manta. Fome, mas não era muito forte. O que não aguentava era aquela vontade. Lembrou-se de que precisava se acordar muito cedo. Bem cedo. Que era para os homens do ferro-velho não desconfiarem. Lúcia, branca e muito bonita, sempre limpinha. Sono. Esfregou os olhos. O embrulhinho branco de Paraná estava bem apertado nos braços. Entre o suspensório e a camisa. Que bom se sonhasse com cavalos patoludos, ou com a moça que fazia ginástica! Contudo, não aguentava mais a vontade. Abriu o casacão.

Então o menino foi para junto do muro e urinou

Meninão do caixote tematiza a tensão entre dois modos distintos: o ser correto e o ser malando. Ao descobrir ocasionalmente seu talento para o jogo de sinuca, um menino se vê num dilema entre esses caminhos. Para além dos cuidados familiares, como que em transe, gradativamente ingressa na esfera da malandragem e seu expansivo modo de compreender a dinâmica da vida: driblando obrigações, leis e afazeres e tentando se construir pelo artifício da contravenção, no caso específico, no jogo de sinuca, levado pela mão do “professor” Vitorino:

Joguei, joguei muito, levado pela mão de Vitorino, joguei demais. Porque Vitorino era um bárbaro, o maior taco da Lapa e uma das maiores bossas de São Paulo. Quando nos topamos Vitorino era um taco. Um cobra. E para mim, menino que jogava sem medo, porque era um menino e não tinha medo, o que tinha era muito jeito, Vitorino ensinava tudo, não escondia nada.

Esse mundo, se revela mais atraente que os “rumos certos” pretendidos pelos cuidados familiares. A escola, por exemplo, é espaço de monotonia e animosidade:

[...] E a nova professora do grupo da Lapa? Mandava a gente à pedra, baixava os olhos num livro sobre a mesa. Como eu não soubesse, o tempo escorria mudo, ela erguia os olhos do livro, mandava-me sentar. Eu suspirava de alívio.

É. Mas não havia acabado não. À saída, naquele meu quinto ano, ela me passava o bilhete, que eu passaria a mamãe.

– Trazer assinado.

Coisas horríveis no bilhete, surra em casa.

E o que se assiste, numa espiral crescente, é a imersão do sujeito num ambiente em que o contexto, as práticas culturais e a falta de outra perspectiva, culminam no vício pelo jogo. Nasce um “taco”, o malandro-sinuca: *“Meninão do Caixote... Este nome corre as sinucas da baixa malandragem, corre Lapa, Vila Ipojuca, corre Vila*

Leopoldina, chega a Pinheiros, vai ao Tucuruvi, chegou até Osasco. Ia indo, ia indo. Por onde eu passava, meu nome ficava [...]”²⁹”.

Porém, fama e glória não aplacam no jovem o conflito que, mediado pelos caracteres ambientais do espaço periférico projetado no conto, pressente o peso da norma dominante sobre os modos de ser desviantes e transgressores. Passa ele, o malandro, a também ser explorado, incansavelmente requisitado pelos apostadores; agenciado por Vitorino, sua vida é agora de boteco em boteco, de mesa em mesa...de jogo em jogo. Cansaço e frustração pesam sobre o taco. É curta a trajetória do malandro-sinuca, pois a difícil vida “dos de baixo” dentro da nova configuração de cidade, parece exigir comprometimentos maiores com o ordinário, com o sustento material que, não comportando mais o agir expansivo da malandragem, força um andar na linha. É interessante perceber isso na própria forma como está organizado o conto: estando em *media res*, ele nos dá as duas pontas desse ciclo: ascensão e queda. Contudo, a ordem está invertida: começa pela decadência de Vitorino, frente uma perda que, curiosamente, só é apresentada no fim da história: a desistência do jovem das mesas de sinuca em pleno auge. Vejamos:

Começo do conto:

Foi o fim de Vitorino. Sem meninão do Caixote, Vitorino não se agüentava. Taco velho quando piora, se entreve numa vez. Tropicava nas tacadas, deu-lhe uma onda de azar, deu para jogar em cavalos. Não deu sorte, só perdeu, decaiu, se estrepou. Deu também para a maconha, mas a erva deu cadeia. Pegava xadrez, saía, voltava...

E assim, o corpo magro de Vitorino foi rodando São Paulo inteirinho, foi sumindo. Terminou como tantos outros, curtindo fome quietamente nos bancos dos salões e nos botecos.

Término:

[...]

E uma coisa me crescendo na garganta, crescendo, a boca não agüentava mais, senti que não agüentava. Ninguém no meu lugar agüentaria mais. Ia chorar, não tinha jeito.

– Que é? Que é isso? ô Meninão!

Assim me falavam e ao de leve, por trás, me apertavam os braços. Se foi Vitorino, se foi Tiririca, não sei. Encolhi-me.

O choro já serenado, baixo, sem os soluços. Mas era preciso limpar os olhos para ver as coisas direito. Pensei, um infinito de coisas batucaram na cabeça. As grandes paradas, dois anos de taco, Taquara, Narciso, Zé da Lua, Piauí,

²⁹ Sobre a geografia periférica é extremamente oportuno destacar que “A cidade, para João Antônio, está além dos ambientes claramente focalizados quando do tratamento desse espaço pela representação. Em seus escritos, a cidade não abarca apenas seus espaços consagrados, aqueles que lhe conferem um tipo de identidade, pois ao autor é preferível, para a caracterização dos tipos e do ambiente urbano, a representação de aspectos desprezados e alheios a espaços consagrados. Os espaços marginais parecem resgatar, assim, certa forma de identidade da cidade, se não mais verdadeira, pelo menos mais reveladora de suas contradições. Para isso, o autor alude, ainda, à maneira como os indivíduos fazem uso dessa cidade e com ela se relacionam”. (SILVA, 2013, p. 129)

Tiririca... Tacos, tacos. Todos batidos por mim. E agora, mamãe me trazendo almoço... Eu ganhava aquilo? Um braço me puxou.

— Me deixa.

Falei baixo, mais para mim do que para eles. Não ia mais pegar no taco. Tivessem paciência. Mas agora eu estava jurando por Deus.

Larguei as coisas e fui saindo. Passei a cortina, num passo arrastado. Depois a rua. Mamãe ia lá em cima. Ninguém precisava dizer que aquilo era um domingo... Havia namoros, havia vozes e havia brinquedos na rua, mas eu não olhava. Apertei meu passo, apertei, apertando, chispei. Ia quase chegando.

Nossas mãos se acharam. Nós nos olhamos, não dissemos nada. E fomos subindo a rua.

A opção é por uma ordem narrativa que “termina para depois começar” ou seja: uma visão que induz o interlocutor a remontar na derrocada de Vitorino, a do próprio modo de vida malandro em meio a uma cidade mutante, na qual tudo está em constante e vertiginosa transformação, para o bem ou para o mal dos que sobre ela transitam.

1.2.8 O caso Rubem Fonseca

Caracterizada pela ambientação predominantemente urbana e contemporânea, pontuada por estilo contundente, áspero e irônico, a literatura de Rubem Fonseca (Juiz de Fora – MG, 1925), sobretudo sua contística, constitui talvez o caso mais típico de uma obra depreciada pela grande crítica literária no Brasil. Ora considerada como pará-literatura, ora como apelativa, ora, no entanto, como “cinematográfica” (é um elogio?), sua escrita está longe de ser uma unanimidade entre a crítica acadêmica, embora, progressivamente, nas últimas duas décadas venha sendo alvo de estudos que lhe inserem na tradição dos escritos urbano-periféricos brasileiros.

Tomando a cidade como um espaço selvagem, no qual a sobrevivência depende do pronto desenvolvimento de um modo violento de reação aos impulsos e negativas do meio, a escrita de Rubem Fonseca³⁰ constantemente põe em interação modos distintos de sociabilidade: a burguesia carioca, o trabalhador, pobre e sempre atarefado e, toda a sorte de malandros, marginais, contraventores, cínicos e mesmo, tipos patológicos (maníacos, sádicos, pervertidos, etc), todos atravessados pelo sentimento de urgência e desamparo característico de uma visão de cidade perpetuamente em estado de ruína moral. Está posto o cenário para uma performance de alta libido, violência e “depravação”, simultaneamente, plataforma de potência e “perdição” desse autor e de

³⁰ A partir deste ponto usaremos as iniciais R.F para grafar o nome do escritor.

sua obra junto à significativa parcela do leitor comum.

[...] O leitor tem diante de si uma megacidade, uma metrópole contemporânea, decadente, pútrida e terrivelmente ameaçadora. Um lugar sujo, que inspira de modo contínuo o medo, a insegurança, um aflitivo desassossego. A literatura do escritor, que é de natureza urbana e praticamente toda ela ambientada no Rio de Janeiro, faz dessa cidade a sua maior – e quase total – fonte de inspiração, extraindo do cenário carioca os seus temas e motivos. (PEREIRA, 2011, p. 29-30)

Os personagens estão continuamente em estado de movimento: brigando, xingando, correndo, batendo, apanhando, matando ou morrendo. Há neles força e labor. Há a busca por uma “viração” que lhes garanta alguma chance dentro da cena selvagem. De todo modo, temos um ser sempre guiado pela força da violência. A brutalidade e não o argumento é o elemento de convencimento, ou melhor, de coação dentro de um *modus vivendi*.

A violência física, quando se sobrepõe à argumentação, torna-se um índice da precariedade das formações morais coletivas. Se o mundo sem culpa do homem cordial pode anunciar o paraíso sem pecado, anuncia também um mundo sem moral. Este homem escolhe seus valores e seus métodos com critérios privados e avalia as ações segundo sua eficácia, sem se refrear por uma lei objetiva, porque ele não a intencionaliza. Para este homem, "a repressão só pode existir fora das consciências, é uma questão de polícia". Sua insubordinação a qualquer norma impessoal ajusta-se bem à constituição de uma autoridade que se imponha pela força e não pela lei. (MONTY, 2011, p. 10-11)

Esse estado permanente de violência se reflete, obviamente na linguagem, tanto na das personagens, quanto, e principalmente, na do narrador, grande inovação de R.F. Explica-se: é que o autor não apenas simula uma linguagem inculta, popular ou chula no momento das falas das personagens, também a dele (o narrador) segue esse mesmo estado de mudança, ainda quando se dá em terceira pessoa, uma vez que em muitos casos a voz do narrador se dilui na das personagens. É como se o ente que gesta o ocorrido, já imerso na trama, também integrasse a instância da experiência marginal: está à parte da cena, mas não apático a ela. Seu ritmo, objetividade e até impassibilidade diante do que conta, termina por colocá-lo em uma das margens deste universo caótico urbano. Sabe todos os detalhes como um repórter policial que está sempre na rua, junto das tragédias cotidianas. A “garganta de papel”, nesse caso, é parte de uma ambiência dessacralizada, politicamente incorreta e, por isso mesmo, reveladora de um novo ângulo quanto ao viver na urbe.

Manhã quente de dezembro, rua São Clemente. Um ônibus atropelou um menino de dez anos. As rodas do veículo passaram sobre a sua cabeça

deixando um rastro de massa encefálica de alguns metros. Ao lado do corpo uma bicicleta nova, sem um arranhão.

Um guarda de trânsito prendeu em flagrante o motorista. Duas testemunhas afirmaram que o ônibus vinha em grande velocidade. O local do acidente foi isolado cuidadosamente.

Uma velha, mal vestida, com uma vela acesa na mão, queria atravessar o cordão de isolamento, "para salvar a alma do anjinho". Foi impedida. Com os outros espectadores, ela ficou contemplando o corpo de longe. Separado, no meio da rua, o cadáver parecia ainda menor.

Ainda bem que hoje é feriado, disse um guarda, desviando o trânsito, já imaginou isso num dia comum?³¹

A opção por este modo de narrar consolida um “realismo sujo”, que muitos críticos apontam na escrita de Fonseca. De modo que, se o realismo histórico pretendia projetar a ilusão de realidade por meio de recursos como certo mimetismo e distância para com a linguagem convencional, esse realismo sujo (extremamente influenciado pelo Naturalismo) ou neo-realismo fonsequiano trabalha arduamente pela concretude da linguagem como que querendo abarcar a vivência direta do fato; situação em que o efeito obtido é o de conversão da representação da violência em violência da representação (SCHOLLHAMMER, 2003).

A exemplo do que ocorre na contística de Moreira Campos (anteriormente sintetizado neste estudo), também em RF o corpo é espaço de vivências. A carne tensa, trêmula, transida de dor, prazer ou êxtase evidencia-se de modo constante. É, portanto, espaço manifesto para as taras, torturas, transgressões e o mais amplo leque de perversões que o violento choque entre modos de sociabilidade (ou insociabilidade) pode fazer eclodir por sobre o acidentado terreno da urbe.

A perversidade e sadismo de *Feliz Ano Novo*, por exemplo, um dos contos mais famosos de Fonseca, projeta bem tanto esse aspecto da corporificação quase libidinal da violência, bem como dissolução entre as vozes do narrador e das personagens:

[...]

Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede?

Ele se encostou na parede.

Encostado não, não, uns dois metros de distância. Mais um pouquinho para cá. Ai. Muito obrigado.

Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone.

Viu, não grudou o cara na parede, porra nenhuma.

Tem que ser na madeira, numa porta. Parede não dá, Zequinha disse.

Os caras deitados no chão estavam de olhos fechados, nem se mexiam. Não se ouvia nada, a não ser os arrotos de Pereba.

³¹ FONSECA, Rubem. *Livro de ocorrências*. In _____ *O Cobrador*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979, pág.127.

Você aí, levanta-se, disse Zequinha. O sacana tinha escolhido um cara magrinho, de cabelos compridos.
Por favor, o sujeito disse, bem baixinho.
Fica de costas para a parede, disse Zequinha.
Carreguei os dois canos da doze. Atira você, o coice dela machucou o meu ombro. Apóia bem a culatra senão ela te quebra a clavícula.
Vê como esse vai grudar. Zequinha atirou. O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo do cara ficou preso pelo chumbo grosso na madeira.
Eu não disse? Zequinha esfregou o ombro dolorido. Esse canhão é foda."
[...]³²

Acerca da potência da brutalidade e violência em RF, Ariovaldo Vidal³³, faz uma oportuna observação, a qual nos sugere enxergar uma linha divisória dentro da obra fonsequeana, nela percebendo que a violência não aparece sempre retratada do mesmo modo. Para este autor, ao tomarmos os cinco primeiros livros de RF, notaremos uma progressão no grau de violência: em *Os prisioneiros* (1963), por exemplo, as personagens, embora já marginais (ou marginalizadas) estão fora da possibilidade de ação concreta e ativa (matar, violentar, espancar, cortar, trucidar, etc); circunspectas a um espaço restrito (o quarto) sua violência consistira em, nesse recôndito, nutrir toda sorte de sentimentos negativos que vão no movimento contrário à sociabilidade de afetos valorizados no jogo social. Seria, portanto, uma violação de um código convencional, logo, uma violência simbólica. Em *A coleira do cão* (1965), embora o corpo enquanto plataforma da tensão já apareça, isso se dá numa modulação simbólica, logo, mais no plano psicológico do que factual. Não se comprova ainda a marca forte do embate erótico-destrutivo. Sobre tal gradação, Vidal (2000, p. 61-62) considera que:

No primeiro e no segundo livro de Fonseca, os personagens estão condenados à queda e à culpa, a arrastar um pedaço da corrente. É um universo marcado por uma juventude desencantada, chocando-se constantemente com o prosaísmo do mundo: os conflitos familiares, a figura inibidora do pai, o desconcerto da sociedade, um sentimento insuportável de impotência, a recusa em romper os limites de proteção do quarto, a presença desafiadora da mulher, o braço da violência, [...]. São personagens líricos, errando no espaço da grande cidade.

Em seguida, o autor nos dá uma pista de quais seriam as razões dessa gradação:

[...] nos dois livros não aparecem os movimentos culturais que criaram a agitação da vida brasileira nos anos de 60, nem especificamente a vida política do país: o ambiente é o do Rio de Janeiro anterior à vida acelerada da industrialização e da comunicação eletrônica. Entretanto, à certa altura do conto que abre *A Coleira do Cão*, o narrador constata finalmente: "Ah, estava

³² FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro, Editora Artenova, 1975, pág. 14.

³³ VIDAL, Ariovaldo. *Roteiro para um narrador*. Cotia, Ateliê, 2000.

explicado, pensei, o Rio estava ficando diferente". A cidade que viu nascer nossa prosa de ficção e os nomes significativos do conto urbano, desde Machado de Assis a Aníbal Machado, estava se transformando e iria propiciar o nascimento de uma matéria nova ou renovada no conto brasileiro, a mescla de *erotismo e violência*.

Se o narrador constata que a cidade está mudando, para nós, leitores, interessa saber como o narrador começa ele também a mudar; de que maneira o primeiro livro perdura no segundo e, sobretudo, o que este último acrescenta ao anterior. Dos cinco volumes de contos de Rubem Fonseca, *A Coleira do Cão* e *O Cobrador* são os pontos altos do conjunto, sendo que cada um deles é o limite atingido pelo autor em dois modos distintos de estilo. (idem – grifos meus)

Porém, é o quinto livro de contos *Feliz ano novo* (1975), seguido de *O cobrador* (1979) que, segundo Vidal, representa o ponto de passagem na escala e progressão da violência e do erótico na escrita de RF. Nesses o autor substitui a sugestão pela ação mais concreta do ato violador em si. O espaço também transita: do recôndito do particular ou doméstico para o palco de todas as tensões, conflitos e afetos: a rua. E tudo se converte na ação; não num registro de um fato ocorrido, mas numa experiência continuamente em progresso, uma experiência presentificada. E, nessas mudanças, há muito de recondução no modo de enxergar a sociedade, seus conflitos e embates entre classes

É significativo que o foco dos livros mude de ambiente, da casa para a rua. em um percurso homólogo a substituição de relações personalistas pelo mundo objetivo moderno. A dificuldade que os personagens têm no ambiente público pode formalizar no trajeto da obra de Fonseca, o enfraquecimento, mas ainda a herança, da proteção pessoal da sociedade pré-moderna, sem que a garantia pública de direitos, pregada pelo ideário burguês, seja um fato institucionalizado. (MONTY, 2011, p. 13)

A transformação ou radicalização na abordagem do violento e do erótico intensifica a tecitura entre as mudanças históricas operadas na estrutura política do Brasil no transcorrer das décadas de 60 e 70 (ditadura, crises econômicas, políticas, mudanças culturais, etc) e as formas de representação artística do mundo vigente. Cada vez mais os artistas intensificam seus modos de recepção e percepção da cena contextual e, por meio de estratégias diversas, trazem ecos do entorno para a sua produção. No caso específico de RF, a ascensão de um regime militar, seu endurecimento para com as formas divergentes de interpretação da conjuntura brasileira, a censura à produção de pensamento de toda sorte, bem como a atmosfera de repressão e medo, favorecem de sobremodo a intensidade com que violência e erotismo são adicionados à performance da escrita fonsequeana. O resultado é um mergulho profundo na mais absoluta experiência marginal. O resto se conta nas páginas de suas narrativas: em *O cobrador* (1979), por exemplo, o realismo feroz faz emergir uma

personagem que, literalmente, cobra da sociedade séculos de opressão e subjugo.

Uma injeção de anestesia na gengiva. Mostrou o dente na ponta do boticão: A raiz está podre, vê?, disse com pouco caso.

São quatrocentos cruzeiros.

Só rindo. Não tem não, meu chapa, eu disse.

Não tem não o quê?

Não tem quatrocentos cruzeiros. Fui andando em direção à porta.

Ele bloqueou a porta com o corpo. É melhor pagar, disse. Era um homem grande, mãos grandes e pulso forte de tanto arrancar os dentes dos fodidos. E meu físico franzino encoraja as pessoas. Odeio dentistas, comerciantes, advogadas, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me devendo muito. Abri o blusão, tirei o 38, e perguntei com tanta raiva que uma gota de meu cuspe bateu na cara dele, -- que tal enfiar isso no teu cu? Ele ficou branco, recuou. Apontando o revólver para o peito dele comecei a aliviar o meu coração: tirei as gavetas dos armários, joguei tudo no chão, chutei os vidrinhos todos como se fossem balas, eles pipocavam e explodiam na parede. Arrebentar os cuspidores e motores foi mais difícil, cheguei a machucar as mãos e os pés. O dentista me olhava, várias vezes deve ter pensado em pular em cima de mim, eu queria muito que ele fizesse isso para dar um tiro naquela barriga grande cheia de merda.

Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro! Dei um tiro no joelho dele. Devia ter matado aquele filho da puta.

Na escrita de RF a naturalização dos motivos, reações e fins da violência constituem um modo de inscrição no mundo. Um mundo extremamente instável, no qual as relações e afetos são tolhidos pela voraz urgência com que se desfaz qualquer garantia de civilidade. O que resta é um corpo cambiante que, no movediço do agora, testa seus limites.

1.2.9 Mais um elo na longa corrente...

Seguindo na esteira do prolongamento das influências deixadas pela estética naturalista no que tange a percepção, polarização e problematização do espaço urbano periférico na literatura brasileira, sobretudo no conto, poderíamos ainda apontar uma série de novos autores que, na cena pós década de 1980, fizeram repercutir tais influências no seu traço de escrita. Nesse contexto, conforme discutimos na dissertação, o conceito de escrita marginal passa agora também pelo crivo editorial. Ou seja, autores que, estando à margem dos caminhos editoriais canônicos, passam a atuar como polo de divulgação de sua própria obra, editando, publicando e distribuindo de forma alternativa, ação esta que já vinha ocorrendo “nas sobras” de um regime ditatorial, mas que pôde agora ser expandida com a inserção, inclusive, de novas técnicas e tecnologias

emergentes. Assim, o autor passa a ser também um *ator*, um agente cultural de uma nova proposta de produção literária, uma vez que precisa agora, muito mais, “circular” por diversos ambientes dando notícia de sua escrita e, inevitavelmente, de suas opções metodológicas/ideológicas. Performances para dentro e para fora do texto.

Dando um salto nesta perspectiva histórica, iremos encontrar, na década de 1990, inúmeros coletivos de artistas e escritores que agitaram essa cena do alternativo. Obviamente que este estado de ação provoca também a atenção dos meios editoriais canônicos, operando alguma transformação no que tange a publicar e distribuir novos autores dentro e fora dos grandes eixos. Assim, emergem nomes que mais tarde viriam a protagonizar, se não como geração, pelo menos enquanto empreendimento individual, significativa renovação no cenário do conto brasileiro. Dentro desse estágio é que destacamos Marcelino Freire, o qual, já em seu primeiro livro, chama atenção de críticos acadêmicos (como João Alexandre Barbosa) que leem sua obra, com os livros seguintes, como índice de fratura composicional no gênero. E a crítica cultural, destacando a forte inclinação oralizante de sua escrita ora como qualidade, ora como defeito ou “ruído” na condução diegética. De todo modo, sempre destacando a ressonância das violências (físicas e simbólicas) e a naturalização de um mundo em ruína moral que não para de chocar pelo desnudamento da nova e cortante face do humano-urbano-periférico. Percebe-se esse choque nos trechos abaixo, extraídos de críticas da época do lançamento de *A.S.* (ano 2000).

Quando a qualidade literária está na indigestão.

Gilberto F. Martins, O Estado de S.Paulo

O autor maneja seu texto como um poeta, encontrando saídas e associações impressionantes para as palavras e o enredo.

Schneider Carpegiani, Jornal do Comércio

Angu de Sangue revela um contista hábil e promissor. Marcelino Freire usa com afino armas literárias contundentes e eficazes. Escapa das principais armadilhas da ficção de conteúdo social: o paternalismo, a demagogia, a sentimentalização da miséria.

Carlos Graieb, Revista Veja

Dizem as faculdades de jornalismo que notícia mesmo não é um cão morder um transeunte. Notícia é o passante cravar os caninos no cachorro. É exatamente isso que fazem os contos desse *Angu*.

Cassiano Elek Machado, Folha de São Paulo

A agilidade do conto, com sua estrutura sintética, muito mais que estrutura de uma história contada, valoriza o processo, o engenho, o labor de como uma personagem

luta em cada conto para se enunciar em meio a tantas adversidades que a urbe impõe. O meio, aliás, é sempre hostil e impassível com as personagens que Freire abriga em seu texto. O caráter, ou a falta deste, é fruto deste meio. A naturalização, nesse caso, é dada pela extrema franqueza com que tais sujeitos falam de si, de suas baixezas cotidianas em busca de mais um fôlego, mais um dia, mais uma carreira ou mais uma bala, enfim, do seu permanente estado de embate. Seus corpos, além do papel e tinta, se constituem de tensão. A pobreza, a falta, o resto, a sobra, a margem só não são maiores que o fôlego dessas personagens na exposição/tensionamento de suas experiências ordinárias/diárias.

Compreendendo a escrita de Marcelino Freire como um dos muitos resultantes dessa tradição de atualização da estética naturalista (espécie de “*upgrade*” do urbano e suas margens no Brasil) é que mais adiante pormenorizaremos os traços mais significativos de seu modo de composição e, respectivas ressonâncias dentro e fora do panorama literário do presente. Para início disto, tratemos do elemento voz e suas dimensões dentro deste modo.

1.3 A insurgência da voz como mecanismo de resistência na contística urbano-periférica brasileira

A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros³⁴.

Após esta contextualização acerca dos modos como vem sendo representado o espaço urbano-periférico na contística brasileira, de forma a criar uma “tradição” de influências neo-naturalistas com vários pontos de entretoque, é oportuno nos determos às formas como essa concepção de escrita problematiza a relação *fala/voz*. Como vimos, a mudança de foco do centro para a periferia trouxe não apenas uma nova ambiência para a possibilidade de contar, mas elasteceu toda uma tecitura das relações autor, narrador, tempo, composição da personagem e, o mais importante, as repercussões do contado no vivido e vice-versa, imprimindo na trama do conto a marca do experienciável.

³⁴ VAZ, Sergio. *Manifesto da Antropofagia periférica*. Disponível em <http://vermelho.org.br/noticia/23734-1> Acesso: 01/06/2017.

Nessa (não)tão nova cena que se levanta, passa a se tematizar/experienciar o grotesco, o insólito, a violência, o sexo, a ênfase nos processos biológicos, a desigualdade das relações sociais, a exclusão das margens no jogo político, a finitude da vida comum e, para além disso, e apesar disso, a insurgência de um forte movimento de resistência dos que são tornados subalternos durante esse processo: a construção de uma voz.

Ao tomarmos a voz nessa proporção, conseqüentemente, há que se discutir a diferença entre *voz* e *fala* no modo de escrita literária e suas repercussões no eixo dos processos de subjetivação do sujeito diante do “real”, sua potência e seus riscos na representação e/ou sub-representação. É para este foco que se canalizam nossos esforços a partir deste ponto. O que se quer mostrar é que nem sempre uma personagem que fala no tanger de uma narrativa, de fato adquire voz. Podendo, muitas vezes, com essa fala, mais conformar um *status quo* reificado, cristalizado e, portanto, unilateralmente comprometido com o registro e com a forma, do que evidenciar marcas socialmente significativas daquele ser/estar/inscrever-se no mundo via literatura, mas, sobretudo para fora dela.

1.3.1 Voz, o “espírito” da fala

Em dissertação³⁵ defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (PPGL/UEPB, 2014) dedicamos dois capítulos à discussão acerca das distinções e aproximações acerca de fala e voz no contexto da escrita literária, particularmente, na contística de Marcelino Freire, quando ali analisávamos a obra *Contos Negreiros*. Acreditamos que naquele estudo tenhamos conseguido demonstrar os recursos de escrita utilizados pelo autor para operar a conversão do conto (forma literária) em canto (manifestação de uma oralização culturalmente inerente aos sujeitos tornados subalternos no jogo social contemporâneo que faz uso quase que exclusivamente da escrita como mecanismo oficializador de um poder de ampla circulação nos ambientes institucionais, onde se decide o destino da

³⁵ Ver SOUZA, Auricélio Ferreira de. *A verve do marginal em Marcelino Freire: um estudo da performance de voz subalterna na versão audiolivro da obra Contos Negreiros*. 2014. 148f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba – UEPB – Campina Grande – PB, 2014.

urbe e de seus habitantes). Caracterizamos a configuração destes recursos de escrita utilizados por Freire como criação do que chamamos *personagem-voz*.

Agora, compreendendo que esta tese se constitui numa continuidade da investigação iniciada naquela dissertação, acreditamos cumprir-nos o dever de discutir em que medida a recorrência do uso do narrador em primeira pessoa *incute voz na fala*. Ou seja, em que medida é possível ler presença e resistência do sujeito subalternizado, através dos registros de suas falas dentro das narrativas na condição de personagem, no caso específico, nos contos de *Contos Negreiros* e *Angu de Sangue*, ambos de Marcelino Freire e que serão objeto de análise mais adiante.

Logo, ao tratarmos deste tipo de literatura contemporânea (a saber, a urbano-periférica), compreendemos fala como a porção da história que é concedida pelo narrador às personagens para darem, de si e/ou dos outros, alguma informação concernente ao fato enredado. É recurso para condução da diegese, tradicionalmente utilizado da seguinte forma: quando narrado em terceira pessoa, ao inserir-se uma fala, utilizam-se marcas que anunciam este “falar” alheio ao condutor. Geralmente usam-se os dois pontos, seguidos do travessão na linha seguinte, antecedendo a grafia da fala. Já a voz, é o conjunto de assinalamentos que se pode extrair da fala, de modo a se obter, muitas vezes, mais do que aquilo que efetivamente está escrito. Ou seja, é o dito para além do escrito. É o “lado de dentro” de cada palavra posta no registro da fala literária, seu sentido correlato ao mundo exterior ao texto, mas que nos é revelado por um ente interior a este, que é a personagem. Se a palavra grafada (nesse caso, a fala da personagem) é o físico, a voz seria o seu excedente, o que a transcende, o *anima*. O “espírito” da palavra, que é o corpo posto em sentença. Se percebe, portanto que a dimensão de voz que buscamos

[...] não é aquela que se reduz à produção sonora do ar que provém dos pulmões e sai pela boca, conferindo às representações gráficas sons particulares que as predicam fonemicamente. O que importa é **a voz que possui uma historicidade**: fenômeno global vinculado à história do homem, à sua materialidade constitutiva. Essa voz que **ultrapassa a articulação oral da língua e se faz como presença viva de um corpo vivo em ação em determinado contexto** (ZUMTHOR,2000) (AGUIAR et ali, 2013, p. 08 – grifos meus)

Assim é que defendemos (já desde a dissertação) a voz, na instância literária, como algo que transcende o registro vocabular, constitutivo das frases. É, portanto, um ativador da presença simbólica do indivíduo no mundo, posto que revela parte do seu

conjunto de ideologias em face de uma determinada situação. Ao mesmo tempo, a voz, manifesta na fala que se escreve na narrativa, reivindica um espaço concreto no mundo social: a personagem (ente criado pelo autor para viver um drama humano) projeta traços de seu querer, de suas recusas, temores e perspectivas na construção de uma política que lhe dê notoriedade em face da exclusão, da violência, do confronto ou qualquer outro antagonismo que se estabeleça na trama literária.

Por ocasião das discussões empreendidas na dissertação anteriormente mencionada, sobre a distinção entre fala e voz, dissemos:

[...] precisamos conduzir a compreensão de ambos ao campo de uma “descolonização”, isto é, compreendê-los como também partícipes de um cenário que, em permanente estado de rascunho, não mais suporta o universalismo das conexões, o que obriga os produtores de linguagem à revisão radical de seus cânones, tanto teóricos como temáticos.

Assim, o entendimento de voz aqui buscado deve ir além daquele abordado pela fonoaudiologia, por exemplo, para a qual o termo designa resultado da vibração das cordas vocais e conseqüente articulação produzida pela respiração, músculos e cavidade bucal. [...] a dimensão que buscamos, está posta quase que integralmente nas contribuições de Paul Zumthor e, particularmente, bem sintetizada em *Escritura e Nomadismo* (2005), texto no qual o autor nos fornece elementos substanciais para compreensão da voz como *presença*, isto é, ativador de uma espécie de poder, por meio do qual, valores fundantes ultrapassam a palavra e a própria língua, dando aos sujeitos a possibilidade de se inscreverem no mundo material e concreto, portanto, gerando um processo de empoderamento. Pela compreensão do autor a voz, construindo possibilidades materiais, se impõe de tal modo a dissolver a linguagem comum, homogeneizadora, apontando alteridade em profusão. Nesse sentido, a voz é o que está, inclusive, por traz das falas. É a própria inscrição para o existir. (SOUZA, 2014, p. 75)

Também aqui, enxergamos nesse mesmo Zumthor (2007, 2005 e 1993), e sua escrita seminal para os estudos da voz, uma base substancial na compreensão das instâncias pelas quais a fala pode revelar voz(es), potente aporte de um dado tempo, espaço e condição de produção objetiva ou subjetiva. No conto, forma literária privilegiada, em face do seu poder de síntese de uma experiência qualquer (uma viagem, um roubo, uma digressão, a descoberta do amor, uma despedida, etc) , a tecitura de falas de diferentes personagens na construção de uma voz, ou mais ainda, de uma *personagem-voz*, que fale de si *per si*, dando ao interlocutor acesso a um *modus vivendi*³⁶ não é uma tarefa fácil, uma vez que, para efetivamente construir uma voz “audível”, não basta dar falas burocraticamente convenientes à estrutura da narrativa. É

³⁶ *Locução substantiva* – significa: modo de viver, de conviver, *de sobreviver*. Esse último significado se aplica ao sentido que pretendemos atribuir ao modo de viver e atuar das classes tornadas subalternizadas no processo de urbanização integrado ao modelo capitalista de desenvolvimento.

Fonte: <https://www.dicionariodelatim.com.br/modus-vivendi/>

necessário que tais falas sejam capazes de viabilizar uma repercussão, sobretudo para fora da diegese pura e simples. É preciso que a personagem imprima ao seu dito conectores com a realidade sócio-histórica da atmosfera que envolve o macrocontexto dessa narrativa, imprimindo-lhe força e legitimidade, de modo a tornar essa personagem quase uma “personalidade”: seu modo próprio de reagir, de pronunciar, de se enunciar, de confabular, de vociferar frente às forças que sobre si agem no microcontexto da trama, análogo ao mundo real, contrastado e mutante.

Nessa perspectiva, como podemos perceber, a questão da voz numa manifestação artística, se constitui num poder. Poder este que rompe a categoria do registro, dando ao ente retratado a possibilidade de “nomear-se”, isto é designar-se em face do mundo, criando para si um lugar de fala, púlpito por meio do qual pode dirigir-se dialeticamente a inúmeros possíveis interlocutores, independente do suporte usado para vincular a criação. A escrita de uma voz dá existência à personagem-falante, que sem essa, tem apenas grafia, superfície, registro, mas não “vida interior”. Ao trabalhar as instâncias da voz na escrita literária, que só se torna possível pela incorporação de traços próprios da oralidade (num processo de oralização da escrita) há implícito a construção de uma poética, logo, também a marca de uma opção política, na dimensão mais profunda do termo.

Zumthor (2005, pp 61-63) faz uma oportuna reflexão sobre este aspecto ao afirmar que

[...] dentro da existência de uma sociedade humana, a voz é verdadeiramente um objeto central, um poder, representa um **conjunto de valores que não são comparáveis a nenhum outro**, valores fundadores de uma cultura, criadores de inumeráveis formas de arte.

[...]

Creio ser razoável dizer que a voz é uma *coisa*, isto é, que ela possui, além das qualidades simbólicas [...] qualidades materiais não menos significantes, e que se definem em termos de tom, timbre, alcance, altura, registro.

[...] As sociedades humanas, contrariamente (talvez) às sociedades animais, me parecem caracterizadas pelo fato de que identificam, entre todos os ruídos da natureza, sua própria voz e a identificam como um objeto, como alguma coisa que está ali, jogada diante delas, em torno da qual se cristaliza um laço social... e (na medida em que se trata da linguagem) **uma poesia**.

[...] Uma ciência da voz deveria abarcar tanto uma fonética quanto uma fonologia, chegar até uma psicologia da profundidade, uma antropologia e uma história. Deveria ultrapassar amplamente o domínio vocal propriamente dito. Com efeito, antes da voz há o silêncio. [...] **A voz jaz no silêncio; às vezes ela sai dele, e é como um nascimento**. Ela emerge de seu silêncio matricial. [...] nesse silêncio ela **amarra os laços com uma porção de realidades que escapam à nossa atenção despertada**; ela assume os valores profundos que vão em seguida, em todas as suas atividades, dar cor àquilo que, por seu intermédio, é dito ou cantado.

(grifos meus)

Tomada nestas proporções, a ideia de voz em Literatura é quase sempre tributária de algum assinalamento de oralização do que se está contando. Ou seja, no ato mesmo em que se conta é preciso haver espaço, já na superfície do texto, para a manifestação natural (e não artificializada) da língua. Os ditos precisam seguir a livre fisiologia que as situações ordinárias tornam possíveis, ou melhor, exigem, de cada experiência. O narrador, deve assentir que a fala não é concessão, mera formalidade ao fluxo arquitetônico da narrativa, ao contrário, a fala das personagens é a própria narrativa se construindo par e passo, uma vez que, como já dissemos a pouco, a voz incute vida interior ao movimento tanto da trama, quanto dos seus molventes, presentificando o dito num constante experienciar. Na superfície mais profunda da narrativa, dizer é existir. Logo, a oralização da escrita é, além de recurso estético, uma opção política em face do amplo horizonte de possibilidades que a escrita literária abre para o receptor que, por meio desta identificação interlingual (ou interlinguagem), pode atualizar o que está “ouvindo”, penetrando assim, na trama e na “pele de papel” das personas que a vivem. Esse receptor, que é o leitor, passa a ser interlocutor de fato da narrativa, posto que quem está vivendo a experiência que lhe é contada, literalmente fala sua mesma língua e, no caso da narrativa urbano-periférica, vive a mesma situação exposta (a violência física ou simbólica, a perda, a tara, a perversão, a absorção, a rejeição, etc). Por meio da língua, móbil e ligeira, personagem e interlocutor podem ser “carne da mesma carne-linguagem”, ou seja, sustentarem-se numa mesma estrutura cultural quanto aos modos de se assinalarem em face do tempo e espaço que habitam (ou co-habitam).

Acerca do soterramento que a cultura escrita opera sobre nossa percepção do mundo, Walter Ong, em seu *Oralidade e Cultura escrita: a tecnologização da palavra*, nos dá uma eficiente reflexão:

[...] A escrita faz com que as "palavras" pareçam semelhantes às coisas porque pensamos nas palavras como as marcas visíveis que comunicam as palavras *[sic]* aos decodificadores: podemos ver e tocar tais "palavras" inscritas em textos e livros. **As palavras escritas são resíduos. A tradição oral não tem tais resíduos ou depósitos.** Quando uma história oral contada e recontada não está sendo narrada, tudo que dela subsiste é seu potencial de ser narrada por certos seres humanos. Estamos, quase todos nós [...], tão impregnados da cultura escrita que raramente nos sentimos à vontade numa situação em que a verbalização é tão pouco semelhante a alguma coisa, como ocorre na tradição oral. (ONG, 1998, p.20 - grifos meus)

Mais do que uma mudança de linguagem, a opção pela oralização dos modos de narrar representa mesmo uma concepção lógica distinta quanto à apreensão do mundo, do humano e do social enquanto construção coletiva. Daí que no âmbito da crítica literária da segunda metade do século XX, em face da resistência dos mecanismos legitimadores da cultura escrita e sua língua de madeira³⁷, haver grande rejeição por produções que oralizam a prática de escrita enquanto material literário. Há aí, um dispositivo de fortalecimento e permanência do cânone e, conseqüentemente, uma marginalização de produções que, desde a transição do século XIX para o XX, vinham inserindo “*a língua errada do povo / língua certa do povo*”³⁸, como material literário. Vide-se como exemplo disso, os autores que mencionamos anteriormente dentro da retomada da tradição naturalista do conto brasileiro, quase todos projetando em seus textos um registro de linguagem para fora da erudição, a qual, até bem pouco tempo, abjetava a contaminação do “genuinamente literário” com o popular, quanto mais com o oral, que, estaria, portanto, para além da possibilidade de arte. Sobre este aspecto, Ong (idem) considera:

[...] a erudição produziu no passado **conceitos monstruosos como "literatura oral"**. Esse termo decididamente absurdo permanece em circulação hoje, até mesmo entre estudiosos cada vez mais plenamente conscientes de quão constrangedora se mostra nossa inabilidade para imaginar uma herança de materiais verbalmente organizados, exceto como alguma variante da escrita, mesmo quando nada têm a ver com ela.

[...]

Poder-se-ia argumentar [...] que o termo "literatura", embora destinado originalmente a obras escritas, foi simplesmente ampliado para abranger fenômenos afins como a narrativa oral tradicional em culturas desprovidas de contato com a escrita. Muitos termos originalmente específicos foram generalizados dessa forma. [...] A escrita, além disso [...] constitui uma atividade particularmente preponderante e imperialista, que tende a absorver outras, mesmo sem qualquer concurso das etimologias.

Embora as palavras estejam fundadas na linguagem falada, a escrita tiranicamente as encerra para sempre num campo visual.

(grifos meus)

Essa hegemonia da cultura escrita sobre a oralidade da qual nos fala Ong, reflete,

³⁷ Cf Pêcheux (2004) e Courtine (1999, 2006), remete a um sistema fechado (duro como madeira) doutrinário, prescritivo-normativo, a exemplo da língua da gramática, da política, semelhante à Novíngua forjada no romance 1984, de George Orwell, ou mesmo no regime stalinista, ou seja, línguas que se apresentam como sistemas lógicos, determinados, fechados, segundo uma orientação ideológica e/ou ‘funcional’”. In VARGAS, R. M. A. *Dizeres que não voltam mais???* Questionamentos sobre a questão da filiação dos sentidos. In Letras, Santa Maria, v. 18, n. 2, p. 185–200, jul./dez. 2008.

³⁸ “*A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros/Vinha da boca do povo na língua errada do povo/Língua certa do povo/Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil/Ao passo que nós/O que fazemos/É macaquear/A sintaxe lusitana*” – Fragmento de *Evocação do Recife*. BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

na cena atual, na idealização e projeção de obras cuja tecitura, estando comprometida com a via canônica da representação do “fato literário”, em muitos casos, não chega a considerar o modo de vida, produção e enfrentamento do sujeito urbano-periférico contemporâneo: faltando legitimidade na construção da personagem e seu lócus, sua *fala* figura, mas não chega a de fato *dizer* de todo uma experiência histórica que o relega, oprime e subalterniza. Disso deduz-se que a oralidade, estando no campo da verve, não suporta a homogeneização da linguagem. Reivindica mais e mais alteridade.

Regina Dalcastagnè, refletindo sobre a representação literária de grupos marginalizados, considera:

Tal como outras esferas de produção de discurso, o campo literário brasileiro se configura como um espaço de exclusão. Nossos autores são, em sua maioria, homens, brancos (praticamente todos), moradores dos grandes centros urbanos e de classe média – e é de dentro dessa perspectiva social que nascem suas personagens, que são construídas suas representações. Conforme mostra uma ampla pesquisa sobre a totalidade dos romances publicados pelas principais editoras do País nos últimos 15 anos, a homogeneidade dos autores se reflete em suas criações. O outro (mulheres, pobres, negros, trabalhadores) está, em geral, ausente; quando incluído nessas narrativas, costuma aparecer **em posição secundária, sem voz** e, muitas vezes, marcado por estereótipos. (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 18 – grifo meu)

Note que a efetiva presença do outro, logo, o princípio da alteridade na escrita literária exige certos assinaladores. Acreditamos que o mais forte deles é aquele conjunto de recursos da oralização que garantem projeção da voz. Esta, por sua vez, traz à cena narrativa, movimento e tensão, pois, apropriadas de um constante labor de fala, a personagem verte seu universo interior, dando-nos acesso ao seu ser/estar/ inscrever-se no mundo. De dentro da obra, podemos dizer que assim inscrita, esta personagem é aporte para vida em profusão fora das páginas que a contém. “Milita”, pois, no aprofundamento das reivindicações identitárias (minoritárias) que (re)emergem e se fortalecem no limiar do século XX para o XXI.

Daí a tensão presente em textos de escritores e escritoras provenientes de outros segmentos sociais, que têm de se contrapor a essas representações já fixadas na tradição literária e, ao mesmo tempo, reafirmar a legitimidade de sua própria construção. Carolina Maria de Jesus – mulher, negra e favelada que buscou reconhecimento como escritora nos anos 1960 – expressava essa disputa com clareza ao advogar que “é preciso conhecer a fome para descrevê-la”. (idem)

Compreendendo a literatura como campo onde também “[...] *se constroem e se validam representações do mundo social* [...]”, acreditamos que as opções das quais lança mão o autor na composição de sua obra, podem ter forte influência tanto no

fortalecimento de representações hegemônicas, sustentadoras do cânone, quanto no rompimento para com este e, no apontar de novas adesões ao que podemos chamar de “modernidades alternativas” (ou alternativas à modernidade). De todo modo, a manipulação das representações sociais no ato de criação nunca resulta impune. Nessa direção, oportunamente nos lembra Dalcastagnè (2007, p. 19)

[...] Ao manusear as representações sociais, o autor pode, de forma esquemática: (a) incorporar essas representações, reproduzindo-as de maneira acrítica; (b) descrever essas representações, com o intuito de evidenciar seu caráter social, ou seja, de construção; (c) colocar essas representações em choque diante de nossos olhos, exigindo o nosso posicionamento – mostrando que nossa adesão, ou nossa recusa, que nossa reação diante dessas representações nos *implica*, uma vez que fala sobre o modo como vemos o mundo, e nos vemos nele, sobre como se dá nossa intervenção na realidade, e as consequências de nossos atos.

A terceira das vias enumeradas pela autora nos parece ser a que mais se aproxima do que ocorre no campo de experiência da escrita urbano-periférica. Veja-se, por exemplo, o conjunto de autores que mencionamos no item anterior (1.2) deste estudo, e o modo como, por meio da dissolução dos elementos tradicionais da narrativa e, pela clara opção em incorporar elementos não só da língua, como da cultura oral, operam uma contestação do valor totalizante da obra, provocando o interlocutor a imergir na experiência narrada, estabelecendo um incômodo, porém presentificado diálogo frente a uma personagem-voz, um falar laborativo e constante das margens, até bem pouco, convenientemente silenciadas.

Essa “vilanização” da personagem, seu lócus e suas ações, essa opção pelo ordinário, pela ruptura, transgressão ou desconstrução, se quisermos usar o termo derridariano, tem criado dentro do gênero conto, desde a década de 60 do século XX, novas possibilidades de discurso e de lugares de fala. A substituição de *falas-encaixes* (providenciais apenas à estrutura narrativa) supostamente neutras, por *personagens-voz*, de falas implicadas, fragmentadoras não apenas do fluxo narrativo no qual estão assujeitadas, como de todo o contextual do próprio processo de escrita, cria um foco central em torno da problematização da margem enquanto lugar da arte contemporânea. E, se há um campo privilegiado para a percepção dos embates entre o poder e o ordinário, é a Literatura. Lócus onde o choque entre as mais altas instâncias do poder estabelecido e o mais ordinário ou ínfimo dos modos de existir gera efeitos discursivos extremamente potentes, não apenas impactando a percepção/recepção do leitor, como o intimando ao nível da experiencição.

Especificamente sobre tal impacto, Michel.Foucault³⁹, ao tratar do ínfimo ou ordinário na narrativa contemporânea, acrescenta:

A partir do momento em que se instala um dispositivo para forçar a dizer o ‘ínfimo’, aquilo que não se diz, que não merece glória nenhuma, o ‘infame’, portanto, toma forma um novo imperativo que vai constituir o que se poderia chamar a ética imanente ao discurso literário do Ocidente. (FOUCAULT, 1992, p. 125)

Num tempo de velocidades e liquidez, no qual se dá tanto a perspectiva do intenso alargamento das plataformas de comunicação, quanto o aprofundamento das desigualdades socioambientais, a produção artística vê cada vez mais o seu papel redimensionado pela pressão que resulta do interior deste conflituoso panorama. Daí que a dinâmica da escrita literária (se bem que não como regra) é forçada a abarcar os novos modos de expressão de subjetividades que vão emergindo. Gestar e projetar narrativas se estende, portanto, para além da manifestação da força do heroísmo contra o mal e as adversidades. O herói já não pode salvar nem ser salvo, posto que tudo está a perigo no contínuo movimento do caos que edifica a cidade. O que se coloca é uma tarefa cada vez mais exigente de se olhar para o ordinário, “[...] *ir à procura daquilo que é mais difícil de notar, o mais oculto, o que dá mais trabalho a dizer e mostrar*” (idem).

Contraditoriamente, é nesse meio ebulitivo que a literatura parece se colocar cada vez mais como parte de um novo regime discursivo. Meio no qual “[...] *as existências desafortunadas e indesejadas teriam seu lugar, mantendo algo como uma exuberância ou uma potência de que são destituídas, por exemplo, em um noticiário policial de um jornal ou em uma pesquisa sociológica na qual poderiam aparecer transfiguradas em “índices” de criminalidade*”. (BIROLI, 2002, p. 146). E, nessa conjectura, o literário abre (ou melhor, força) o espaço para que tais desafortunados ou indesejados passem a labutar por uma existência concreta. E com qual arma efetivamente se lançam nesse empreendimento? Não pode ser outra se não a voz: a “vida dos homens infames”, não apenas tematizada, mas experienciada por meio de um discurso socialmente identificado no panorama do presente, o que consiste, como afirma Foucault, num efeito de poder.

³⁹ FOUCAULT, Michel. *A vida dos homens infames*. In *O que é um autor*. 3ª ed. Lisboa, Vega/Passagens, 1992, p. 89-128.

Diante do exposto, a partir deste ponto centramos esforços na direção de compreender as relações tecidas entre os estereótipos de pobreza, subalternidade e marginalidade nos cenários urbanos, para, a partir disso, discutir os mecanismos que operam o silenciamento do discurso de certa parcela dos sujeitos contemporâneos lidos como *marginais* no jogo social urbano e a resistência desses mesmos, no sentido de fazer ouvir (literalmente) sua voz.

Como plataforma para esta percepção da voz como mecanismo de resistência, materializada na figura da personagem-voz, o que buscamos é analisar nas obras *Contos Negreiros* e *Angu de sangue* (versões impressa e audiolivro), a adesão a uma escrita performativa-oralizante na contística do autor pernambucano (radicado em São Paulo desde a década de 90) Marcelino Freire. Passemos agora ao conjunto de argumentos nesse sentido.

VOZ, RUÍDO E PERFORMANCE : A VOZ COMO *EIXO DE RESISTÊNCIA* NA POSTURA ORALIZANTE DO CONTO DE MARCELINO FREIRE

“A gente escreve o que ouve, nunca o que houve”
(Oswald de Andrade)

Na dissertação de mestrado que defendemos junto ao PPGLI/UEPB (2014), a qual já nos referimos anteriormente neste estudo, dedicamos o primeiro capítulo (*Os muitos mitos da marginalidade: dos lugares donde fala a Literatura*) à discussão sobre o termo marginal, suas fronteiras, constantemente elásticas ou dilatadas, suas implicações teóricas, a face tanto problematizadora quanto pejorativa que o mesmo vem adquirindo no cenário brasileiro das três últimas décadas. Lá, percebemos que, em face da alta mutabilidade do campo sócio-cultural de um país como o Brasil

[...] qualquer proposta de leitura dos procedimentos de criação artística que, por vias diversas, cruzem com as muitas associações constituídas em torno dos termos pobreza, subalternidade e marginalidade, precisa estar atenta à necessidade de recontextualizações constantes, de modo a confrontar tais procedimentos e todo o arcabouço de mecanismos implícitos (ou ocultados) no seu sistema de enunciação. (SOUZA, 2014, p. 21)

Aqui, como lá (na dissertação), o foco ainda permanece sendo verificar por meio de quais recursos os embates entre os diferentes modos de expressão das subjetividades subalternizadas, presentes na cena urbano-periférica se projetam na configuração das personagens de Marcelino Freire, de modo a criar o que chamamos *personagem-voz*, ente que, no interior de sua narrativa, opera uma performance-oralizante, compondo um rico e contrastado painel da ambiência periférica do Brasil de hoje. Interessam-nos agora, as obras *Contos Negreiros* (já analisada na dissertação) e *Angu de Sangue*, porque ambas são os primeiros livros de Freire a “migrar” para plataforma do audiolivro em mp3, iniciando um projeto confesso do autor de “gravar” sua obra, oferecendo ao leitor atento a confirmação de um modo de escrita oralizado, já identificado/estranhado quando da leitura da plataforma escrita.

Defendemos a ideia de que esta migração ou bifurcação entre suportes termina por não se constituir apenas numa opção comercial em disponibilizar a obra em mais

um formato, mas uma interessante ação intermedial, posto que confirma uma postura de escrita para além do suporte material. Uma escrita cambiante que “anda”, percorre quebradas e sinuosas por sobre o corpo da urbe, se elevarmos em conta que textos de Marcelino têm servido a diferentes performatividades: coletivos de teatro e dança têm sistematicamente montado espetáculos a partir de seus contos (Cia Teatro de Extremos, Capulanas Cia de Arte Negra, Grupo Clariô, Coletivo Negro, coletivo Angu de Teatro, para citar alguns); cantores, rappers e performers têm utilizado fragmentos ou textos integrais na montagem de espetáculos lítero-musicais, a exemplo de *Cantos Negreiros*⁴⁰, da cantora Fabiana Cozza, com participação do próprio autor, além de inúmeras adaptações e/ou livre inspirações vinculadas nos meios digitais, como o youtube, por exemplo. Há ainda o ativismo cultural do autor em diferentes cenários: seja realizando oficinas, organizando coletâneas, participando de feiras e mostras literárias, ou envolvendo-se na organização de saraus, “festas” literárias (veja-se as onze edições ininterruptas da *Balada Literária*, em São Paulo) encontros, coletivos dentre outros.

Trata-se, portanto, de uma concepção de escrita, ou melhor, vivência literária, alicerçada numa forte dicção oralizante, a qual parece cada vez mais necessitar de corpo e presença para se fortalecer e atingir a potência pretendida, logo, uma opção de escrita/presença literária performática. Assim, a proposta em (con)verter o conto em canto (a gravação dos livros), diferencia-se de sobremodo do que nos habituamos a encontrar em outros produtos (audiolivros) ofertados no mercado editorial: um registro da voz humana (um ator, ou por vezes o autor) em leitura linear e compassada do texto “original”. No caso Marcelino, parece haver uma compreensão mais abrangente tanto do canal, quanto do meio e do veículo: a sua escrita, portadora de “vícios” próprios da oralidade, parece forçar um retorno para essa matriz oral. Espécie de efeito “*o meio é a mensagem*”⁴¹, onde a forma inovadora de dizer é tributária também de um novo canal pelo qual se diga. E aí, o áudio confirma a inadequação de uma “letra torta”, isto é, ao se

⁴⁰ Veja imagem do espetáculo em: <https://www.youtube.com/watch?v=o-RSEhMEcLQ&t=576s>

⁴¹ Alusão à polêmica proposta de Marshall McLuhan em *Os Meios de Comunicação como Extensão do Homem*, onde procura mostrar a importância do meio no processo de comunicação moderno, quase ao ponto de deslocar o eixo de hegemonia do conteúdo sobre os demais elementos dessa cadeia. Considera o autor que qualquer mínima transformação que incida sobre o meio trará significativa alteração na estrutura do conteúdo. Logo, o meio não é somente “recipiente” passivo para a passagem de um conteúdo, é um ente determinante da comunicação, posto agir sobre a fisiologia mesma do trânsito. O meio é a mensagem porque é também em si, um conteúdo do “como” passar, é um elo inquebrável da evolução tecnológica, determinando, invariavelmente, como o conteúdo chega ao seu possível destino.

ouvir o *canto* do conto, sua reverberação vocal (que é corpo e, necessariamente reivindica outro corpo que o ouça), se percebe que as fraturas do texto, aparentemente defeitos ou ruídos no processo da leitura escrita, são, na verdade, notas de uma paisagem sonora, tecido de muitas vozes, por vezes ocultadas na superfície da fala-registro de uma produção literária grafocêntrica.

Essa configuração de escrita origina um tipo peculiar de personagem, aquele que está intimamente ligado a um *modus* oralizado de se inserir não apenas na comunicação das falas literárias (diálogos ou monólogos no interior dos contos), mas na articulação de caracteres de seu assinalamento no mundo concreto. Dito de outra forma: a ação desse personagem arregimenta todo um conjunto de traços culturais que nos dão notícia de um mundo não-escrito, ou seja, traz, nas suas falas, marcas que são próprias do gesto, da ação corpórea, dos movimentos fonativos, da preparação quase cênica do dizer. É o que temos chamado, desde a dissertação do mestrado, de *personagem-voz*, defendendo que nele, a palavra oral está anexa de tal modo quase inseparável. Ele existe “colado” a um determinado dito. É um ente criado para emprestar o corpo à “incorporalidade” da voz. É o polo materializador da performance, dada a impossibilidade de um ator físico no interior de um suporte impresso. Este efeito, mais do que percebido, é sentido na experiência de audição dos cd’s das obras aqui implicadas.

Na verdade, defendemos *audioperformance* como termo possível e mais viável para o caso de Marcelino, uma vez que, o exame detalhado do material por um ouvinte/leitor mais atento potencializa a ideia de *voz* enquanto experiência das alteridades, espécie de tecido irregular do conceito de multidão⁴². Como discutido no capítulo anterior, voz entra nesta compreensão, não como simples emissão da palavra na estreita via da comunicação cotidiana; registro primeiro, tributário, portanto, da necessidade da escrita para se “oficializar” como Literatura, mas ao contrário disso, enquanto ativador de uma crescente semiose que, como uma espiral, tenta dar conta da

⁴² É de interesse desse estudo a aplicação do conceito *Multidão* enquanto plataforma de interculturalidade, uma vez que pressupõe a relação necessária identidade/multiplicidade, expandindo assim os limites de grupo (ajuntamento de indivíduos), massa (coletivizador sem profundidade) e povo (noção construída pelo Estado e fortalecida a partir do século XIX como forma de propor unificação e integração). Em particular, há íntima pertinência do termo com a obra aqui tomada pelo fato deste viabilizar a leitura do ser urbano contemporâneo e suas fraturas, uma vez que as literaturas de multidão “[...] semiotizam uma ‘quantidade infinita de encontros’ e pressupõem horizontes dialógicos e contraditórios ao multiplicarem o número de personagens na trama e os seus percursos pela cidade”. (Cf. JUSTINO, 2012, p. 82)

presença dos *muitos* que (sub)habitando a derme da estrutura social, existem, laboram, se afetam, potentes que são, ainda que ignorados pelos veículos canônicos.

Por seu estado de dissonância, operado, sobretudo pela confessa adesão a marcas de oralidade que terminam por “falar alto” ao interlocutor, a contística de Freire imprime um efeito de “ruído” na cena do conto contemporâneo quando colocado ao lado de outros escritores que vinham se destacando no gênero desde a década de 90. Ou seja, seus contos, narrativas geralmente curtas e de intenso e abrupto ritmo, problematizam ainda mais a já sintética estrutura uninucleada deste gênero, no seu interior, pondo em xeque elementos como tempo, espaço ambiente, narrador, se convertendo quase que exclusivamente num sopro, um resmungo, uma lastimação...de toda forma algo que se origina e se destina ao movediço terreno da verve⁴³. Esse ruído, já interpretado como defeito ou falha por parte da crítica literária acostuada a “segurança” do modo grafocêntrico de produção, pode, num tempo veloz, e naturalmente intermidial como o presente, gerar novas possibilidades de leitura e atualização dos modos de subjetividade emergentes na cena urbana brasileira, posto que descompromissadas com a obrigatoriedade dos elementos tradicionais da narrativa, esses contos se espalham por fluxos voláteis, próprios das línguas de vento⁴⁴, estando na mesma modulação de manifestações como o repente, o rap, a embolada, o aboio, o canto de trabalho dentre outras performatividades em que presença, voz e corpo se fazem indispensáveis.

Tal aspecto parece se aproximar da compreensão de voz proposta por Zumthor (2000), para quem a voz não se restringiria apenas à fala, não se limitando, portanto, a sinônimo de oralidade, mas, por extrapolar o sentido linguístico da comunicação falada, estaria enraizada na própria história do homem, na sua construção diacrônica, se estendendo, por isso, às manifestações vocais dos cantos ritualísticos, danças, evocações e narrativas míticas. De dentro desta dimensão, o autor considera emergir seis características fundantes do poder-fazer da voz: a) lugar simbólico; b) alteridade; c) presença dos ouvidos do enunciador e do ouvinte; d) nomadismo e movência; e) lugar

⁴³ **ver·ve** (francês *verve*) *Sf.* 1. Imaginação viva. / 2. Vivacidade ao escrever, falar ou conversar. in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa - 2008-2013. <https://www.priberam.pt/dlpo/verve> [consultado em 07-06-2017].

⁴⁴ Designação de Pêcheux, (2004) para a compreensão das “[...] discursividades pautadas na volatilidade, na ‘fluidez’ ditadas pela instantaneidade dos sentidos, como acontece com a língua da propaganda e da publicidade e quiçá, cotidianamente, com a língua da política (tão ligeira quanto o vento...). Elas são instáveis e fluidas, configuram o ‘discurso de um Mestre que não ousa dizer seu nome’ (Courtine,1999, p. 16)”. In VARGAS, R. M. A. *Dizeres que não voltam mais???* *Questionamentos sobre a questão da filiação dos sentidos*. In Letras, Santa Maria, v. 18, n. 2, p. 185–200, jul./dez. 2008

na linguagem; e f) presença vocal plena somente na experiência poética (AGUIAR et ali, 2013, p. 08/09).

No esforço para discutir os aspectos constitutivos das plataformas impressa e audível das obras aqui implicadas, entendemos ser necessário uma breve contextualização do termo *performance*, de modo a, num efeito de filtragem, deixar mais claro a dimensão que nos interessa quando defendemos uma performance de voz subalterna como mecanismo de resistência na contística de Freire.

2.1 Corpo, voz e presença: a performance como gesto de presentificação

Partindo de sua dinâmica, que toma de “empréstimo” caracteres de quase todas as linguagens humanas correntes, podemos dizer, em linhas gerais, que a performance é uma tomada de posição *inter* e *multi* disciplinar frente a compreensão do artístico e suas possibilidades de representação do humano. É, portanto, sempre um gesto necessariamente fronteiro e híbrido. Não gera uma “coisa” em si, um objeto ou produto final, como as outras artes, mas opera sempre e progressivamente com o aprofundamento da experiência em *experienciação*⁴⁵. Usa o corpo para incitação de todos os sentidos do receptor/interlocutor e deste, exige também, igual entrega de seu corpo na reelaboração daquilo que recebe durante a experiência. Corpo, voz e presença são, portanto, condição essente para que a performance efetivamente ocorra.

Assim, o performer funciona como um *ritualizador* do instante presente, logo, um dispositivo presentificador da experiência proposta, o qual ao lançar mão de leitmotivs⁴⁶, dentre outros recursos composicionais, dispara uma gestualidade

⁴⁵ Compreende-se aqui *experiência* como o fato vivido, o registro de uma ocorrência que dá ao sujeito o saber concreto de algo, e *experienciação* como o conjunto de repercussões (atos) que uma mesma ocorrência pode provocar em sujeitos distintos partícipes ou não da mesma cena social. Segundo Gendlin (1961) a *experienciação* não se trata de atributos generalizados de uma pessoa como traços, complexos ou disposições. Em lugar disso, a *experienciação* é o que uma pessoa sente aqui e agora, neste momento. Para a autora são características da *Experienciação*: (1) é um processo de *sentimento* (2) ocorrendo no *presente imediato* (3) os sujeitos podem se referir diretamente ao vivido. (4) na formação de conceitos, os clientes são guiados por esse vivido. Assim, as primeiras e vagas conceituações podem ser checadas com a referência direta a esse fenômeno. (5) A *Experienciação* tem *significados implícitos*. (6) estes são pré-conceituais. Desse modo, *Experienciação* é um processo *organísmico* concreto, sentido na consciência. GENDLIN, E.T. (1961) *Experiencing: A variable in the process of therapeutic change. American Journal of Psychotherapy*. Vol. 15, 233-245. Traduzido e adaptado por: João Carlos Caselli Messias e Daniel Bartholomeu. Disponível em: http://www.focusing.org/fot/portugese_gendlin.asp . Acesso: 20/06/2010.

⁴⁶ **Leitmotiv** [leitmotífe]- Sm: palavra alemã que significa "motivo condutor"

1. [Música] Motivo musical condutor ou característico, tema repetido .frequentemente numa partitura, associado a uma ideia, a uma personagem (ex.: *Wagner usou muitas vezes o leitmotiv*).

responsiva, envolvendo, ao mesmo tempo em que intimando, o interlocutor a imergir na experiência em curso (COHEN, 2009).

Ao lançarmos mão de breve retrospectiva histórica, constataremos ter havido no campo das artes, a partir da década de 60, um fenômeno de “borra”, ou mesmo rompimento das fronteiras entre as diferentes linguagens artísticas. Segundo a teórica e teatróloga alemã, Erika Fischer-Lichte em *The transformative power of performance, a new aesthetics* (2004), é desse exato momento que resulta a mudança de foco, que ela chama de *performative turn*: das atenções sobre a obra em si, passando-se agora para o processo criativo, para o centro do ato artístico, o que conseqüentemente, re fez “[...] a noção de obra, artista e público, reaproximando a práxis artística da práxis vital” (PARABELO, sd, p. 155).

Em performance, a respeito dessa valorização do processo em detrimento a um produto, Cohen (2002, p.28), afirma:

Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a *performance* é antes de tudo uma *expressão cênica*: um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la.

É o processo artístico como plataforma de revelação e, por conseqüência, a obra requerendo presença, empenho, corpo e escuta, tanto quanto a vida. Daí se produzir um amálgama, no qual corpo do performer, obra e público, compactuam de um só momento: se atualizam. O sentir, o aqui e o agora, são os elementos desta atualização. Os sujeitos implicados são, nesse momento, “horizontalizados”, isto é, postos na mesma linha constitutiva da experiência em curso. Não é registrável pela via documental, mas somente pela via experienciável, pois “[...] *tentar escrever sobre o evento indocumentável da performance é invocar as regras do documento escrito e, logo, alterar o evento em si mesmo*” (PHELAN, 1997, p.173).

O que dizer, então, da performance *na* e *da* voz? Que dimensões de corpo ela anima? Que recursos tornam possível a sua inserção nas páginas impressas da literatura ou nas trilhas digitais de cd e seus megabytes? Movidos por tais inquietações, voltando-nos ao caso Marcelino Freire, sua contística e os dois suportes das obras implicadas

2. Frase, fórmula que surge com .frequência numa obra literária, num discurso, etc.
Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/leitmotiv> . Acesso: 08/06/2017

neste estudo (*Contos Negreiros e Angu de Sangue*⁴⁷, livro e audiolivro), acreditamos que é em Zumthor (2014, 2007, 2005, 1993) que encontrarmos os índices necessários à tecitura dessa reflexão.

Para Zumthor (2014), pelo ângulo da retórica (aqui concebida como arte da palavra, do argumento), a dimensão de *performance*, confirma o que temos exposto até aqui: se configura como uma ação do corpo por sobre o discurso. É presença. E, tal se faz por meio de uma “operação vocal”. Operação esta que, Busato (2016, p. 233), lendo este mesmo Zumthor, considera

[...] como um “corpo a corpo” com o mundo. A *performance* é um ato tomado como presente no momento da leitura e de sua apreensão pelo leitor, uma revivescência da voz do discurso que o texto literário anima na sua escritura poética, pois é da carnadura concreta da linguagem que tal ato performativo se faz possível em sua virtualidade durativa, em sua atemporalidade. O texto, em outras palavras, performatiza-se pela insurgência do corpo do leitor que lhe dá vez e voz novamente, interagindo com ele, percebendo-o, o texto, como corpo e voz. Portanto, Zumthor (2014, p. 55) irá considerar que todo texto poético é performativo, “na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz”, seja de modo acústico, porque o ouvimos de fato, seja na voz de outro, seja de modo interiorizado, pela leitura individual.

Se o texto literário se performatiza por nele haver esta proposta de voz (a poética), no caso do conto de Marcelino Freire, acreditamos que essa voz se projeta por meio de um corpo performático insurgente: o das personas, pura emanção vocal, que abruptamente, já na abertura do texto, incita (ou excita) o corpo do leitor a percorrer breve percurso de transgressão, vociferação, jorro. Há na proposta desta narrativa um convite à leitura em voz alta, porque algo ali dentro denuncia uma escrita/experiência oralizada, volátil e inapreensível adequadamente pelo crivo da decodificação gráfica. São marcas de uma *performance* inadvertida. Noutras palavras, o “corpo de papel” da personagem (anônimo e fora de tempo e espaço que o limite) já entra em cena pactuando ação e movimento para com o corpo do leitor, o qual, pode ir ou não nesse passo. Aceitar ou não essa imersão no sonoro em detrimento ao visual.

E esse passo a que se intima, mais que registro, é uma voz que se alevanta de dentro da escrita fazendo-se quase plástica, tópica e moldável à presença da personagem-falante pela força empreendida na modulação oral de seu fluxo narrativo. Fala e fato são unos. O tempo é o agora, presentificado na rapidez da *performance*, viva

⁴⁷ Doravante, utilizaremos as siglas *CN* para *Contos Negreiros* e *AS* para *Angu de Sangue* ao nos referirmos às obras em análise.

e “aperreada” como a fala das ruas, sem ponto, vírgula, travessão ou outros delimitadores gráficos. Se não, vejamos:

O meu medo é entrar na faculdade e tirar zero eu que nunca fui bom de matemática fraco no inglês eu que nunca gostei de química geografia e português o que é que eu faço agora hein mãe não sei.

O meu medo é o preconceito e o professor ficar me perguntando o tempo inteiro por que eu não passei por que eu não passei por que eu não passei por que fiquei olhando aquela loira gostosa o que é que eu faço se ela me der bola hein mãe não sei.

O meu medo é a loira gostosa ficar grávida e eu não sei como a senhora vai receber a loira gostosa lá em casa se a senhora disse um dia que eu devia olhar bem para a minha cara antes de chegar aqui com uma namorada hein mãe não sei.

(CN Canto XIV - *Curso superior*, pág. 97)

Sendo ação, essa perspectiva de escrita oralizante é participativa, inquieta, ofende e intima a uma leitura-participação, dentro da qual os canais são constantemente testados, como se vê em:

[...] ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima **tá me ouvindo bem?**

[...] Obatalá faz serviço pra muita gente que não levanta um saco de **cimento tá me ouvindo bem?**

[...]na praça turbulenta do Pelô fazer sexo oral anal seja lá com quem for **tá me ouvindo bem?**

[...] **tá me ouvindo bem?**

Hein seu branco safado?

Ninguém aqui é escravo de ninguém.

(*Contos Negreiros* - Canto I, *Trabalhadores do Brasil*, p.19-20 – grifos meus)

Ou em:

[...] Quem quer ver a agonia de um doente, assim, infeliz, **hein, companheiro?**

[...]

Por que vocês não se preocupam com os meninos aí, soltos na rua? Tanta criança morta e inteirinha, desperdiçada em tudo que é esquina. Tanta córnea e tanta espinha. Por que não se aproveita nada no Brasil, ora bosta? **Viu?** Aqui se mata mais que na Etiópia, à míngua. **Meu rim ia salvar uma vida, não ia salvar? Diz, não ia salvar? Perdi dez mil, e agora?**

(*Contos Negreiros* - Canto VII, *Nação Zumbi*, p.54-55 – grifos meus)

A interpelação constante, o uso da função fática e outras marcas audíveis de “testagem” do canal, mostram, no entender deste estudo, uma escrita-ação pela oralidade, dentro da qual todos os elementos, inclusive a personagem, estão em constante processo, para não dizer mesmo, em *crise*. Estão a serviço da busca por uma identidade movediça. É nessa direção que Hall (2003, p.11) afirma

[...] a chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.

Esse deslocamento, essa dissolução de antigos ancoradouros identitários deve se manifestar no palco das linguagens, sobretudo nas artísticas. No tecer das narrativas contemporâneas, por exemplo, há que se considerar que o modo de estruturação do pensamento é hoje comprometido com diversos mecanismos, canais ou polos de emanação de sentido. O sujeito contemporâneo, portanto, pensa, fala e age, atravessado por inúmeras contingências que a urbe lhe enreda, fontes de sua dor, de seus desejos, de seu amor e do seu horror. Essas falas, desestabilizadas de certezas, e carregadas de vocábulos sujos do presente, tendem a tecer, pelos entremeios da narrativa, vozes igualmente vacilantes, incompletas, entrecortadas, em busca de firmarem sobre si, alguma presença nesta cena desigual, nunca garantias. Labutam pela duração de mais um dia, curto como um fôlego que dura, presentificadamente, o instante em que falam. O agora.

Esse estado de incompletudes, essas vozes dissonantes que tentam gritar presença contra a força do sistema que as comprime contra a margem, dá à contística de Freire um permanente caráter de “Work in Progress⁴⁸”, algo que está constantemente imerso em estado de fluxo, de mudança, de modulação. Inclusive nas falas das personagens reside esse aspecto, se levarmos em conta que a tônica vocal, via de regra, performanciza descontentamento, revolta e indignação ao passo mesmo em que esta persona busca se auto-identificar, inscrever-se na cena, enfim, dizer-se com sua própria voz.

Isso posto, equivaleria a dizer que na escrita de Marcelino Freire as personagens se fazem presentes prioritariamente por meio de suas falas. É por meio daquilo que vão dizendo que, progressivamente, se opera uma espécie de construção de seus contornos. São ativos enunciadores, ao passo que só existem enquanto falam. Se encarnam por meio da ação performática de suas falas. Sabemos deles e de seus dilemas, fracassos e produtividades através de seu constante “falatório”. São, portanto, muito mais vozes, do que corpos. Muito mais processo que produto. Aliás, em sua contística inexistente descrição das personagens, o que há é uma profusão de “falas em voz alta”, verdadeiras vociferações que, por desagradáveis, invadem o ouvido do leitor, mais inquietando do que convidando ao diálogo. Mais que empenho, há uma necessidade quase orgânica na

⁴⁸ Segundo Cohen (1998) em performance, esse termo designa o procedimento pelo qual se instaura uma relação única entre processo e produto.

performance vocal das personagens. Fala-se porque é este o único canal para assinalar um lugar no mundo, ainda que seja a calçada, a lama, a margem esse lugar da fala.

Lê-se isso, por exemplo, no conto *Totonha*:

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

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

O governo me dê o dinheiro da feira. O dente o presidente. E o vale-doce e o vale-lingüiça. Quero ser bem ignorante. Aprender com o vento, tã me entendendo? Demente como um mosquito. Na bosta ali, da cabrita. Que ninguém respeita mais a bosta do que eu. A química. Tem coisa mais bonita? A geografia do rio mesmo seco, mesmo esculhambado? O risco da poeira? O pó da água? Hein? O que eu vou fazer com essa cartilha? Número?

(*Contos Negreiros - Canto XI, Totonha*, p.79)

Tanto em *CN* quanto em *AS*, esse labor vocal das personagens e suas falas cheias de modulação⁴⁹ e marcas de inflexão (melhor percebidas na versão audiolivro, sem dúvida) faz com que a fisiologia das narrativas (o processo) repercuta no leitor (ouvinte/interlocutor) numa tecitura da qual, por fim, resulta não só a impressão de representação, mas principalmente a de ação, algo que está em transcurso no momento mesmo da enunciação/emissão/audição; procedimento que causa ainda grande estranheza em parte tanto da crítica, quando do leitor médio, uma vez que ainda é grande a influência dos procedimentos descritivos, da composição de paisagem, da separação narrador/personagem, dentre outros indicadores historicamente canonizados nos modos de produção e recepção da narrativa.

É oportuno mencionar que, contemplando o conjunto da obra de Marcelino Freire, bem como sua militância cultural em diversas frentes, acreditamos que essa dinâmica de escrita, conforme já afirmamos noutra oportunidade, tende a revelar uma opção político-ideológica. Esse esforço composicional por dar vez à determinada voz, num trabalho continuado de oralização na escrita das falas de suas personagens, é artifício

⁴⁹ Em música, trata-se do princípio da composição usado desde o período clássico para modificar a tonalidade de um trecho musical ou de uma parte da peça musical. Por meio do deste processo se torna possível “[...] a variação de altura (amplitude), de intensidade, frequência, do comprimento e/ou da fase de onda numa onda [sic] de transporte, que deforma uma das características de um sinal portador (amplitude, fase ou frequência) que varia proporcionalmente ao sinal modulador”. MED, Bogumil. *Teoria da música*. 4ª ed. Brasília. Musimed, 1996, p. 162.

Nos estudos do uso da voz de um modo geral, o termo modulação tem significado semelhante: diz respeito aos “ajustes” dos recursos vocais (altura, amplitude, vibração, duração, etc) que o emissor opera na sua própria voz no intuito de mobilizar a função receptora, transformando o ato natural da fala numa performance, cujos resultados da interação podem ser programáticos.

planejado e integrado a um projeto literário claro. Há nessa obra uma confessa escrita política (ou política da escrita). A trajetória que tal escrita opera na busca e identificação dos tipos marginalizados ou subalternizados no movimento de expansão da urbe é fruto de uma visão do autor em face de sua própria condição (e auto-condução) histórica dentro desta mesma urbe.

Eu sou filho de retirantes, de sertanejos que saíram de uma cidade chamada Sertânia por causa da seca e foram morar em Paulo Afonso, na Bahia. Não sou de família rica, nunca fui. **Vim para São Paulo sozinho, desempregado, fodido de tudo.** Ver essa cidade de igual para igual, porque ela tem tudo para nos oprimir, prédios grandes, um tempo corrido e o povo na velocidade do dinheiro. Você tem que correr. Já estou morando em São Paulo desde 1991, há 14 anos. **Enfrentei essa cidade feito um Xangô,** continuo enfrentando, e **sinto muito na pele essa coisa da luta.** Não importa se você está trabalhando numa agência chique de São Paulo ou se mora num buraco. **O que faz a diferença é a visão de mundo que você tem e as angústias que você carrega.** Não importa se você é rico, pobre, negro, chinês⁵⁰. (grifos meus)

Existe nesse modo de compreensão da realidade circundante um empenho em combater, pela palavra, a estrutura na qual estão inseridos os sujeitos representados nesta escrita. Uma postura já performática na compreensão dos modos e razões do escrever. O texto abre espaço, portanto, não para dar voz aos tornados subalternos, eles já a possuem, o que eles não têm é vez de expressá-la, ou seja, não encontram, na narrativa canônica, espaço para performancizar suas demandas. É interessante perceber que também dentro dessa estrutura, e contra ela, a função autoria se coloca solidária, faz de si, um partícipe dessa busca por autorrepresentação, quase que igualmente um performer:

[...] eu escrevo para me vingar. Posso dizer que escrevo para me vingar de um amor que foi embora, para me vingar de uma paixão que não deu certo, para me vingar de um governo que não caminha, não vai bem. Eu escrevo para me vingar das injustiças sociais, das coisas que me afetam. [...] e **eu escrevo porque eu quero que meu livro também seja um instrumento dessa minha não-conformação [...]**

[...]

É muita coisa pra se vingar. É uma vingança também contra mim, eu sou um bundão, eu **me sinto um bundão.** Eu me sinto impotente diante de tanta coisa, que a gente poderia fazer para mudar alguma coisa, **eu me sinto impotente.** Digo: porra, eu sou um escritor, escrevo os meus livros, mas **eu não posso ser só isso,** esse escritor na redoma, esse escritor que escreve e acha que já deu sua contribuição para a sociedade.

[...] eu tenho uma inveja imensa daquelas pessoas que tocam fogo nas vestes e saem correndo, sabe? Aquilo é uma coragem da porra! A minha vontade às vezes é fazer isso [...] Aí eu escrevo e tento ver se a minha escrita de alguma

⁵⁰FREIRE, M. *Zumbis de Marcelino*: depoimento. [30 de julho, 2005] Rio de Janeiro: O Globo On Line. Entrevista concedida a Daniela Birman. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/danielabirman1.html> Último acesso: 12/10/2013.

forma se vinga de mim [...] **a minha escrita é uma escrita que dá vexame, é uma escrita que toca fogo no próprio corpo**⁵¹. (grifos meus)

Temos nesse caso, uma concepção de escrita que se compromete “publicamente” com determinado nível de representação social, a saber, os grupos e indivíduos historicamente colocados à margem das formas institucionais de representação, as chamadas “minorias” (que, na verdade, já são maioria crescente nos grandes centros urbanos, pelo menos), os tornados subalternos pelas regras da produção que rege o jogo social contemporâneo e que, por isso mesmo, oculta as vozes divergentes/insurgentes. Claro que seria ingenuidade acreditar que esta escrita abarca “fidedignamente” toda a profusão das diversidades que emergem da cena urbano-periférica atual, porém, no presente contexto literário (particularmente no conto), certamente é uma das que mais dá “ouvidos” a essa divergência de vozes, literalmente encampando significativa parcela na ação performativa que é a tecitura das falas que sustentam a narrativa curta freireana. Parece haver um intenso trabalho de “cata ao volátil”, ao que é dito sob a égide dos mais ligeiros afetos que se manifestam no ordinário, no cotidiano.

Sempre fico de ouvidos ligados para a conversa dos outros. A vida dos outros me interessa mais que a minha. Certa vez, ouvi uma mulher dizendo só isso: "dei, dei". Ela só dizia isso, quando um repórter de televisão a flagrou dando a sua filha, a sua criança na rua. Guardei esse "dei" dessa mulher durante muito tempo. E escrevi algo em cima disso. Criei uma História (o conto *DARLUZ*, do livro *BaléRalé*) para esse "dei" dela [...]⁵²

Equivale dizer que esse mecanismo de percepção sempre conflituado e conflituoso, manifesto pelo autor na sua relação-embate com a metrópole, efetivamente pode revelar um complexo processo de “contaminação” refletido no comportamento de suas personagens. Sempre tendo como pontos de partida de um lado a voz como labor, aporte, tentativa de existir e do outro uma escuta do sensível nessas vozes, os procedimentos composicionais de Marcelino parecem estar manifestos na própria fisiologia da relação autor-contexto.

Eu sou do sertão de Pernambuco e **tenho em mim, nato, uma articulação de sons, quase cordelizados. Sou muito mais fiel a eles do que ao real, à verossimilhança. Eu sempre digo que eu salvo sempre a frase, não a informação.** Vou mesmo **escrevendo com palavras-puxando-palavras.** As

⁵¹ _____, *O Poeta Vingador*: depoimento [22 de novembro, 2012]. São Paulo: Blog da Ateliê Editorial. Entrevista concedida a Daniel De Luccas. Disponível em: <http://blog.atelie.com.br/2012/11/o-poeta-vingador/#.UlmWp1OZkwp> Último acesso: 12/10/2013.

⁵² FREIRE, M. Depoimento. [22 de setembro, 2007] São Paulo: Fique de Olho! Op.cit. 2007.

rimas me guiam. Nunca tenho uma história para contar, mas uma música para costurar. Descubro o destino dos personagens, na maioria das vezes, no “improvisado”, digamos. [...] Sem contar, por exemplo, que **na minha mente há sempre uma geografia muito particular.** Eu crio um mundo, bem recifense, onde faço habitar meus personagens. **E lá a alma deles fala pelos cotovelos.** E lá eles falam, sim, por exemplo, “documento de identidade” em vez de “RG”. No Nordeste é o que mais falamos: “identidade”. Outra: na periferia recifense, até hoje, nesse exato instante, há quem mingue, sim, para ter um prato de comida - que dirá uma filmadora? **Falo sempre de quem é exceção, não regra. Concentro meu olhar nisto.** Embora não pareça, um olhar que muito tem de débil e subjetivo. **Evidentemente, corro riscos. Trabalho em regiões muito fronteiriças, em que o meu conto pode virar discurso de ONG [...]** Mas prefiro correr esses riscos do que fazer um texto frígido, que não fede nem cheira. Essa aventura "perigosa" está presente em outras obras minhas, em que o “Contos Negreiros” é apenas uma das evocações/provocações⁵³.

(grifos meus)

Acreditamos que essa captura do oral quando ainda na idealização da narrativa, perpassa para o texto como algo de fluídico, aquilo, que como já dissemos, irá indicar para o leitor que, ali dentro, algo se percorre pela via do audível, pela presença de um ente comum a quem fala e a quem ouve: a verve, a fala empenhada, que chega reivindicando espaço. A esse leitor cabe sempre a tarefa de dar escuta a essas vozes renitentes, insurgentes, divergentes, de todo modo, sempre desestabilizadoras de qualquer possibilidade de sentido uno ou pronto. O que se ouve se coloca na condição de abertura sobre o mundo e suas fraturas, nunca de fechamento. A esse respeito, oportunamente, lemos em Maingueneau (2001, p.20-21) que:

[...] O sentido da obra não é estável e fechado sobre si, constrói-se no hiato entre posições de autor e de receptor. [...] a leitura, longe de ser um simples decifração de signos, implica cooperação do leitor. [...] o texto é um artifício semanticamente “reticente”, que organiza de antemão as contribuições de sentido que o leitor deve efetuar para torná-lo inteligível.

Esse processo de leitura, inclusive, pressupõe questionar a representação que tenta se colocar pela projeção dessas vozes dentro do conto. Ou seja, quanto da realidade do leitor efetivamente pode estar representada nesse tipo de escrita. É possível reconhecer (e se reconhecer) nessa interpretação de cidade posta? De que negro ela nos

⁵³ O presente texto foi elaborado em resposta à provocação contida em uma crítica escrita por Marcelo Coelho sobre o livro *Contos Negreiros* e publicada no Blog *Cultura e Crítica*, que o jornalista mantém no Folha.com. Na crítica que motivou essa resposta, Coelho apontava incoerências no modo de condução narrativa do conto *Solar dos Príncipes*, afirmando que o autor tentava dar explicações para o fato dos personagens, jovens favelados, não poderem possuir uma câmera filmadora, de usarem a expressão “documento de identidade” em vez de “RG”, além do tom excessivamente fragmentado/oralizado da narrativa. FREIRE, M. *Contos Negreiros, uma resposta*: depoimento. [18 de abril, 2011] São Paulo: Blogs da Folha – Folha.com. Texto postado por Marcelo Coelho. Disponível em: http://marcelocoelho.folha.blog.uol.com.br/arch2011-04-01_2011-04-30.html Último acesso: 12/10/2013.

fala? Que reivindicações são essas que a soma das vozes trazem à baila? A serviço de que ideologias essa escrita arregimenta perfis de subalternidade? Confrontar, questionar é também cooperar num processo de leitura desta escrita oralizada e as implicações de suas intenções confessas ou dissimuladas. Até porque, o papel do escritor não é criar formas de representação isentas ou neutras. Sua criação o implica não apenas enquanto função autoria dentro de uma cadeia comunicativa, mas também enquanto sujeito histórico. Essa implicação pode levar a escrita, na arregimentação das vozes, a um processo de representação ou sub-representação do outro.

A construção do espaço para performance da voz subalterna, portanto, não pode gerar a institucionalização desta voz, mas ao contrário disso, proporcionar diversidade e problemática em profusão no instante mesmo em que ocorre essa performance. É o que parece ocorrer na escrita de Marcelino, sobretudo, como já dissemos, pela opção oralizante das falas das personagens e dos seus difíceis e contundentes *modus* de narrar-se. Mais que uma identidade já suposta ou sabida, essas vozes precisam assinalar busca constante e inquietação. A esse respeito, Dalcastagnè (2007, p.19-20) reforça que o escritor

[...] por sua vez, é alguém que possui uma trajetória e uma posição social. Mas se ele, como dizia Barthes, **é o que fala no lugar de outro**, não podemos deixar de indagar **quem é, afinal, esse outro, que posição lhe é reservada na sociedade, e o que seu silêncio esconde**. Por isso, cada vez mais, os estudos literários (e o próprio fazer literário) se preocupam com os problemas ligados ao *acesso à voz* e à representação dos múltiplos grupos sociais. Ou seja, eles se tornam mais conscientes das dificuldades associadas ao *lugar da fala*: quem fala e em nome de quem. Ao mesmo tempo, discutem-se as questões correlatas, embora não idênticas, da legitimidade e da autoridade (palavra que, não por acaso, possui a mesma raiz de “autoria”) na representação literária. Tudo isto se traduz no crescente debate sobre o espaço, na literatura brasileira e em outras, dos grupos marginalizados – entendidos, em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério (grifos meus)

De todo modo, essa suspeita que pesa sobre o autor quando de suas opções no processo de representação de grupos de sujeitos implicados na sua escrita, traz ao processo de leitura a necessidade de participação ativa e responsiva *à la* Bakhtin (a saber, a que recusa, ao mesmo tempo, uma língua uniforme e abstrata) do sujeito leitor. Faltando espaço e condições favoráveis à representação de uma beleza natural, pura e translúcida (como queria o Romantismo utópico, por exemplo), as narrativas que se assentam no presente têm no estranhamento e rejeição, por parte do grande público, uma possibilidade constante. O que não lhes retira a relevância de seu papel na

construção de um novo paradigma, inclusive, para a própria escritura literária. Sobre tal aspecto, considera Cândido (1980, p. 214)

[...] não se cogita mais de produzir (nem de usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o impacto, produzido pela Habilidade ou Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetrem com vigor mas não se deixam avaliar com facilidade.

Se, pelo efeito de marcas da oralidade que traz, a propositura da obra de Freire encontra ainda problemas na leitura e decodificação das formas de representação que engendra, evidencia-se com isso a ainda forte influência da cultura grafocêntrica sobre as matrizes de oralidade e os grupos que delas se valeram (e ainda se valem) na perpetuação de seus valores culturais. No entanto, por esta mesma via problemática, se pode constatar a atualidade e potência deste modo de escrita, uma vez que o aparente “defeito” que a crítica aponta, esse efeito de “ruído”, provocado pela constante intervenção do falar no escrever, rompe uma hegemonia na cena literária, pois a heterogeneidade performática das vozes que projeta, atualiza vozes que a antecederam. Refaz percursos de um mundo já articulado, implícita os conflitos entre classes e, enfim, alça o registro superficial da fala de uma personagem à condição de voz, revelando assim, pela insistente via performática, a singularidade e a intersubjetividade dos diferentes níveis da experiência de subalternização no interior do espaço periférico.

Tem-se assim, um exercício de linguagem que, por meio de uma técnica composicional particular (ou peculiar), pode pôr em diálogo personagem e leitor, partícipes de um mesmo tempo veloz e fragmentado, provocando, invariavelmente a atitude responsiva no processo de leitura, pois, como no esclarece BAKHTIN (1992, p. 290),

[...] a compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável); toda compreensão é prehe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: [...] o ouvinte que recebe e compreende a significação de um discurso adota simultaneamente, para com esse discurso, uma atitude responsiva ativa: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar.

Acreditamos que esta atividade, da qual nos fala o filósofo russo, na escrita de Marcelino Freire advém pela via em que se alinham corpo, voz e presença, sustentando a performance como gesto de presentificação da experiência ordinária que se está a narrar. A recorrência ao entorno, aos escombros, aos ruídos que compõem a “paisagem

sonora” urbana, entrecortada por infinitos ditos anônimos e as intrapossibilidades discursivas que deles emanam, é uma postura constantemente manifesta por Freire quando fala em público sobre a escrita de seus livros: “[...] *Trabalho muito com a memória musical, de ouvido. Tenho a coisa da oralidade sertaneja, dessas ladainhas, queixas nordestinas. O que eu faço acaba sendo música, um canto, um maracatu qualquer*⁵⁴”. Essa escuta do sensível é, por assim dizer, o ponto inicial de um ciclo claramente detectável na escrita do autor: o labor da voz ativa a percepção das possibilidades discursivas, depois, essas possibilidades se organizam em estruturas narrativas (canto/conto) *per si* já contaminadas por um modo oralizado/oralizante, por fim, atinge-se novamente a esfera do labor donde emanaram, uma vez que, a leitura da história pressupõe a performance de uma voz que, necessariamente, precisa agir, pondo de pé a potência do que é experienciado na relação contexto, autor, personagem, leitor.

2.2 Vozes da resistência: o embate pelo existir numa cidade em desalinho

Neste tópico apresentamos particularidades presentes na escrita das duas obras implicadas neste estudo. Embora tratemos de aspectos que também podem ser percebidos em outros livros de Marcelino, como já dissemos anteriormente, nos interessam esses dois pelo fato da dupla plataforma nas quais se apresentam oferecerem uma espécie de efeito amplificador das marcas de oralidade ou oralização do *modus* de expressão das condições embativas presentes na cena urbano-epiférica e suas múltiplas performances.

2.2.1 Sujeitos, violências e margens: ingredientes do angu

Angu de Sangue, primeiro livro de contos de Marcelino Freire, lançado em 2000 pela Ateliê Editorial contém 17 contos que põem em cena personagens às voltas com suas experiências de violento embate com a urbe. São entes que trazem, no recorte de suas falas, vivências costuradas pela violência ora física, ora simbólica que lhe imprime o cotidiano ordinário e periculoso de uma cidade sempre em relação de desarmonia com seus habitantes, com sua própria geografia e com qualquer possibilidade de totalidade

⁵⁴ FREIRE, M. Depoimento. [22 de setembro, 2007] São Paulo: Fique de Olho! Op.cit. 2007

ou unificação. Assim é que o tecido dessas falas, buliçosas e urgentes, resulta numa voz narrativa sempre em estado de inadequação, de exasperação, de reação ou resistência.

Sobre este estado de tensão, no prefácio, do crítico João Alexandre Barbosa, lê-se:

[...] as vozes narrativas desses contos são, quase em sua totalidade, vozes de personagens que são restos (no sentido literal e no figurado) da experiência rural, estilhaçados pela forçada adaptação ao universo, também ele, estilhaçado e violento da existência urbana.

Neste sentido, pode-se dizer que a violência de significado dos contos [...] tem uma duplicidade de origem que só faz intensificar os seus valores: é, por um lado, a violência da existência urbana em que se agitam as personagens e, por outro, a violência de adaptação a que são forçadas essas mesmas personagens, numa mistura de psicologia e sociedade em que a farinha não é mais a de mandioca ou de milho da tradição rural mas a do sangue que espirra das inadequações urbanas. (*A.S., Prefácio*, p. 12)

Essa voz narrativa, contudo, não unifica uma voz urbana dos sujeitos tornados subalternos, ao contrário disso, fragmenta essa condição num problemático mosaico em constante pluralização, nos possibilitando falar em diferentes modulações de *subalternidades*. Sendo tributária da oralidade, essa voz dá a cada conto uma condição de experiência potente, preche de seu próprio sentido. Quer dizer: é preciso ouvir o *canto* de cada conto para que dele se extraia um tipo de violação específico, a angústia particular de cada sujeito em face do peso que sobre si empreende a cidade e seu difícil modo de (anti)sociabilidade. É preciso dar ouvidos ao canto agônico de cada persona.

Nessa dimensão, podemos enxergar certa aproximação com os ideais realistas e naturalistas (ou neorealista/neonaturalista) na medida em que o ambiente interfere violenta e constantemente na formação de um ethos. É o sujeito violento, posto que violado. É a marca da exclusão colocando sujeitos partícipes de um mesmo lócus como concorrentes vorazes pelo mesmo objetivo: a sobrevivência. Há tanto a animalização da luta ordinária, quanto o processo de expulsão das partes indesejáveis da cidade.

Nisso, o livro traz como espaço de enunciação a margem, a fimbria, a borda mais distante e de difícil equilíbrio. A experiência de precariedade do trabalho (*Muribeca*), da velhice e do abandono (*Belinha*), da prostituição (*Moça de família, A senhora que era nossa e Troca de alianças*), do vício (*A cidade ácida*), da mendicância (*Volte outro dia*), do abuso e exploração de menores (*Socorrinho e Faz de conta que não foi. Nada*), da violência urbana (*J.C.J e Mataram o salva vidas*). Espaço este bem representativo da crise inerente ao polêmico tempo pós-moderno, que alinhava a cidade como promessa sempre irrealizável de progresso. Desestabilizada, esta cidade não

oferece prumo a equalizações, apenas se expande, ao passo que exaspera as relações de desigualdades entre os grupos que detêm a hegemonia dos meios produtivos, os que operam rotineiramente o movimento ordinário dessa produção e os que, não tendo condições de se inserirem nesse movimento, são progressiva e agressivamente empurrados à margem, “a zona dos não-convidados”. Sobre o movimento do pós-moderno, Gens (2008, *on-line*) nos traz uma boa reflexão:

O pós-moderno rompe com a mentira do sujeito unificado, íntegro, que perseguiu pensadores e foi perseguida por eles. Quebra a imagem de um mundo ordenado e coeso. Distancia-se dos discursos legitimadores, das centralizações e das polaridades hierárquicas. Faz ruir as noções de domínio, e com elas caem as verdades universais. Rompe o eixo de centralização que plasma a cultura ocidental. Acolhe o díspar, o desconexo, o descentralizado, o plural.

Daí é que, imersas nessa cena fragmentária, as falas performáticas das personagens que surgem de cada conto de *A.S* darem ao leitor mais atento a possibilidade de apreender certo nível de oralidade (oralização ou oratura) nas formas de expressar a subjetividade, igualmente inerentes às imagens que amalgamam o chamado “discurso popular”, tão recuperado na escrita de Freire, o qual, ao insistir num deslocamento de tal discurso (da vida para o texto e do texto, novamente para a imanência da vida) o potencializa como Literatura. É uma escrita como prática dentro da vida, que, ao invés de tematização ou roteirização para a narrativa, lança mão de uma pulverização da experiência urbano-periférica, nela dando a enxergar uma pluralidade de *devires*, isto é, um intenso e diverso movimento das tentativas de assinalar presença concreta no mundo, ainda que hostil e, de diversas formas, violento para com as vozes divergentes. E, esse efeito, é dado pela ação concreta das personagens que, forçam com seu falatório constante, a sustentação de uma experiência presentificada no discurso direto. “*E como não existe distanciamento na mistura, a voz que narra é a mesma que experimenta, e sofre, o narrado e, por isso, a escrita da oralidade parece ser adequada para o registro da vida que resultou da experiência*” (João Alexandre Barbosa, ainda no prefácio de *A.S*, p.12-13)

Nesse primeiro livro, Freire já apontava para um percurso de escrita que parece apostar muito mais no dissonante, no que tange às formas de representação do sujeito contemporâneo: o ser urbano (homem, mulher, velho, criança, negro...) como diferentes modulações da experiência, do que como uma condição já pronta e certa (a imagem do sujeito rural, ingênuo e dócil e o urbano como malandro e agressivo).

[...] a ficção brasileira recente não nos permite pensar em caminhos e vertentes. Sob o signo do pós-modernismo, multiplicam-se as sendas e desvios, inibindo as tentativas de ordenação no terreno literário. A tarefa do estudioso da literatura, que, ao longo da tradição, partia do recolher e tentar organizar modos e maneiras de escrever, esfacelou-se na pluralidade de escritas, temáticas, posturas e procedimentos de escrita. Dessa forma, o que nos resta é examinar caso a caso, obra a obra, tentando imprimir um movimento de ordenação que se propõe desordenado. (GENS, op.cit, *online*)

A exemplo do que ocorre nos livros seguintes do autor, em *A.S* há todo um conjunto de experimentos formais na linguagem, principalmente no que diz respeito à estrutura sintática das orações (a pontuação, por exemplo, ou ausência deliberada desta) causando um encadeamento de repercussões semânticas na leitura de muitos dos contos. Experimental também é o procedimento de escrita que parece tentar unir palavra e imagem na criação de uma poética visual, ao passo em que a fala performática da personagem verte a experiência num ágil exercício da voz marginal.

O narratário, explicitamente anunciado na maioria dos contos, estabelece ligações com o leitor como que num endereçamento “*das linhas de intencionalidade discursiva*”, onde o intuito é “*convencer, seduzir criticar desviar o sentido, persuadir, entre outros caminhos de sentido*” (GENS, idem). De todo modo, é uma leitura que desde sempre se posta conflitiva, na qual há o constante “teste do canal” (“*sabe?*”, “*entende?*”, “*viu?*”...) espécie de renovação do convite à imersão na experiência.

Angu de Sangue ganharia em 2013 a **versão audiolivro**, registro audível gravado em cd com arquivos no formato mp3, na voz do próprio autor, produzido e lançado pelo selo *Livro Falante* – nome fantasia da Cores & Letras Editora Ltda. Este é o segundo livro a ser convertido para o formato de áudio: o primeiro fora *Contos Negreiros* em 2009, objeto de nossa análise na dissertação de mestrado, já supracitada. Devemos ressaltar que, em ambos os casos, por tratar-se de uma escrita que, como já dissemos, está assentada em forte perspectiva de oralização já desde a concepção das personagens e seu mundo/cultura, esses suportes empreendem interferência de tal modo sobre o processo de leitura que terminam por funcionar como dispositivos propulsores do caráter performático da literatura freireana. Quer dizer, a experiência audível, com todas as modulações e entonações que a gravação projeta, confirma um estranhamento para com um mundo que já emerge na ocasião da leitura impressa, mas que lá, pode, ou encontrar dificuldade para uma percepção mais profunda de seus estratos por parte do leitor menos atento às marcas gráficas das passagens orais, ou mesmo figurar como um ruído inaceitável na nossa percepção grafocêntrica do

mundo literário. Na plataforma em áudio, a condução da voz em riste, ligeira, reverberante, renitente, resistente e nunca linear, denuncia corpo e presença: se fixa como performance, logo, como ação presentificada que, igualmente, exige corpo do leitor no qual reverbere já no exato momento da escuta.

Essa característica pode ser exemplificada pelo modo abrupto e quase sempre interpelativo (ou intepolativo⁵⁵) como se iniciam a maioria dos contos: espécie de conversa exasperada ou em voz alta, cujo centro, tema ou foco central nunca é dado de início, vai se construindo à medida que se tangencia ou se performanciza por insólito que seja. Vejamos recortes desses instantes:

Em *Muribeca*:

Lixo? Lixo serve pra tudo. A gente encontra a mobília da casa, cadeira pra pôr uns pregos e ajeitar, sentar. Lixo pra poder ter sofá, costurado, cama, colchão. Até televisão.

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

(p.23)

[...]

Você precisa ver. Isso tudo aqui é uma festa. Os meninos, as meninas naquele alvoroço, pulando em cima de arroz, feijão. Ajudando a escolher. A gente já conhece o que é bom de longe, só pela cara do caminhão. Tem uns que vêm direto de supermercado, açougue. Que dia na vida a gente vai conseguir carne tão barata? Bisteca, filé, chã-de-dentro - o moço tá servido? A moça?

(p.24-25)

Em *Moça de família*:

Ela é puta, pai, puta, puta, puta. É aqui, mãe, nessa luz, pelo perfume eu sei. Ela pode se esconder, mas o perfume, pai, o perfume Deus tá vendo. O dinheiro que ela leva, mãe, pode crer, que a senhora aceita e faz tudo resolver, é dinheiro, pai, daqui, eu sei, corpo que ela mostra pra vender.

(p.35)

Ou em *O caso da menina*:

- Quer?
- Não entendi.
- A criança.
- A criança?
- Quer?

⁵⁵ Em Matemática o termo interpolação designa o processo por meio do qual se torna possível construir um novo conjunto de dados mais amplo a partir de conjunto discreto ou pontual devidamente conhecido. Por uma função simples se pode promover continuidade ou encaixes nesses dados de modo a expandi-lo em funções complexas. Na estrutura do conto de Freire, defendemos haver semelhante procedimento: por meio de uma estrutura mínima, precariamente dada pelas falas iniciais da personagem-voz, o interlocutor pode, interpolando seus novos dados acerca da recepção em curso, expandir a experiência, complexificando-a a partir de suas próprias vivências quanto à situação posta na urbe, quase sempre de indignação, revolta, violação, etc. Nesse sentido, **in·ter·po·lar** – (*verbo transitivo*) vem no sentido de: 1. Interromper (a sucessão ou série de coisas com outra ou outras) / 2. Meter (uma coisa) no meio de outra. / 3. Intercalar num texto (o que o pode explicar ou adulterar). / 4. Alternar.

In Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.com/dlpo/interpolar> [consultado em 13-06-2017].

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

(p.91)

Essas vozes arrastam o leitor para o centro da situação-problema em curso por meio da evocação da categoria de narratário, de modo a atordoá-lo com questionamentos, digressões, descrições ou alusões, todas arremanhadas num só instante de fala. Noutros casos, essa voz parece querer dividir cumplicidade em face do grotesco a que a situação narrada em fluxo chega, como que querendo partilhar com seu “ouvinte” parte do peso ou culpa, que sabe, advir do processo de degradação a que está exposto *o sujeito-pobre-diabo* no compressor espaço da urbe. É representativo disto o conto *Volte outro dia*:

[...] A campainha tocou, bateu palmas.

Meu senhor, o senhor está vendo. Ouvindo. Amanhã eu tenho prato quente, café. Não quer água? É, água eu tenho, fui buscar.

Suas mãos arrastaram a língua para o copo, espumou. E ficou imóvel (depois de beber a água, guardou o copo na caixa que trazia, sem cerimónia, parafusada de náilon e remendos). Tudo bem, **o que é um copo, hein?**

E sua sombra não se moveu atrás da minha. Olhei da porta. Ele continuava lá, absurdo. Sem comer, não iria para nenhum lugar.

Mas creia, porra, eu não tenho. Não sei cozinhar. Minha vida é moderna. Nem vegetais endurecidos eu tenho.

[...]

E se estava bêbado? Bebarrão. E se foi ele que um dia cagou na porta da garagem, pelos fundos? Ele fedia a garagem. Mas tudo bem, esqueço. Ponho uma pedra em cima, uma descarga no assunto. Vá embora daqui e amanhã a gente conversa. E amanhã a gente conversa. Amanhã, hã? Hã? Nada.

[...]

Quem quer um mendigo à sua porta, sem sair, pronto pra morar?

[...]

Apareceu seu umbigo. Cu, os buracos de suas unhas. **Que fique aí, prostrado, e vá pra casa do caralho.**

Bati-me pra dentro.

(p.39 a 41 – grifos meus)

E a performance se confirma como uma ação dual, uma partilha ao vivo (aos ouvidos) das experiências tecidas no ordinário das trajetórias urbanas, que sempre estão, por mais individuais que sejam, em estado de entretoque ou entrechoque:

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

[...]

Alguma coisa fede, mas tudo bem. Não é pra feder agora, a gente ainda tem. Tempo

(*Faz de conta que não foi. Nada. A.S.*, p.107)

Em *A.S.*, representação das margens e das violências que sobre elas se manifestam rotineiramente, se mostram, como já dissemos, em modalidades distintas, fazendo eclodir discursos e lugares de fala também distintos. Não havendo harmonia na configuração da urbe enquanto espaço de disputas, as concepções de vida e inserção/exclusão do humano nesse cenário segue igual irregularidade. As falas tecem vozes que, sob sua trama escondem sempre uma potência que só pelo efeito da leitura/participação, podem ser reveladas, reverberadas, atualizadas pela ativa presença do leitor que, ao emprestar seu ouvido, conforme afirmado, é posto como interlocutor de todo esse labor comunicativo.

[...] Não pode haver harmonia entre o discurso e o que existe sob ele, a exemplo de “Muribeca”, em que o resíduo passa a ser meio de sobrevivência. Essas cenas da metrópole se tornam narrativas suspeitas, por trazerem uma outra imagem, um outro sentido, por baixo da cena de superfície. Como se houvesse uma reciclagem artística, promovida pelo tratamento discursivo assentado na oralidade e que desliza com resistência para um outro plano.

Muitas vezes, os contos trabalham com o atrito entre o politicamente correto e o preconceito que existe, e através de mudanças de perspectiva permitem olhares e pensamentos críticos. A tensão brota do choque afetivo, em que as subjetividades movimentam-se e a comoção, muitas vezes, brota e intensifica-se. Ou dissolve-se. (GENS, 2008, *on-line*)

Contudo, não tendo o intuito de afirmar *A.S.* como síntese modal do espaço urbano-periférico brasileiro atual, senão, uma forma particular de representação de seus embates, optando pelo viés da oralização dos modos de expressão das intersubjetividades, o que de fato nos interessa é verificar em que medida, esta opção pela “oratura” dos movimentos da margem está igualmente presente nos livros que o sucedem, confirmando assim uma marca distintiva da contística de Freire. E, em especial, essa evidenciação do que chamamos *personagem-voz* na plataforma dos audiolivros. Dessa forma, é que mais adiante apresentaremos esquemas que, no nosso entender, podem contribuir na compreensão desta característica. Por ora, passemos à

breve reflexão necessária, sobre *Contos Negreiros*, segundo polo de interesse de nossa análise.

2.2.2 O *canto* nos contos

Tendo sido objeto de minuciosa análise na dissertação de mestrado já aqui supramencionada, e, sendo este estudo uma ampliação da estrutura argumentativa que temos reunido ao longo dos últimos anos sobre a escrita oralizante de Freire, muitos dos argumentos expostos a seguir sobre *Contos Negreiros* “migraram” daquele primeiro estudo. O intuito é sintetizar, a partir de lá, os caracteres gerais mais representativos dessa opção pela verve a fim de que, aproximando-os dos que se encontram em *A.S.*, possamos a diante, argumentar em defesa da permanência da personagem-voz como elemento central numa escrita performática, a qual se dá seja na letra impressa, seja pela sílaba veloz do registro audível.

Quarto livro da produção de Freire *C.N* é lançado em 2005 (versão impressa) e contém 16 textos curtos (nenhum tem mais que quatro páginas), os quais o autor chama de *cantos*, e não *contos*, “[...] de alguma forma contradizendo ou deslocando o título geral do livro. ‘Negreiros’, e não ‘negros’, porque aparentemente não é negro quem os escreveu. Trazem negros no seu interior, por assim dizer, que irão aportar nos olhos do público.” (COELHO, 2010).

O tecido dessas narrativas resulta numa espécie de mosaico presentificado de flagrantes do modo de vida urbano-periférico brasileiro, possibilitando discutir a rede de experiências – ao mesmo tempo fragmentada e solidária – pela qual sujeitos que vivem a situação de invisibilidade social, vociferam a sua marginal condição. Para isso, as narrativas que compõem a obra são encaradas como campo aberto e não como o fecho de uma estrutura. Se reunidas estão, é mais pela possibilidade de abertura de novos encontros, do que pela tentativa de fechar um consenso, enfeixar semelhanças, pois conceber a ideia de uma literatura de multidão significa aceitar que esta está em permanente multiplicação, sendo, conforme nos lembra Justino (2012, p. 82): “[...] narrativas de muitos, em estado de co-pertencimento. Os muitos são tanto do lugar, partilham uma vizinhança próxima e os problemas comuns de toda proximidade, quanto operam no cotidiano com diversos alhures, econômicos, culturais, linguísticos, tecnológicos”.

A exemplo do que ocorre em *Angu de Sangue*, também em *C.N* podemos falar em uma modulação da experiência de subalternização, ou seja, os discursos não tratam de uma mesma situação geográfica, social, cultural...há toda uma diversidade no que tange às situações de pobreza, embate, pressão e resistência nas relações de poder que se estabelecem na trama dos contos.

Também aqui, há recorrência à tradição de atualização da estética naturalista ao agrupar num mesmo espaço um conjunto de conflitos homem x meio, assim como a deformação da moral reificada em detrimento da voraz labuta pela sobrevivência cotidiana. As personas transitam, falam, brigam, mas sobretudo, laboram, procuram “virações” que lhes garanta uma mínima possibilidade de escapar das diversas formas de anulação (físicas e simbólicas) que os movimentos da urbe impõe “aos de baixo”. O pessimismo atroz é uma constante nas falas das personagens, sobretudo quando se referem à esfera da vida pública: são esquecidos, relegados e, ainda assim, punidos pelo sistema, o qual não lhes oferece trânsito para o espaço central. A margem é o lócus não apenas de reclamação, mas uma potente plataforma dentro da qual se gesta protesto, resistência e uma vingança a vir.

Apesar da pouca espessura do livro (115 páginas em formato brochura) e da brevidade das narrativas, esta obra ganha notoriedade junto à crítica não apenas por confirmar uma contística que se debruça sobre a desconcertante alienação do humano exposto aos seus limites (temática já presente no autor em *Angu de Sangue*, por exemplo) mas por elastecer as dimensões de exploração do oral, operando a performancização da palavra (da qual já tratamos anteriormente) que, “quebrada” em forte processo de silabação, ativa diversos campos de sentido em uma crescente semiose. Tal efeito é operado tanto pela voz narrativa, a qual não apenas dá a sequência de quadros (raramente em terceira pessoa), mas dissolve-se nela, quanto (e principalmente) pela personagem que fala *de si e por si*. Mais uma vez a presença/ação da personagem-voz.

É nessa direção de corpo, voz e presença que, em *Contos Negreiros*, mais que vitimização, enxergamos a relevância de destacar o embate entre estes *muitos*, até mesmo como forma de por meio de suas ações (inclusive discursivas), compreender não só a diversidade das experiências de privação, mas também de produção: não apenas o que lhes falta, mas o que em si, é indicador dos modos de sociabilidade emergentes na cena urbana em perpétua mutação. Esse percurso tende a nos mostrar as muitas possibilidades de zonas de conflito dentro de uma mesma obra, ou mais amplo ainda: no

caso em questão (Marcelino Freire), o conflito não apenas dos objetos com seus meios, mas do próprio escritor com os meios (a hegemonia do veículo literário impresso), com a linguagem (a narrativa como Poesia e não como Prosa) e, conseqüentemente, até com a estrutura (o conto torna-se *canto*), o que o leva a criar o tipo de personagem com o qual trabalha. Conflito e inquietação, aliás, dão o ritmo ao conjunto dessas narrativas fragmentárias. E, sobre o caráter fragmentário e presentificado dessa obra, Baldan (2011, p. 71) considera:

Contos Negreiros sugere diversos caminhos interpretativos e oferece ao leitor a oportunidade de refletir sobre algumas questões que andam polarizando as discussões sobre a narrativa contemporânea: a questão de gêneros literários, os tipos de ponto de vista e focalização narrativa, a enunciação como atitude responsiva, a ficcionalidade, o efeito de oralidade, a relação entre ficção e testemunho, a expressão da marginalidade.

Confirmando a opção pelo modo oral não apenas de expressão da linguagem das personagens, mas de toda uma imersão cultural destas num mundo extra-escrita, assim como em *A.S.*, também em *C.N.*, é oportuno destacar que o processo de leitura da versão audiolivro amplifica sua potência performática.

Isso ocorre porque, reconhecendo as dificuldades de reprodução de certas marcas da oralidade no plano da escrita, alguns contos podem provocar no leitor, inclusive, a sensação de desnorteamento (ausência de pontuação, junção de períodos, sequência repetida de termos, interrupções, abreviações, supressões, indefinições entre fala do narrador e das personagens etc). É o caso de *Trabalhadores do Brasil* (Canto I, p.17), *Esquece* (Canto III p.29), *Vaniclélia* (Canto V p. 39) e, principalmente, *Curso Superior* (Canto XIV p.95).

Nos textos mencionados, o efeito sonoro obtido pela justaposição de palavras com certas terminações tende a promover não apenas a sonância ou tonância das rimas, mas também uma espécie de alargamento da relação sintagmal. Essa alteração, incomum para o conto, traz repercussões no campo sintático, sem, no entanto, gerar solecismo, ao contrário disso, opera novas possibilidades de combinações ainda no próprio ato da leitura, como mostra o trecho abaixo:

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

(*CN* - Canto I, *Trabalhadores do Brasil*, p.19 – grifos meus)

Ou ainda:

[...] Nosso dinheirrro salvarrria, porrr exemplo, as negrrinhas do Haiti. Barratas como as negrras de Burrrundi. Trouxe uma parra rraqui, lembrrra? Faz tempo que eu trouxe uma parra rraqui.

Ajudei a prreserrvarrr, no meu pescoço os dentes de marrrrfim. Hoje, ela ganha ensinando ao povrreu de Berrrrim. Em Monchengladbach, dança. Ganha a rrorte no rramba.

(CN - Canto IV, *Alemães vão à guerra*, p. 37 – grifos meus)

Ao mesmo tempo, essa sonoridade confere ao ato de imersão na narrativa uma experiencirração de natureza poética: a unidade, a aproximação entre significado e forma. Por gerar um efeito próximo ao acoplamento⁵⁶ em poesia, as narrativas de CN manifestam a qualidade de serem memoráveis, ou seja, o que está sendo “acoplado” por ocasião da rima, provoca no leitor a introspecção *forma-sentido*.

Essa dimensão de leitura provocada por tal abordagem parece exigir, ato contínuo à recepção, a reorganização do próprio fato contado, posto que mais que um fato, o que se tem no canto/conto é a própria experiência em fluxo. Como destaca Levin (1975, p.26): “*O estilo é a mensagem conduzida pelas relações entre os elementos linguísticos*”, os quais se estendem para além do percurso da oração. Isso equivale a dizer que “[...] *Os tipos de relações supra-oracionais que interessam são os que resultam de impor ao discurso alguma estrutura adicional àquela que deriva da linguagem tal como normalmente usada*” (idem, p.28).

Não deixa de ser curioso que, no caso Marcelino Freire, esta estrutura adicional da qual nos fala Levin advenha justamente de um “defeito” (pelo menos, segundo parte da crítica que recepcionou os três primeiros livros do autor), que é certa “poetização” da narrativa no sentido de contaminar o conto com o imbricamento do oral: a palavra de cantar se escondendo por detrás da palavra de contar, gerando assim uma condução una do fato e do ato (ocorrência e repercussão) que, embora memorável (pelos recursos da rima, por exemplo), não deixa de causar estranhamento no leitor habitual de contos.

A fratura é justamente o espaço para o poético. É no aparente defeito ou “ruído” na forma convencional do conto que o modo de escrita usado em C.N (e igualmente em outros livros desse autor) encontra a altura necessária para nos falar doutras dimensões do ser, sentir e agir. Isto é, é por entre tais fraturas que busca espaço para multivocalidade: se não dizer o *novo* (vez que não há novidade na subalternização, exclusão, violência e preconceito), certamente dizer *de novo*, mas com as ferramentas

⁵⁶ Em poesia, designa o recurso que faz com que o significado coincida com a forma, operando a unificação nos textos em que tal recurso é utilizado. Cf. LEVIN, Samuel R. *Estruturas Linguísticas em Poesia*. São Paulo, Cultrix, 1975.

do agora. Potencializar com a voz, o que se tem para dizer. Tornar o dito ação e não apenas registro.

Em *Contos Negreiros*, ao operar esse deslocamento (do registro à ação), as personagens em seus diferentes trajetos parecem substituir o *fato* pelos *atos* possíveis, tudo se encaminha muito mais para o terreno das repercussões do que da ocorrência *per se*. As situações narrativas, todas “abruptas”, posto não disporem de margens explicativas ou antecedentes descritivos, terminam por criar a sensação de um mundo à deriva, num tecido flagrante sobre o qual as personagens observam e são observadas ao tempo em que vertem dissonantemente suas experiências de dor, gozo ou renúncias.

Quatro negros e uma negra pararam na frente deste prédio.
A primeira mensagem do porteiro foi: "Meu Deus!" A segunda: "O que vocês querem?" ou "Qual o apartamento?" Ou "Por que ainda não consertaram o elevador de serviço?"
"Estamos fazendo um filme", respondemos.
Caroline argumentou: "Um documentário." Sei lá o que é isso, sei lá, não sei. A gente mostra o documento de identidade de cada um e pronto.
"Estamos filmando."
Filmando? Ladrão é assim quando quer sequestrar. Acompanha o dia a dia, costumes, a que horas a vítima sai para trabalhar. O prédio tem gerente de banco, médico, advogado. Menos o síndico. O síndico nunca está.
— De onde vocês são?
— Do Morro do Pavão.
— Vimos gravar um Longa-metragem.
— Metra o quê?
Metralhadora, cano longo, granada, os negros armados até as gengivas. Não disse? Vou correr. Nordestino é homem. Porteiro é homem ou não é homem?
Caroline dialogou: "A ideia é entrar num apartamento do prédio, de supetão, e filmar, fazer uma entrevista com o morador."
O porteiro: "Entrar num apartamento?"
O porteiro: "Não."
O pensamento: "To fodido."
A ideia foi minha, confesso. O pessoal vive subindo o morro para fazer filme. A gente abre as nossas portas, mostra as nossas panelas, merda.
(CN - Canto II – *Solar dos príncipes*, p.23-24)

Atentando-nos a (des)estrutura mesma da ordem narrativa deste conto (indefinição ou dissolução do foco narrativo, junção das vozes de personagens e narrador, ora presença, ora ausência das marcas de diálogo, dentre outros), percebemos que, ao final, o que toma maior relevo é a oralização do fato, a conversão em ação e, conseqüentemente, é voz aquilo que protagoniza, que, por fim, nos apresenta como objeto mesmo do embate que tenta se estabelecer entre margem e centro, mando e obediência, poder arbitrário e resitência transgressora.

À estrutura de diálogo muito se acrescenta essa aparente desorganização no modo de narrar: ao misturar ou dissolver fato, foco narrativo e falas, mais que expor a

impossibilidade de compreensão porteiro-grupo, temos uma performance que se dá pelo embate de dois poderes antagônicos: morro x asfalto. O conjunto de falas de cada um desses lados tece a respectiva voz, e, nesse embate cada uma se pretende colocar mais alta que a outra no sentido de afirmar esse seu poder sobre o espaço pretendido. Quando contemplado na íntegra, o tanger do conto tende a nos revelar que o mal estar do porteiro o coloca, dentro da performance, na condição de um mando parcial: embora “comandê” a portaria, lhe escapa o domínio pleno daquele habitat, posto que, enquanto *porteiro*, seu espaço é também limitado, vigia, mas é vigiado, guarda, mas não é guardado...enfim, é também condicionado, pelo sistema, a ocupar um lugar inferior nas diferentes modulações de voz de comando. É subalternizado na escala estrutural do sistema, representada pelo condomínio.

Embate de forças entre o mandar e o obedecer é também o que se dá em *Nossa Rainha* (Canto X, p. 72):

Mãe, *eu quero ser Xuxa*. Mas minha filha. *Eu quero ser Xuxa*. A menina não tem nem nove anos, fica tagarelando com as bonecas. Com as pedras do Morro. *Eu quero ser Xuxa*. Mas minha filha.

[...]

A menina parecia uma lombriga. Porque nasceu desmilinguida. Mas vivia dizendo, a quem fosse: **eu quero ser Xuxa**. Que coisal Que doença! Ainda era muito pequena. Eu quero ser Xuxa.

[...]

É uma paixão que não tem descanso.

Eu quero ser Xuxa. Eu quero ser Xuxa. Eu quero ser Xuxa. Um dia eu esfolo essa condenada. Deus me perdoe. Essa danada da Xuxa. Dou uma surra nela para ela tomar jeito. Fazer isso com filha de pobre. Que horror!

(CN - Canto X, *Noss Rainha*, p. 72 – grifos meus)

O “quero ser Xuxa” mais que repetição, já desde sua abrupta abertura, parece nos situar no centro da problemática: de um lado a voz de comando, implícita, do sistema de produção e consumo, que impõe a necessidade de se ser outro na obtenção crescente de sucesso e, do outro lado, a da mãe, voz dos que, mesmo em labor constante, não conseguem ter acesso aos bens, serviços e identidades oferecidas, necessárias à obtenção do sucesso. O conto dá-se integralmente nessa dinâmica: mando x resistência. Daí a exasperação, urgência e cansaço com que a performance vocal da mãe tenta dar resposta a renitente, recorrente e estridente voz imperativa da filha, que lhe impõe pesada sentença: “Eu quero ser Xuxa.” Tal dinâmica se constitui no plano de uma nova forma de enunciação que se levanta de dentro do texto para amplificar-se na necessidade, quase complementar, da performancização da voz: o conto pede ação e não registro.

Daí que, a **versão audiolivro** de *Contos Negreiros*, lançada em 2009, pelo selo *Livro Falante*, com o registro na voz do próprio autor narrando os 16 contos, pôde fornecer uma plataforma extremamente eficiente na projeção destas marcas de oralidade, tão necessárias a uma compreensão mais dinâmica desta escrita que já nasce performática.

2.3 A experiência do áudio: da conversão e seus (in)convenientes

O ato de traduzir ou converter é inerente aos dispositivos da percepção humana. A forma como nos relacionamos com o espaço natural, suas características, perspectivas, horizontes, influi, por exemplo, no modo como enxergamos e identificamos determinados traços da arquitetura, das artes imagéticas, sonoras, dentre outras. Dá-se assim, a tradução do natural na manifestação do artificial ou culturalmente construído.

Toda atividade de conversão abriga um conjunto de opções no que diz respeito tanto à forma de olhar para o “original”, quanto na escolha dos dispositivos que o transporão para uma nova dimensão ou plataforma. A tradução de um sistema semiótico para outro implica, já, um ato de recriação ou reorganização do sentido (que alguns chamam de sentido “primeiro”) através do qual, se pode encontrar o todo numa parte ou a parte num todo.

No caso das versões em audiolivro de *Contos Negreiros* (2009) e *Angu de Sangue* (2013) a questão, como já é de amplo debate no campo da tradução intersemiótica, não é perguntar qual dos suportes é o “melhor”, ou se o áudio é fiel ao texto “original”, mas, investigar em que medida a recorrência ao audível amplia (ou não) a projeção da oralidade como traço distintivo da escrita de Freire, confirmando-a enquanto plataforma performática para a voz subalterna. Até por que:

Julgar uma tradução de acordo com sua proximidade, ou similaridade, com o original é perder de vista a significação, pois um signo funciona num contexto, levando ao desenvolvimento de um interpretante na mente de quem o experimentar. Quando falamos de artefatos culturais, como literatura e cinema [por exemplo], temos de considerar que eles pertencem a mídias diferentes e, portanto, requerem interpretantes diferentes. Por certo, há uma relação de similaridade entre um texto e um filme, caso contrário, não reconheceríamos um como representação do outro. De maneira semelhante, uma relação existencial surge a partir de um livro porque ele existe, em primeiro lugar. Mas não podemos parar nesse nível, ou perderemos a dimensão cultural envolvida na semiose humana. É por isso que devemos considerar a tradução no nível dos símbolos. (JEHA, 2004, p. 124)

No caso específico de Freire, acreditamos que o elemento performance nos autoriza falar em tradução quando tratamos da conversão para a plataforma do áudio. Argumentamos, portanto, para além da simples oferta de outro formato para o mesmo produto, uma vez que, pelas características de uma escrita, como a já discutida aqui (a saber, comprometida com uma estrutura oralizada, de modo a consistir quase que numa oratura), o que o cd entrega à experiência do ouvinte, estaria muito mais no campo da audioperformance, do que na de um registro gravado da leitura textual. Percebe-se isso na presença de elementos sonoros extraídos da própria palavra dita e não na simples inserção de vinhetas ou outros recursos maquínicos. Se há uma máquina de sentidos agindo nessa plataforma, esta máquina não é digital, mas sim, a mais antiga e analógica que se tem notícia: o parêlo cognitivo humano e a linguagem como seu resultante mais expansível e atualizável a todas as situações comunicacionais emergentes.

Então, nesse caso, a semiose ocorre muito mais por atrito e desgaste do que por bites, bytes, cabos e fibras. A recorrência a um universo todo potente e reverberante produzido pelo intenso e constante movimento dos órgãos que compõem aparelho fonador, põe de pé uma experiência que, sendo, como já dissemos, *corpore-corpore*, logo, performática, exige um ouvido ativo dentro do qual “rode”, como que software que busca hardware para compor autonomia e movimento. Assim, mais uma vez, *o meio é a mensagem*, isto é: especificamente no caso Marcelino Freire, o audiolivro é a própria experiência, bastando ser ativada pelo interlocutor que a ela se entregue, o que só pode ocorrer, como na performance, com a entrega do corpo no nível de uma experientiação, difícil de ocorrer no lance superficial do registro de entretenimento, que pede cautela, limpeza e relaxamento ao invés de um corpo em riste. A experiência de imersão nos audiolivros de *Contos Negreiros* e *Angu de Sangue* podem ser *lo-fi*⁵⁷, mas

⁵⁷ Abreviação de *low fidelity*, significa a produção musical que, ao usar técnicas e aparelhos de gravação de baixo custo, resulta em registro de “pouca fidelidade”. Porém, resgatamos aqui seu sentido mais político: o de concepção alternativa na produção sonora, resistência que, pela liberdade de criação, faz oposição ao Hi-fi (high-fidelity) enquanto suposto registro fidedigno da realidade, como se fosse possível encapsular a realidade do ao vivo, fornecendo-a pura e cristalina, graças ao poder de meios de produção de alta tecnologia, inacessíveis, na maior parte dos casos, ao próprio artista, que, nessas condições, fica à mercê das mega-corporações, como era o caso das grandes gravadoras. Nessas proporções a expressão lo-fi em música, assim como em fotografia (*Lomography* ou lomografia), sugere um movimento de experimentação do analógico, ação de resistência pela qual se busca valorizar mais a expressividade do processo do que o produto. A esse respeito é digno de nota o estudo de doutoramento: **LO-FI - Agenciamentos de baixa definição na música pop**, apresentado por Marcelo Bergamin Conter ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação – PPCI – da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS), em 2016, o qual traz uma detalhada discussão sobre esse caráter político-ideológico do termo em questão no universo da produção musical alternativa.

nunca *lounge*⁵⁸, posto que, sendo ruído no interior de uma cultura grafocêntrica, que pede o escrito, mesmo no audível, tende a provocar muito mais desconforto que aconchego, instabilidade que certezas quanto ao que recebe. Isso só é possível porque aberto o ouvido para esta experiência, o que flui é *oralização*, a qual,

[...] contudo, não se emprega aqui no sentido vigente, de uma ação vocal sobre o texto escrito (oralidade secundária), mas sim como um complexo sistema dentro do qual há, na situação narrada, todo um movimento de recuperação da vocalidade, ou seja, marcas de enunciação que põem a palavra em cena como a própria vivência exposta, espécie de “instante-agora”, daí seu inequívoco poder performativo, configurando assim o que Davini (1998), no campo das artes cênicas, denomina de *jogo da palavra*.(SOUZA, 2014, p.81)

Todo esse breve contexto abre o espaço necessário para que afirmemos que, nem todo audiolivro possibilitaria a premissa que temos defendido até aqui: a da projeção de uma voz específica, no caso, a subalterna, performancizada por um ente claro, reiterada e renitentemente presente ao longo de toda uma obra: personagem-voz.

Equivale a dizer ao mesmo tempo que 1) os produtos em questão (áudios de *C.N* e *A.S*) abrigam particularidades muito peculiares que efetivamente os coloca na condição de obras e não apenas de suportes para algo já existente. Têm vida própria para além do “original” impresso; e, também que, 2) não está na feitura deste tipo de suporte a capacidade de *per si* alçar-se à condição problematizadora de fala e voz que temos discutido até aqui, mas sim no *modus essente* da própria obra, ou seja, em sua verve já desde o nascedouro, independendo o suporte por sobre o qual percorra o caminho na direção do possível interlocutor; daí 3) não se encontrar no cenário presente nenhum outro caso que nos possibilite tratar destas instâncias de fala e voz subalterna no nível de uma audioperformance, mesmo havendo disponível o registro de audiolivros, de temática aparentemente propícias a tal, como por exemplo: *Palavrarmas* (do escritor Ferréz, lançado pelo mesmo selo Livro Falante, o qual ainda que tematize o universo periférico, no áudio não consegue extrapolar a modulação de registro); *O Caçador de Pipas* (de Khaled Hosseini, pelo selo Audiolivro, ocorre quase no nível de

⁵⁸ Termo que funciona como espécie de guarda-chuva conceitual, sobre o qual se abrigam diversas possibilidades de encaixe, todos, porém, seja na música, na decoração, na arquitetura, design ou vestuário, apontando para a sensação de bem-estar, leveza, refinamento, requinte e/ou “sofisticação”. Num tempo de rótulos e mercadorização, o *lounge* se soma a tantos outros apelos ditos pós-modernos, espécie de “plástico celofane” para ideias nem tão novas assim. “*O conhecido CD Lounge Brasil traz canções de Maysa, Sílvia Telles e até Hebe Camargo, entre outras cantoras brasileiras dos anos 50 e 60. A bossa nova de João Gilberto e Tom Jobim é um enorme manancial para coletâneas da categoria. E, apropriadamente, Bebel Gilberto é uma das musas do lounge contemporâneo*”. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0..EMI43045-15220.00.html> Último acesso: 03/03/2017.

uma leitura branca, pois, embora trate das diferenças de classe no Afeganistão da década de 70, não consegue dar autonomia necessária às falas dos personagens, são apenas “retalhos” narrativos sem atingir a condição de voz); bem como o caso de *O Alienista* (de Machado de Assis) e *O Ateneu* (de Raul Pompéia), ambos pelo selo Universidade Falada, os quais, mesmo tratando de espaços do claustro ou da repressão das diferenças/dissidências, já em sua gênese estão comprometidos demais com um *modus* de representação canônico da realidade circundante, dentro do qual, das falas das personagens, podemos extrair fortes marcas discursivas, é bem verdade, mas nada no nível da performance de uma voz, de um sujeito ou grupo que se levantem do papel para falar de si e de sua condição frente ao jogo social. Como já é de se esperar, o áudio dessas obras constitui acesso a uma leitura linear, apenas pontuada aqui e ali por algum recurso sonoro ou uma leve alteração pela inserção de uma voz masculina mais grave ou feminina mais aguda, à moda das antigas radionovelas.

Então, a que se presta o audiolivro? Que alteração significativa este suporte pode efetivamente trazer ao processo semiótico, ou ao menos problematizador, da leitura de uma obra literária? Que novos horizontes pode (se é que pode) abrir ao leitor médio? É preciso primeiro compreender o fenômeno de alargamento dos acessos que a tecnologia nos trouxe para tentarmos refletir sobre essas questões a fim de que, frente aos objetos deste estudo, possamos compreender criticamente a marca distintiva destes e, não apenas advogar em benefício de suas pretensas qualidades e as do seu autor, enquanto supostos polos redentores da questão da fala e voz na escrita do conto contemporâneo. Tentemos esse passo, então.

Ao lançarmos no infundável universo da internet, particularmente no “oráculo” Google, a palavra *audiolivro*, pescaremos como resultado uma infinidade de informações, quase todas associadas ou a produtos destinados a deficientes visuais, gravações contendo a leitura “branca” do texto integral de um livro impresso, geralmente produzido por instituições específicas (como a Fundação Dorina Nowill, por exemplo); ou gravações comerciais de obras, na maioria clássicos da literatura universal ou nacional, anunciados como alternativa para a prática leitora em tempo de modernidades e, contraditoriamente, de falta de tempo, para se dedicar à leitura do livro físico. Nesse último caso, que não se constitui propriamente em uma novidade, posto que desde décadas passadas (70, 80 e 90) o mercado já ofertava tipo semelhante de gravação em suportes da época (fita k7e Lp), abriu-se um “filão” ou nicho de mercado que veio a se popularizar com a introdução das tecnologias digitais, no caso específico,

o *compact disc*, o popular Cd, que, naquele tempo, tornou possível o armazenamento e transporte dos mais variáveis tipos de dados.

Tal introdução, à época, empreendeu ainda mais facilidade na veiculação dos “livros-falados”, com registro na voz de atores de telenovelas, cantores, personalidades televisivas e, algumas vezes, na do próprio autor ou autora, estando agora o produto disponível nas tradicionais livrarias, bancas de jornal, lojas de discos e/ou artigos musicais. Podendo ser tocados em aparelhos domésticos, dispositivos portáteis (o chamado *discman*) ou veiculares, esta mídia tornou possível acessar a obra literária em diferentes situações cotidianas, sob a pretensa afirmação de dinamizar a prática leitora. Isso lhe garantiu certa procura no mercado, acenando algum sucesso, mas não o suficiente para substituir o veículo impresso ou mesmo alargar os horizontes significativos dos índices de leitura num país como o Brasil, em que tal hábito, por razões históricas, as mais diversas, não encontra grande adesão, mesmo entre a parcela da população dita letrada ou formalmente escolarizada.

A inserção deste tipo de produto no cenário nacional, portanto, não consistiu efetivamente numa ampliação dos dispositivos de leitura em largo sentido e, no mais restrito, no da leitura de obras literárias. A adesão a esta mídia aparentemente foi maior entre pessoas com deficiência ou alguma limitação visual, vide-se, por exemplo, a criação de acervos dentro de bibliotecas em fundações específicas que atendem este tipo de público, o que não aconteceu par e passo nas demais bibliotecas, sejam públicas ou privadas. E, mesmo quando essa aquisição ocorreu, na maioria das produções disponibilizadas não há nada que amplie o horizonte de percepções sensoriais do leitor/ouvinte de modo a provocar novas possibilidades de semiose. Quando muito, opera-se a inserção de vinhetas e outros recursos sonoros que ambientem ou “adornem” a narrativa padrão, limpa e linear. Nada que já não tenha sido utilizada na estrutura das antigas radionovelas, muito populares até a década de 50. Há, nesse estado de coisas, apenas a substituição da voz alta do próprio leitor, pela voz de outrem, supostamente mais coordenada e “adequada” a esta ou aquela obra.

Parte da crítica acadêmica a este material tende a encará-lo apenas como produto associado à cultura de massa. Adesão a uma noção de necessidade do acesso a bens de entretenimento, em grande parte, motivada pela relativa melhoria do poder econômico de classes outrora alijadas do ciclo de consumo. Seria mais uma “janela” para a contemplação do espetáculo midiático, enlace entre as peculiaridades da fama e o

público ávido pelo consumo dessas identidades prestigiadas pelo sistema (autor, ator/atriz, jornalista, “*personal-tudo*”, celebridades, etc).

O mercado brasileiro que se forma em torno dessa nova mídia quer **aliar títulos famosos a vozes conhecidas**. Entre os audiolivros mais vendidos, das poucas editoras especializadas que atuam no país, estão obras-primas e **best-sellers**, grande parte **narrada por atores, personalidades ou os próprios autores**, como Antônio Fagundes, Nelson Motta, Ana Maria Braga, Glória Kalil e Marília Pêra. Eles têm de se exercitar: não podem fazer nem uma leitura muito teatral, nem muito distante. **Ela deve ser suficiente**⁵⁹. (LOPES, 2009, online- grifos meus)

Assim como transpor um jornal impresso para o meio digital não necessariamente significa dinamizar um veículo de imprensa, gravar alguém lendo um livro pode não representar a dinamização dos elementos implícitos na efetiva leitura de uma obra literária e do microcosmo que ela sintetiza, posto os infinitos contextuais que se colam a cada palavra lançada no jogo literário. O que faz da leitura de um livro também a leitura do mundo é justamente o princípio da interlocução que tende a nascer entre os sujeitos conectados à experiência partilhada (o autor, o leitor, as personagens e suas múltiplas possibilidades e ângulos). Experiência esta que exige muito mais que acesso, que é o que parece ser superevidenciado tanto nas novas plataformas para o “jornalão” digital, quanto para os *celebrities books*, pois ao recorrermos à leitura de quase todos os artigos sobre plataformas digitais (incluindo-se a do audiolivro) a palavra de ordem é *acesso*.

Com a popularização dos smartphones, o audiolivro vem ganhando cada vez mais espaço, especialmente em países desenvolvidos. Somente nos Estados Unidos, o setor faturou 1,3 bilhão de dólares em 2013 e cresce percentualmente na casa de dois dígitos ao ano. O mundo cada vez mais acelerado tornou o audiolivro uma saída para quem quer **aprender e estar por dentro de um bom livro, mas não tem tempo**.

No Brasil, o setor sempre foi um nicho vendido em CD e com poucos títulos, girando em torno de **700 obras** existentes. Bem diferente dos **35 mil audiolivros produzidos nos Estados Unidos** no último ano.

No entanto, esse cenário está mudando no Brasil. A nova aposta é, como acontece nos Estados Unidos, utilizar aplicativos e tecnologia móvel para difundir o formato. Hoje, com o consumidor desconectado de mídias físicas como o CD, o mercado nacional se reinventa para ganhar novos leitores. Os apressados, com a vida agitada e pouco tempo, ou **os admiradores das rádios e das telenovelas estão ávidos por formatos acessíveis**. (CAMPOS, 2015, online - grifos meus)

⁵⁹ Como o foco deste item é discutir o formato audiolivro e seu lugar movediço no cenário editorial contemporâneo, optamos por recorrer a matérias jornalísticas que tratam da repercussão deste formato no mercado, ao invés de garimpar os poucos textos acadêmicos sobre o tema. O que se quer é compreender como este produto, ainda recente no jogo das trocas culturais, é encarado dentro da lógica de mercado, a qual, não deixa de ter relevante influência na circulação de novos autores e obras.

Esse acesso a entretenimento não garante uma posição crítica quanto aos modos e objetivos desse entreter. Muitas vezes conforma mecanismos de dominação, reforça estereótipos e trabalha na perspectiva de superlativar os dominadores (o herói como expressão máxima da boa justiça) e inferiorizar os dominados (o pária, o transgressor, o marginal, como expressão do humano a ser extirpado das sociabilidades) num movimento acrítico do papel individual do sujeito histórico no eixo dos embates cotidianos que se colocam na vida comum. Nessa circunstância, o problema não parece residir no formato propriamente dito, mas na concepção ampla de leitura, de obra, de sistema cultural/literário...enfim, numa longa discussão já levada a cabo por tantos autores em um conjunto crescente de obras. De toda forma, preocupa a ênfase no formato audiolivro com vistas apenas ao eminentemente prático, ao fim por si, a um acesso que parece querer encurtar, burlar ou subestimar a necessidade de que, independente do suporte, na outra ponta do processo se coloque um interlocutor ativo e desconfiado quanto aos meios, à forja e à própria mensagem. Essa visão prática é o que se lê em:

O audiolivro é um bom presente para o Natal: custa barato (cerca de R\$ 25) e parece ser a aposta do mercado editorial para os próximos anos. "O principal fator que move esse consumidor é a falta de tempo", diz Sandra Silvério, diretora da Livro Falante. Ela vendeu uma editora de revistas em 2004 para investir tudo no novo mercado e hoje tem 20 títulos. Em sua visão, **se ficar no trânsito é inevitável, dedique esse "tempo perdido" à necessidade e ao prazer de ler.** "Uma boa história ou **um assunto interessante pode entreter completamente um motorista que, sem uma distração, poderia ficar bastante angustiado num congestionamento**", diz Sandra.

Há aqueles que adotaram o novo formato para usar **em academias, no ônibus, na fila do banco, enquanto corre no parque ou na espera no aeroporto.** Parece não importar muito o local: a portabilidade que o audiolivro oferece é muito maior que a de um livro. Pessoas com dificuldade de leitura, que usam óculos ou são idosas, também contam com essa alternativa. (LOPES, 2009, online - grifos meus)

Ou em:

[...] *Poemas Completos de Alberto Caetano*, do heterônimo de Fernando Pessoa, é o audiolivro mais vendido da Livro Sonoro. [...] a poesia é um gênero bem apreciado por esse tipo de consumidor. **O fato do livro constar da lista de muitos vestibulares também aumenta sua procura.** Dos 12 audiolivros publicados pela editora, seis são da **Coleção Vestibular** e têm liderado as vendas. Também são muito procurados os que abordam **concursos, negócios, finanças e economia doméstica.**

(idem)

E ainda em:

O audiolivro **ajuda a solucionar um dos principais problemas apontados pelos brasileiros: a falta de tempo para ler.** De acordo com a pesquisa "Retratos da Leitura", divulgada pelo Instituto Pró-Livro e Ibope Inteligência, **esse motivo foi citado por 50% dos entrevistados** como uma barreira para ler mais. A **média de livros lidos por pessoa é de apenas 4 por**

ano, enquanto nos Estados Unidos chega a 11 e na França, 7. (CAMPOS, 2015, online - grifos meus)

Obviamente que ao tratarmos de uma época de constante inovação tecnológica, é natural que ao se operarem transformações nos formatos ou mídias, igualmente se alterem os hábitos de uso em torno destas. Porém, não se pode perder de vista a relação até certo ponto, secundária que o formato ocupa em relação a toda uma conjuntura de idealização, produção e distribuição de bens culturais numa sociedade que, mesmo em face de uma diversidade em profusão, historicamente elege determinado lugar de fala e poder, em detrimento ao silenciamento de toda uma margem de indivíduos e grupos divergentes da doxa consolidada. Os formatos do dizer são relevantes na medida em que, se permite antes, o próprio direito de se dizer. Antes do suporte, há que se enxergar toda uma labuta, um assinalamento em prol da existência simbólica e material do sujeito mesmo que diz.

Aliás, sem dúvida, outra questão problemática no Brasil gira em torno dessa falta de diversidade (temática e ideológica) das obras que circulam: mesmo em face da pluralidade cultural do país, a exemplo do que já ocorre com o livro impresso, na plataforma digital ou em áudio, também não se registra uma larga abrangência de obras quanto a sua contextualidade – região, linguagem, estilo, ideologia etc – ficando a maioria dos títulos disponíveis, circunscritos ao campo religioso, esotérico, do entretenimento (biografias, amenidades e experiências pessoais), do *business*, ou da chamada *autoajuda* (por mais inespecífico que seja o termo), setores que garantem retorno financeiro, pagando a lógica de produção, segundo alegativa dos que produzem e distribuem livros no país. Quanto mais o audiolivro, quando encarado como formato-resumo, ou formato “pocket” do tempo presente aos que alegam falta deste para se dedicar à leitura

Em suma: o suporte sobre o qual se lança uma forma de expressão deveria ser a ponta mais aguda e sintomática de um atropológico desejo ou necessidade de se rever, atualizar, transgredir ou questionar toda a cadeia de produção do sentido. Se, convertido à mera materialidade de produto, muito desse horizonte tende a ser encurtado ou reduzido, posto que se fica com o resultado e se perde o processo, polpa donde reside o labor, a interação na sua verve mais brutal. Noutras palavras, como defende Debray (1995), é preciso ir além do médium, esse “nível térreo”, para ver o que a estrutura como um todo esconde no seu quê de rizoma, tanto nas suas alturas, quanto nas suas mais profundas raízes.

“NARRATIVAS DE AMOR CRUEL E DE ÓDIO APAIXONADO⁶⁰”: A CONVERSÃO DO CONTO EM CANTO... CAOS E CRISE NA CONFLUÊNCIA DOS SUPORTES TEXTO E ÁUDIO

*Cristo mesmo quem nos ensinou.
Se não houver sangue, meu filho,
não é amor.*

(Marcelino Freire, no livro *Rasif*, 2008)

Como já sugerimos, há na escrita de Freire uma série de índices que a encaminham para um forte comprometimento com a dimensão oral da língua. Não só no nível de registro, mas também de uma *práxis*: um modus de expressão de campos de sentido que, a reboque, traz igualmente um modo de pensar, de elaborar forma e conteúdo (e, sobretudo conteúdo!) do dito, posto que esse dito, ato contínuo a sua emissão, assinala também a presença necessária do ser que tenta se dizer por este laborioso caminho, que é o da palavra estranhada (entranhada), desritualizada, não ‘inscrita’, desvalorizada já de origem... “a palavra em boca de gente”. Mais do que com a língua, podemos dizer que esse comprometimento é com uma cultura oral, constituindo-se quase numa oratura⁶¹.

Disse que não, não vai cortar cana, morrer, moer neste sol.
Disse que não, não vai ajudar o pai, salvar a mãe, os irmãos.
Disse que não, bateu o pé, quer ir embora aqui de Catolé.
Disse que não. Pra que diabo amassar pedra? Não quer ver chumaço de algodão.
Disse que não, não quer rachar a linha da mão nem o quengo.
Disse que não sobe em caminhão.
Disse que não, o excomungado.
[...]
Disse que não e não e não⁶².

⁶⁰ Extraída da apresentação intitulada *Explosões*, escrita por Santiago Nazarian para o livro *Rasif – Mar que arrebenta*, de Marcelino Freire, editora Record, São Paulo, 2008. p. 14-17.

⁶¹ “A oratura constitui a expressão de uma sociedade não alfabetizada, mas também e sobretudo, de uma sociedade fortemente gregária que procura e encontra na convivência e na palavra um prazer lúdico, a comunicação didática e o gosto de viver”. GOMES, Aldónio e CAVACAS, Fernanda. A literatura do saber tradicional: a oratura. In *A Literatura na Guiné-Bissau*, Lisboa, Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, pp. 7-1. Disponível em: <http://lusofonia.x10.mx/oratura.htm>. Acesso: 04/09/2017.

⁶² Trecho de *Balé*, quarto conto ou “improviso” do livro *BaléRalé* (p. 32, 2003), de Freire, pela editora Ateliê editorial.

Para o bem e/ou para o mal, na outra ponta (a da recepção), isso termina por exigir uma outra dinâmica de aproximação e leitura desse ‘texto’, a qual, seguramente não pode se apoiar na dimensão canônica de experiência gráfica junto ao narrado por ponto-e-parágrafo e outros sinais formais da diegese. O que se diz não se *anuncia* na marca gráfica da letra somente, mas, irrompe um estado de latência e se diz (literalmente), *enuncia* presença correndo por sobre a velocidade de um som que é muito mais semelhante ao verso de um *canto* (repente), que de um trecho de *conto*. Dormência x mordência, segmentação x reverberação.

Nessa contística, a própria diegese, não se comportando como registro, ou recuperação dum fato, vai, continuamente “vazando” para camadas ulteriores ao fato, se colocando na dimensão de um ato que pede, ou melhor, exige ou força, presença, corpo, reverberação, leitura em voz alta... movimento e performance como que numa presentificação da vivência contada/vertida. Não se “lê” a cena, se vive o que essa voz (*re*)traz ao espaço vivificado do aqui e agora no momento da leitura/escuta, o qual, certamente, por maior que seja o engenho criativo do escritor, não pode ser contido pelas “quatro margens” do papel.

O que vocês estão fazendo aqui? O senhor, a senhora. É. Essa porra de bombeiro e essa merda de polícia? O que, hã? Posso saber?
Duvido que tenham vindo fazer o que eu vim fazer. [sic]
O que eu vim fazer? Ó, ó, ó o que eu vim fazer? O que um homem vem fazer, sozinho, numa ponte, meio-dia? Ensopado, fodido como eu? Pergunto: o quê?
Vamos, caiam fora daqui. Quero ficar na minha. Livre com minha consciência. O vôo é meu, livre. A queda é minha, livre. A morte eu escolho morrer.
Podem ir, vamos.
O que estão esperando, porra? O quê?
Quer saber por quê? Quer entender por quê? Pergunta pra tua mãe. Isso mesmo, é. A vaca escrota da tua mãe. Isso é pergunta que se deva fazer: por quê?
Sinceramente.
Se danem.
Vão todos se foder.
Rua, para suas casas.
[...]
É palhaçada. Esse fotógrafo com esse flash na minha cara. Porra, mete essa luz no cu da tua irmã. Lá tá mais escuro que aqui. Não vê o sol, não vê?
Esse sol vagabundo seve pra quê? Pra quê?
Hã?⁶³

Pelas ausências gráficas que carrega, quando não apreendido no trajeto de leitura por parte do possível interlocutor, essa opção configurativa tende a gerar estranhamento,

⁶³ FREIRE, Marcelino. A ponte o horizonte. In *BaléRaté*. São Paulo: Ateliê, 2003. p. 25.

receio, desconfiança, ou mesmo a sensação de falência da “segurança” usual dos ancoradouros do percurso gráfico (pontuação, acentuação, parágrafos e outros). A interlocução, exigência da performance, não se concretiza. E a deficiência fala no lugar da potência. Assim, o que, em igual medida, pode elevar a experiência transgressora dos contingenciamentos horizontais da leitura, pode também levar a lugares de incompreensão ou rejeição dessa experiência de contar. Em Freire, estamos, pois, falando de uma proposta narrativa de riscos, limítrofe entre o nascimento e o aborto das possibilidades de percurso gerativo de sentidos, frente ao peso que a opção por tal postura implica. Vejamos o caso:

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

Violência é a gente naquele sol e o cara dentro do ar-condicionado uma duas três horas quatro esperando uma melhor oportunidade de a gente enfiar o revólver na cara do cara plac.

Violência é ele ficar assustado porque a gente é negro ou porque a gente chega assim nervoso a ponto de bala bufando cuspidando gritando que ele passe a carteira e passe o relógio enquanto as bocas buzina desesperadas.

Violência são essas buzinas e essa fumaça e o trânsito parado e o outro carro que não entende que se dependesse da gente o roubo não demoraria essa eternidade atrapalhando o movimento da cidade.

[...]

(CN – Canto III – *Esquece*, p. 31-32 – grifos meus)

O **meu medo** é entrar na faculdade e tirar zero eu que nunca fui bom de matemática fraco no inglês eu que nunca gostei de química geografia e português **o que é que eu faço agora hein mãe não sei.**

O **meu medo** é o preconceito e o professor ficar me perguntando o tempo inteiro por que eu não passei por que eu não passei por que eu não passei por que fiquei olhando aquela loira gostosa **o que é que eu faço** se ela me der bola **hein mãe não sei.**

O **meu medo** é a loira gostosa ficar grávida e eu não sei como a senhora vai receber a loira gostosa lá em casa se a senhora disse um dia que eu devia olhar bem para a minha cara antes de chegar aqui com uma namorada **hein mãe não sei.**

(CN Canto XIV - *Curso superior*, p. 97 – grifos meus)

Esse estado de contaminação com o *logos* oral, no entanto, na (con)versão para audiolivro, tende a ser potencializado, vez que se ampara em recursos sonoros e, inquestionavelmente, na presença da voz gravada, entendida neste caso, não como registro branco da leitura de um texto, mas como o próprio *performer*, isto é, a presentificação de um ente que se apresenta e fala para além do que está escrito. É a ativação da personagem-voz e sua inscrição no agora. Uma relação de interseção/aporte senão quase “mediúnica”, seguramente, mediatizada. Falamos em amplificação,

literalmente, tendo por base o fato de que de dentro do conto, a palavra é alçada a uma nova plataforma, ganhando dois inquestionáveis mecanismos de amplificação: a performance do autor-de-dentro-da-máquina (isto é, o próprio escritor, Marcelino Freire, ‘dizendo’ o texto, com agravantes particularíssimos: sua dicção, pausas sonâncias, tonâncias e outros) e, os recursos característicos do veículo audiofônico. Médium e mensagem “encapsulados” num mesmo reduto/produto: o problemático audiolivro de Freire.

Tal aspecto dá à obra atmosfera “móvel”, posto que o efeito empreendido pela escuta é o de uma experiência que se projeta para fora do “tempo-de-papel” da narrativa, reagindo (rangindo) em favor de uma maior duração. Nesse movimento repercutem ruídos e interferências, mas também, possibilidades de novos tons, semitons e sustentidos, na pluralidade de enunciações que operam (não sem crise e confronto!) a tessitura de uma “paisagem sonora” das intersubjetividades⁶⁴ presentes na cena contemporânea do espaço urbano-periférico que nos vai sendo dito par e passo: a palavra na grafia e seus muitos ecos no instante do áudio.

Isso ocorre porque

A performance, assim como a voz que nela se insere, deve ser entendida como **movência**: tem caráter concreto e sensível, mas não se fixa, existe fora da duração. Paul Zumthor (2005) chama atenção para o conceito de *Zielform*, desenvolvido por Max Lüthi, que remete para uma forma desejável, onde se quer chegar, mas mantendo um estado de 'em vias de', o que lhe **confere um valor dinâmico e indica a necessidade de observar a performance como processo**, que não se instaura e **é sempre único, móvel e efêmero; nômade**. (GRÜNE EWALD, 2009, p. 25 – grifos meus)

Mas em Freire, essa certa movência, trazida pela voz, mesmo sendo fluxo, não deixa de ser atrito: é pela aspereza entre pólos que sabemos do trajeto da personagem-voz. Ela surge do abrupto, sequestra o presente e segue exigindo um ouvido atento a sua breve vociferação, como quem sabe que a si, será concedido pouquíssimo tempo de fala:

Déo viu, Gerson viu, mãe, todo mundo há de **ver**, só a senhora não quer **saber**. Fique ligado, pai, o que será do filho dela quando **crescer**? Perdoa,

⁶⁴ Com base em Hegel, que opera uma revisão crítica da filosofia do sujeito, indo de Descartes a Kant, a intersubjetividade poderia ser definida como “[...] *razão, vontade autônoma e poder de auto-reflexão. Supõe que, para todo processo de socialização do indivíduo, existe um conjunto de obrigações intersubjetivas baseadas na eticidade – vida ética*”. (PIVA et al, 2010, p. 72). É precisamente essa dimensão do termo em tela que interessa a esta tese, razão pela qual o retomaremos recorrentemente, uma vez que, segundo nossa leitura do mencionado filósofo, o termo indica o estado embativo do sujeito em face do jogo social na laboriosa busca por afirmar uma existência/identidade. “*Sua teoria [...] consiste fundamentalmente na ideia de que os sujeitos só podem formar e afirmar suas identidades pessoais, na medida em que essas identidades são reconhecidas por um outro*”. (idem)

mãe, mas dá uma surra nela pr'ela se arrepender, recomenda igreja, véu, ela não entra no céu, rastejará, o perfume por lá, invade e incensa, aquela santa inocência, pai, não tem quem diga, bonita como a senhora, mãe, puxou à senhora, pela saia, pecado a gente se sujeita, mas não teima, ela vai se corrigir, a gente espera, nessa luz, daqui a pouco ela aparecer.

Os homens pagam mixaria, ela não devia aceitar, o que fazer? O senhor vai ver já, com os olhos para lá, o perfume dela chegar, dobrar a esquina, vir para cá, exibir, exibir, mesmo o peito que não há [...]

(AS – *Moça de família*, p. 35-36– grifos meus)

Entre o risco e a rima o que há, se não a labuta por um modo de se dizer? Exigir presença, existência, intersubjetividade, verter o seu “de dentro”. Parece acompanhar esse desejo, a constante recorrência a interpelações por meio das quais, o ritmo parece criar a cada parágrafo (ou ‘verso’?) um crescente efeito de aproximação entre a persona que fala e um interlocutor silenciado e agora encurralado entre a ira da voz e a impossibilidade de fuga deste não-lugar donde fala o irado:

[...] ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima ***tá me ouvindo bem?***

[...] Obatalá faz serviço pra muita gente que não levanta um saco de ***cimento tá me ouvindo bem?***

[...]na praça turbulenta do Pelô fazer sexo oral anal seja lá com quem for ***tá me ouvindo bem?***

[...] ***tá me ouvindo bem?***

Hein seu branco safado?

Ninguém aqui é escravo de ninguém.

(CN - Canto I, *Trabalhadores do Brasil*, p.19-20 – grifos meus)

Lixo? Lixo serve pra tudo. [...]

É a vida da gente o lixão. E por que é que agora querem tirar ele da gente?

[...]

E o meu marido, o que vai fazer? Nada? Como ele vai viver sem as garrafas, sem as latas, sem as caixas? Vai perambular pela rua, roubar pra comer?

[...]

Fale, fale. Explique o que é que a gente vai fazer da vida? O que a gente vai fazer da vida?

[...]

O povo do governo devia pensar três vezes antes de fazer isso com chefe de família. Vai ver que eles tão de olho nessa merda aqui. Nesse terreno. [...] Vai ver que é isso, coisa da Caixa Económica. Vai ver que é isso, descobriram que lixo dá lucro, que pode dar sorte, que é luxo, que lixo tem valor.

Por exemplo, ***onde a gente vai morar, é? Onde a gente vai morar? Aqueles barracos, tudo ali em volta do lixão, quem é que vai levantar? Você, o governador?*** Não. Esse negócio de prometer casa que a gente não pode pagar é balela, é conversa pra boi morto. Eles jogam a gente é num esgoto. ***Pr'onde vão os coitados desses urubus? A cachorra, o cachorro?***

(AS – *Muribeca*, p.23-24 – grifos meus)

Em face dos efeitos físicos, logo experienciais, que esta configuração de proposta narrativa exige do interlocutor (seu ouvido e seu corpo como espaços de trânsito de reverberações), na escrita de Freire podemos dizer residir uma crise ou

mesmo, caos, quanto ao comportamento frente aos suportes: se por um lado essa configuração narrativa potencializa novos horizontes de imersão quanto a vivências do que se narra, por outro conflitua os atos de ler e ouvir. Explica-se: pelo processo histórico de “colonização” de nossos sentidos, sobretudo como resultado de reificação da escrita como mecanismo de demarcação e apropriação do conhecimento letrado, escolarizado, tido como válido, não somos totalmente crentes nas possibilidades daquilo que não se submete aos limites “seguros” da escrita. Noutras palavras: desconfiamos, desacreditamos ou demoramos demais para nos sensibilizar pelo expansível (e temível) convite do oral, temerosos de entregarmos nosso ouvido ao que ele, dinamicamente, nos traz. A palavra dita, esse som-contexto molvente, exige atenção e envolvimento: ouvir parece pedir um “tornar-se”, posto que é preciso entrega ao que se aproxima até o ouvido. Ou, no dizer de Walter Ong: “[...] *não se pode emitir sem sem exercer um poder*” (ONG, 1998, p. 67).

E o que se tem diante da leitura é um texto que, em quaisquer dos suportes, mesmo não sendo teatral de “origem” (escrito para a encenação), opera o peculiar efeito de “derrubada da quarta parede⁶⁵”: vai direto ao nível de excitação e movimento, tencionando as expectativas do interlocutor de modo a não tornar pacífico o defrontamento com o que está sendo dito. Quase uma atitude brechteana de (de)compor o ato e a perspectiva narrativa.

Sendo esta uma complexa questão, demos três passos para trás, discutindo suporte e crise, para depois, tentar dar quatro para frente, quando voltarmos a discutir tais elementos propriamente na contística de Freire.

3.1 Pausa

A respeito do sensível no ouvir, Grüne Ewald (2009, p. 25), recorre a Morris (1995), para relembrar a oportuna proposição de Marcel Mauss, para quem a noção de movência compreende um

[...] “todo que está sempre no horizonte, implorando para que os indivíduos partam em busca dele e, em o fazendo, tornem-se sociais e tornem-se um

⁶⁵ A expressão se refere à compreensão desenvolvida por Bertolt Brecht, o qual, em linhas gerais defendia que derrubar a quarta parede (imaginária e que “fechava” a prática do ator num quadrado cênico, representado pelo palco e suas três paredes reais) iria não apenas encorajar a plateia a assistir o espetáculo de forma mais crítica, como também imergir nas questões que o tecido do drama oferece.

sujeito social”. Devemos pensá-la como processo contínuo, como nas “raízes errantes” de Maldonado (2004, p. 32), a palavra que é “um movimento que traça o sentido exato e inalcançável de um horizonte” e o estrangeiro que se lança à “viagem” em busca do outro (de si). A movência se faz presente na busca dinâmica de um reconhecimento que só se realiza no encontro, o qual é acessível só a quem ouve – permanecendo obediente à busca de si – e que revela as diferenças necessárias.

É pela noção de movência que se compreende que as identidades dos sujeitos são construídas socialmente, têm caráter instável e mudam constantemente. (VICH e ZAVALA, 2004 – grifos meus).

Não deixa de ser curioso que, em meio a um cenário de inovações tecnológicas em profusão, como o que se projeta nessa primeira década do século XXI, a voz humana, atingindo tão grande possibilidade dentro dessa movência (a gravação em alta fidelidade, todo o conjunto de ferramentas para captação, edição, manipulação, difusão e reaproveitamento: a cultura do *sample*), podendo ser novamente veículo potente na apreensão/atualização das experiências e partilhas do mundo (como no tempo dos aedos, rapsodos, trovadores e jograleses), ao mesmo tempo seja “rejeitada” como suporte do literário e suas novas demandas ou contingenciamentos. Ou seja, mesmo num tempo em que a fala humana, ampliada pela tecnologia, pode projetar vozes⁶⁶ (individuais e coletivas), ainda é, eminentemente, pela capsula da escrita que o literário se empreende (como política e como produto). Quando do contrário disso, o que se sustenta pela verve, pelo *parlatório*, pela via da oralização da ideia (fluxo da abstração em fato), termina detido, “coado” nalgum dos diversos níveis da peneira ou filtro, vigilante das regras historicamente convencionadas para o bem edificante do estético.

Fazeres que, mesmo apontando uma *poiesis* (aqui tomado como ato criativo da linguagem⁶⁷), mas que emanem pela oralização das experiências, tendem a ser tangidos para os recônditos da margem. Vide formas narrativas ainda hoje marginais e marginalizadas no eixo das abordagens canônicas: os cantos de trabalho, o repente, o aboio, a cantoria, a embolada, a roda de jongo, de capoeira e, mais modernamente, os saraus das periferias (o da Cooperifa, Zona Sul de São Paulo, por exemplo), encontros de beat box, as “batalhas” de MC’s e outros ajuntamentos de oralidades por meio dos quais emanam vívidas dimensões de intersubjetividades.

⁶⁶ Já discutimos no capítulo II deste estudo o que pensamos ser a distinção entre fala e voz quando tratamos das proposituras artísticas, sobretudo, no campo da Literatura.

⁶⁷ Na cena contemporânea, buscamos guarida para uso deste termo em proposituras como as de Jean-Luc Nancy (2005, p. 14), para quem “[...] «poesia», antes de ser a designação de uma arte particular, é o nome genérico de toda a arte. Isto implica uma essência dinâmica e plural da própria poesia. É como se não fosse possível falar senão de poesias, já que esta se estende a uma pluralidade de aplicações”. NANCY, Jean Luc. *Resistência da Poesia*. Lisboa: Vendaval, 2005.

Por essa lógica, o poder estaria mais no grafar do que no dizer. Mais na posse da tecnologia do que nas reais potencialidades do enunciar, do “chamamento” dos sentidos. Para McLuhan (1972, p. 43) isso ocorre porque:

Uma vez escritas, as palavras tornam-se, evidentemente, parte integrante do mundo visual. Como a maior parte dos elementos do mundo visual, tornam-se entidades estáticas e, enquanto tal, perdem o dinamismo que caracteriza o mundo do ouvido em geral e, mais particularmente, da palavra enunciada.

Essa relegação ou preterição quanto ao oral ainda no presente, não é fruto apenas de uma inadvertida má vontade dos meios ou sistemas de divulgação, mas sim do histórico fortalecimento de uma tecnologia (a escrita), que encontra no suporte impresso (mais especificamente no livro), um mecanismo que projeta seu poder para além da sua materialidade: o livro funciona como capsula de uma “verdade” adensada, concentrada e, fisicamente, duradoura, posto que põe em torno do objeto, todo um ciclo ou cadeia (da escrita à edição e distribuição). E isso se constitui, obviamente, num grande poder sobre as dimensões do sentir, do experienciar do sujeito: “[...] *a partir da invenção do alfabeto, desenvolveu-se no Ocidente um contínuo movimento para a separação dos sentidos, de funções, estados emocionais e políticos.*” (MCLUHAN, 1972, p. 73 – grifos meus). Está se falando na afirmação dum *logos*, lógica de ordenação dos sistemas de percepção e ação sobre o existir humano.

Noutras palavras, segundo Febvre e Martin, (1992, p.15) o livro se afirma

[...] como um dos mais poderosos instrumentos de que pôde dispor a civilização ocidental para concentrar o pensamento disperso dos seus representantes [...] e, por isso mesmo um poder incomparável de penetração e de irradiação; [objetivando] assegurar, num tempo mínimo, a difusão das ideias através de todo o domínio ao qual os obstáculos de escrita e de língua não proibem o acesso; criar, além disso, entre os pensadores e, além de seu pequeno círculo, novos hábitos de trabalho intelectual: numa palavra, mostrar, no Livro, uma das formas mais eficazes desse domínio de mundo.

Portanto, pensar a hegemonia do suporte impresso no contexto de produção literária ainda nos dias presentes, apesar do leque de novas tecnologias, é conceber que por trás disso há todo um forte conjunto de práticas, mecanismos, fenômenos e mutações, que têm dado, não apenas sustentação, mas prestígio, por séculos a tal suporte. Nessa mesma perspectiva histórica diacrônica, é preciso esforçar-se para compreender que isso, por sua vez, “contamina” o fenômeno moderno da convergência digital: novas plataformas (os veículos digitais), na maioria das vezes, tendem a

vincular velhos formatos ou sistemas composicionais comprometidos com a lógica do impresso. Veja-se, por exemplo, a versão digital da maioria dos jornais: excetuando-se a possibilidade da *hiperlinkagem*⁶⁸ nalguns casos, em que, efetivamente, esta se diferencia da versão impressa? Para além das conveniências do *on-line*, perceberemos ser pouca a diferença quanto à experiência com a palavra. E o mesmo se aplica a revistas, diários, almanaques, enciclopédias, dicionários e outros. Permanece a lógica de centrar fogo na palavra gráfica e, portanto, numa única dimensão de experiencição do sentido, que tende a ser “plano”.

Roger Chartier (2001, p. 19) parece pensar diferente disso, pois ao tratar da convergência digital, por exemplo, argumenta que

Nas novas telas – as dos computadores – há muitos textos, e existe uma possibilidade certa de uma nova forma de comunicação que se articula, agrega e vincula texto, imagens e sons. Assim, pois, a cultura textual resiste ou, melhor dito, se fortalece, no mundo dos novos meios de comunicação.
(grifos meus)

Note-se que a resistência ou fortalecimento aludido é a de um sistema (ou tecnologia): mais uma vez a escrita! Não caberia a esses novos meios de comunicação também o estabelecimento, ou pelo menos a propositura, de novas cognoscências, novas formas de experienciar a dimensão comunicativa? Em que medida o estabelecimento de novos canais, veículos, suportes e plataformas comunicativas, no campo da produção artística sobretudo, efetivamente, expandem o movimento sináptico na direção de um conseqüente alargamento da própria experiência comunicativa para além da referência grafo textual?

É nesse mesmo emaranhado do surgimento de novas plataformas comunicativas que parece residir a possibilidade de respostas para esses e outros questionamentos. Andemos, então.

Ainda que a proposta de criação artística trabalhe outras dimensões da percepção humana acerca de uma temática (seja o afeto, a ausência, a dissolução, o confronto, etc), na lógica que vigeu as relações de produção comunicativa até meados do século XX, esse trabalho necessitava conduzir trânsito obrigatório por sobre a imanência do grafo textual. Nesse plano, grafar palavra se coloca como garantir existência, assegurando

⁶⁸ Em linhas gerais, prática que consiste em criar, dentro do texto em curso, *links* (elos), que tornam possível, ao serem pressionados (*clickados*), ir de uma página da Web ou arquivo, para outro(a). Por exemplo, um substantivo próprio, um adjetivo, o nome de uma espécie vegetal ou animal, um neologismo ou qualquer palavra de relevante interesse para o conteúdo em discussão no texto, servirá de “interruptor” para acender ou acessar um bloco (tela, imagem, gráfico, quadro, esquema, áudio) de informações sobre o mesmo.

uma ordem recuperável pela linguagem. Isso ocorria, certamente, porque mesmo em se tratando de experimentos, o produto destas proposituras, o objeto resultante que dali nascia necessitava de uma materialidade que pudesse ser oferecida ao público.

Essa materialização, o texto impresso pôde dar, aliás, o fez e faz com grande êxito, o que, culminou com a hegemonia do livro como suporte quase que universal (e universalizante) para a vinculação não apenas da produção do literário, como de outras tantas formas de arte que lidam com o sensível, com o transcendente e, mesmo, com o experienciável (a pintura, a música, a fotografia, e até, a performance, vide o exemplo dos chamados “livros de artista⁶⁹”, os quais mesmo extrapolando a forma ou projeto convencional do livro, na maioria dos casos, vale-se da palavra impressa em algum momento de seu ciclo ou cadeia de apresentação, logo ativam, por algum modo, o significado global de ‘escrita’).

Nesse mesmo cenário, logicamente que a inserção de novas ferramentas tecnológicas possibilitou, a partir da década de 1950, significativas alterações nas relações de produção de sentido/experiência do literário. É o que se assistiu, por exemplo, no contexto de proposta e ação da poesia concreta, que veio a quebrar a linearidade da palavra, fragmentá-la, expandir sua dimensão visual e, conseqüentemente, sonora, gerando novas articulações, pondo-a novamente, no campo do experienciável. Igualmente, a chamada poesia sonora, inovou a relação com a palavra ao lançar mão de novos dispositivos que, ao permitir a reprodução, gravação e manipulação do som, colocaram a voz humana na condição de matéria-prima para uma poética desautomatizada, ainda que rejeitada pela doxa vigente da época (leia-se, década de 50).

[...] Este tipo de arte representou uma busca de revalorização da cultura oral, no momento em que a literatura “aprisionou” as manifestações poéticas na escrita. A poesia sonora é concebida para o sonoro, diferente da poesia recitada. Essa retomada da cultura oral é um ponto de proximidade entre a poesia sonora e música acusmática. William Borroughs [1979, p.10]. diz: "Com respeito à poesia sonora, onde as palavras perdem o que costuma ser denominado como sentido e novas palavras podem ser criadas arbitrariamente, surge a pergunta sobre a fronteira que divide a música da poesia [...] A resposta é que tal fronteira não existe [...] e *a poesia sonora*

⁶⁹ Para Bury (1995, p. 23), “[...] livros de artista são livros ou objetos em forma de livro; sobre os quais, na aparência final, o artista tem um grande controle. O livro é entendido nele mesmo como uma obra de arte. Estes não são livros com reproduções de obras de artistas, ou apenas **um texto ilustrado por um artista**. Na prática, esta definição quebra-se quando o artista a desafia, puxando o formato livro em direções inesperadas”. Já para Büchler (1986, p. 9) o conceito está mais no campo da performance: “[...] Book art pode ser vista como **uma arte de ação**, uma espécie de **happening ou teatro**, considerando a situação em que o trabalho é experienciado, e que **exige a participação do leitor**. O livro fica no centro de tal situação, mas a experiência da situação é controlada pelo leitor.” (Todos os grifos são meus)

foi concebida precisamente para romper estas categorias e libertar à poesia da página impressa, sem eliminar dogmaticamente sua conveniência".(MARCONDES, 2010 - on-line – grifos meus)

E todo este estado de transformações na relação com a palavra lançada ao outro, tem início num momento histórico ainda mais anterior, quando da eclosão das chamadas vanguardas europeias e sua radical proposta de revisão das convenções artísticas. Exemplifica isso: o Futurismo de Marinetti, na Itália e a invenção da *onomíngua* por Fortunato Depero; a vertente russa do futurismo com a proposta de uma “textura da palavra”; no dadaísmo a criação da ideia de optofonia, por Hugo Ball, Raoul Hausmann e Kurt Schwitters...tudo isso ocorrendo entre 1916-1923 (Marcondes, 2010). Estava criada a ambiência para a dissolução, “deglutição”, ‘reciclagem’ da palavra, libertação da dimensão plana da página impressa.

É a crise do suporte e o que ela vem a nos expor: a realidade de que, estando o espaço geográfico em constante estado de atrito com suas próprias fronteiras, há inevitáveis transformações e, com isso, todo o conjunto de relações para com os meios de produção de linguagem adere às novas (e crescentes) demandas, de modo a, nessa fricção, criar originais, posto que presentificadas, plataformas para a sustentação do tráfego do percurso gerativo de sentido.

Se antes o artista pensava seu fazer, sua política e até, sua subjetividade, indissociada do suporte, agora a existência de uma pluralidade desses suportes o coloca frente a novos conflitos com sua própria prática: se antes a tela sob o cavalete era limite, mas também conforto, agora os muros desafiam não apenas a ambiência do artista, mas seu potencial de linguagem, de se relacionar com o meio sempre em mutação e sua agressividade; a se expor e expor sua criação à transitoriedade, aceitação ou rejeição, de toda forma, a uma interação sem filtro com a urbe. Nesse estado de vertigem, parece oportuno o conselho de Schaeffer (1993): “*Confiemos antes de tudo em nosso ouvido, que é uma visão interna*”.

Chegamos ao ponto que, particularmente, nos interessa: o indicativo de que isto que temos exposto, aponta para a dimensão não apenas de uma crise de suportes, mas a de um embate entre um *logos* em relação a outro. O modo grafocentrado de organizar as percepções e experiências de mundo como recuperação ou registro *versus* um modo disforme, cambiante, aberto e, por isso mesmo, problemático, de conceber a vida em curso como movência e ação. Nesse se insere o campo das oralidades. Vejamos se

agora, aludido este estado embativo de coisas, conseguiremos os quatro passos prometidos na direção da contística de Freire.

3.1.2 Retomada

*Um passo à frente
E você não está mais no mesmo lugar*

(Chico Science – *Passeio no Mundo Livre*)

Sempre que nos referimos à literatura produzida por Marcelino Freire, temos falado em presença, ação e experiência, num esforço por caracterizar em sua produção a incidência do que temos chamado de personagem-voz, esse ente, já discutido anteriormente, que fala por sobre o texto, atravessando-o, elasticendo o limite de cada palavra, movendo-se na condição de performer. Há ali, algo que move o escrito na direção de uma sonoridade, logo, para fora de uma sensorialidade plana dada pelo impresso. Há uma lógica nisso, um *logos* estruturante: a situação narrada, por si, pede encaixes, jogo, movimento, os quais só podem ser dados pela cata e disposição das palavras num arranjo que antes de qualquer coisa (até mesmo do enredo!) está comprometido com sonoridades.

Na plataforma do áudio, podemos, conseqüentemente, afirmar que esta proposta de compreensão do fato narrável, impregnado de possibilidades de assinalamento do ser no tempo-espaço (portanto, inscrição da intersubjetividade) ganha um potente *médium* que opera não apenas para divulgação desta contística, mas (e principalmente!) para a possível “desambiguação” (ou mesmo correção) do efeito de falta e falha que parece incidir geralmente na primeira leitura da versão impressa dos livros de Freire em consequência de sua contaminação com a cultura oral. O que queremos dizer é que, no caso dos audiolivros desse autor, o material de suporte (o áudio, o som, a trilha, o arquivo contendo a performance vocal) acondiciona possibilidades de novas inscrições da mensagem, ou seja, as amplia em múltiplas direções. Gera uma imaterialidade sobre o percurso de recepção do conto ao passo em que reverbera a palavra em sensações.

É preciso afirmar, contudo, que nessa dimensão a mensagem não é tomada apenas como o anunciado. Por tudo que já discutimos sobre as características estruturantes do modo oralizado de escrita de Freire, nela a mensagem se coloca no nível de uma ideia indissociável do *médium* (no caso, a voz humana). Daí a sensação de estranhamento e até rejeição que por vezes ocorre no primeiro contato com a versão

impressa dessa obra: ela parece não se realizar plenamente na superfície plana da página impressa pelo óbvio fato de emanar de uma matriz da cultura oral, de estar por demais comprometida com esse *logos* e, como tal, querer migrar (ou retornar!) para o volátil suporte oral, sonoro, móvel.

Nesse modo de composição literária, esse movimento rompe com os contingenciamentos práticos do livro enquanto suporte hegemônico: temos em *Angu de Sangue* (2000) e em *Contos Negreiros* (2005) (sobretudo, mais acentuadamente, no último) obras que, perceptivelmente, não se comportam dentro dos limites do impresso, pois se fraturam, se autoimplodem, anunciam a cada linha lida um forte movimento na direção de fuga *para e pelo* o som. Uma obra em cujo seu interior, não havendo a “pacificidade” sobre o comportamento da palavra, uma mídia irá (sempre) pedir outra. Podemos até falar, analogicamente, de uma relação “transensorial”. Isso ocorre porque

A busca de uma linguagem para descrever os sons encontra palavras anteriormente dedicadas à descrição de experiências pertencentes a outros sentidos [...] a separação em cinco sentidos tem mais fundamentos ideológicos do que factuais. [...] os sentidos estão bem mais misturados que a lógica determinada pelos buracos da nossa cabeça. (CAESAR, 2004, online).

Essa sensação de rompimento com os contingenciamentos prático-objetivos na condução da narrativa a que nos referimos há pouco, podem bem ser percebidos na contística de Freire quando contrapomos, por exemplo, duas formas de transcrição de um trecho do conto *Trabalhadores do Brasil* (de *Contos Negreiros*):

- a) a primeira, tal qual se encontra no livro: atente-se para a forma ‘estranhada’ como se tangencia a narrativa: por sobre ausência de pontos e demais marcas características da forma escrita e, o forte encadeamento rítmico das sílabas, quase rimas:

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

(CN - Canto I, *Trabalhadores do Brasil*, p.19 – grifos meus)

- b) a segunda, valendo-nos de uma escala que elaboramos para esse trecho na pesquisa intitulada *A verve do marginal em Marcelino Freire: um estudo da performance de voz subalterna na versão áudiolivro da obra Contos Negreiros*, dissertação defendida junto a esse programa, já aqui mencionada (SOUZA, 2014 - PPGL/UEPB). Na construção dessa escala o esforço se deu

no sentido de demonstrar o nível de tensão na voz dos sujeitos-falantes nesses contos, sua estrutura rítmica sustentada pela pronúncia das palavras na dimensão performática do audiolivro. Vejamos:

(+)	
	ca ca
	bi
Enquanto	trabalha cortando zo da ma per bu
Zum	na na ta nam na
	na na
	guém bem?
Quê	
	ta acima *
Olorô-	vende carne de segun segun nin vive aqui com a pre tá me ouvindo
	da da da
	a
(-) (p.19)	

* Embora haja duas palavras, no áudio ouve-se uma única articulação: [pra'sĩma]

(+) = Mais tensão na pronúncia. Vibração, altura, destaque.

(-) = Menos tensão na pronúncia. Afrouxamento, dilatação, relaxamento.

(SOUZA, 2014, p. 92-93)

No estudo anteriormente mencionado avaliamos que

[...] o trecho ilustra exatamente o fluxo tenso de uma voz que não objetiva apenas registrar o cotidiano dos sujeitos implicados (até aqui, Zumbi e Oloro-Quê), mas dramatizar o peso desse cotidiano, marcado pela própria entonação (quebra) de cada uma das palavras-marco desse relato. Veja-se, por exemplo, o próprio nome dos sujeitos, cuja ênfase tônica na última sílaba faz com que a palavra, dentro desse fluxo rápido, não apenas retumbe, como marque o início da labuta de cada personagem, na sequência: Odé, Obatalá, Olorum, Quelé. Igualmente marcante é a tônica dada às palavras-chave da labuta de cada um: do primeiro trabalho, enfatiza-se o produto e o seu local de produção (cana e zona da mata pernambucana). Note-se a grave acentuação da palavra ca...na, excessivamente marcada na última sílaba; tal efeito, espécie de hiato forçado entre as sílabas, além de evocar, via pronúncia, o peso que esse produto teve para o contexto da escravidão no Brasil, vai também ativar um efeito de aliteração quando somado com as demais palavras da sentença, ocasionando um dito que se mostra como um verdadeiro percurso sintagmal acidentado, sintaxe ligeira, sustentada (ou assustada) por uma prosódia corrida, que explora amplamente os atributos correlatos da fala. (SOUZA, 2014 p. 93-94)

E as situações narradas se convertem em fluxos de experiências imediatamente postas em ‘cena’ pelo encadeamento sonoro. Como exemplo, é o que se vê em:

Mãe, *eu quero ser Xuxa*. Mas minha filha. *Eu quero ser Xuxa*. A menina não tem nem nove anos, fica tagarelando com as bonecas. Com as pedras do Morro. *Eu quero ser Xuxa*. Mas minha filha.

[...]

A menina parecia uma lombriga. Porque nasceu desmilinguida. Mas vivia dizendo, a quem fosse: *eu quero ser Xuxa*. Que coisa! Que doença! Ainda era muito pequena. *Eu quero ser Xuxa*.

[...]

É uma paixão que não tem descanso.

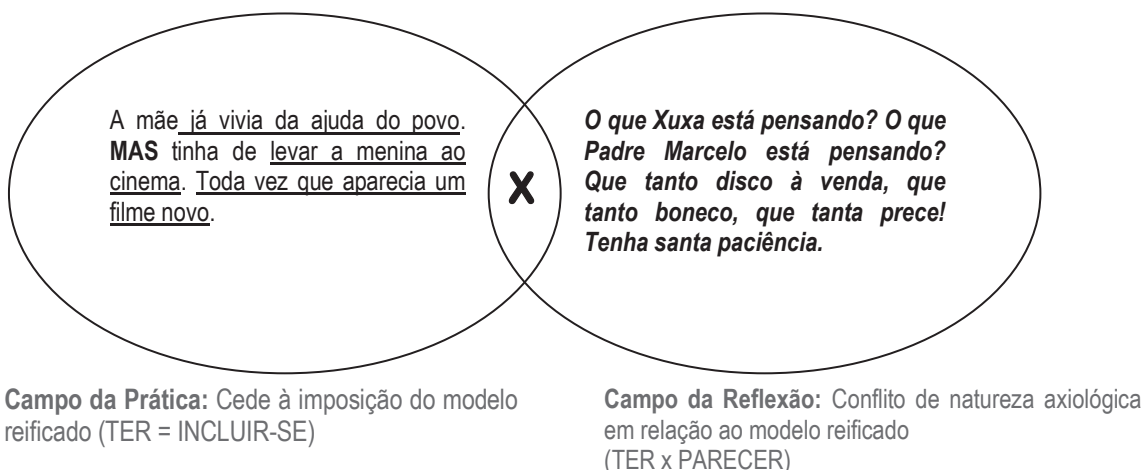
Eu quero ser Xuxa. Eu quero ser Xuxa. Eu quero ser Xuxa. Um dia eu esfolo essa condenada. Deus me perdoe. Essa danada da Xuxa. Dou uma surra nela para ela tomar jeito. Fazer isso com filha de pobre. Que horror!

(CN - Canto X, *Nossa Rainha*, p. 72 – grifos meus)

Há aqui, empreendido pela natureza abrupta da performance (esse é o início: o conto começa sem qualquer descrição, explicação ou ‘prólogo’), um embate de forças simbólicas: o ser e o poder ou, mais precisamente, o “não-poder-ser”. Um peso que se coloca por sobre a já forte marca de exclusão, necessidades, ausência, carência: a influência ativa dos mecanismos propulsores da ideologia de consumo junto aos que não dispõem de acesso real ao *produto* anunciado, bem como ao *status quo* que este vincula no jogo social. A pressão ali exercida por este poder, coloca os agentes (mãe e filha) em exacerbada posição de conflito. Posição esta, tecida por uma performance vocal, ligeira, tensa e cortante.

Na ocasião de nosso estudo de mestrado dissemos que:

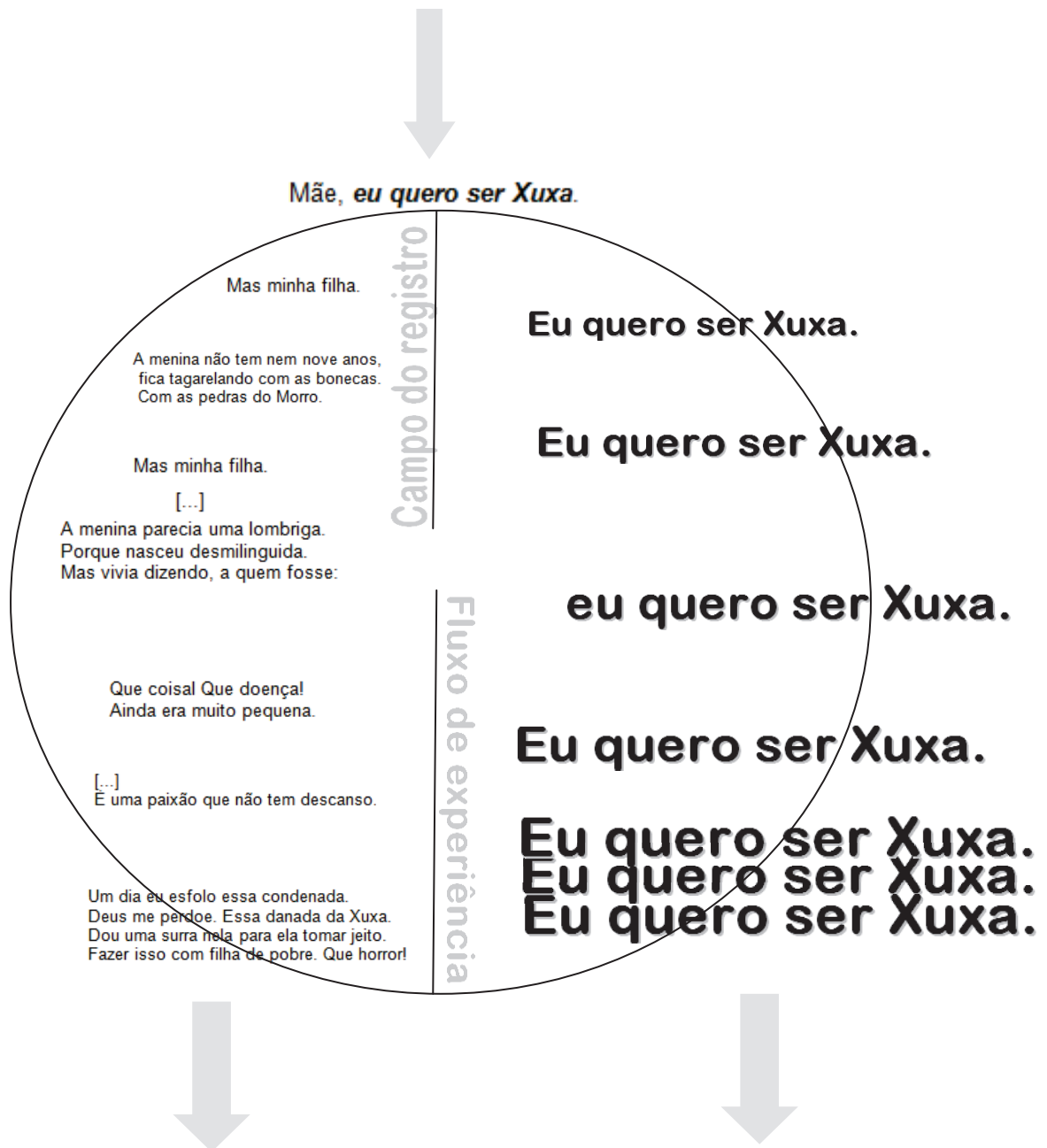
Nesse sentido, a performance vocal, sobretudo quando considerados os recursos da oralidade projetados no áudio (entonação, vibrato e altura das palavras e dos trechos em destaque, em especial nas exclamações: “Que coisa!” “Que doença!”) se estende para além da superfície da fala de uma mãe economicamente desfavorecida, para se constituir, a seu modo, em um modelo de resistência, se não no campo da ação prática, pelo menos no da reflexão axiológica:



Visando expandir a leitura proposta no estudo de 2014 quanto a força embativa tecida pelo arranjo das vozes nesta performance, atenhamo-nos mais uma vez ao trecho citado de *Nossa Rainha*, conto bastante expressivo do comportamento da personagem-voz.

Trecho este que, valendo-nos de noções gerais de Semiótica (PIERCE, 2010, BAUDRILLARD, 2009, ECO, 2009, PIGNATARI, 1968), podemos somar esforços para assim esquematizar nossa proposta de leitura:

Início do confronto: a imposição da voz põe tensão e peso na relação fato x experiência. Se embatem o *ser* e o *poder*



Dimensão da comunicação em que se dá o registro do fato, ao tempo em que simultaneamente, o agente 'A' se empenha em demover o agente 'B' do empreendimento em curso, já malgrado pela própria fisiologia social em que ambos se inserem.

AGENTE A – Mãe, contrariada e impossibilitada.



Dimensão da comunicação centrada na insistência/resistência do dito, da fala, de uma "verve interferente" de 'A' sobre 'B'. Hemisfério em que a emissão do *som* exerce um *poder*, conforme afirma Ong ("... não se pode emitir som sem exercer um poder", 1998). Poder este que comprime ou sobre põe a experiência em relação ao registro.

AGENTE B – Filha, aspirante à "rainha".

Outra situação igualmente conflitiva e que impulsiona a performance vocal na direção de um ritmo, tónus, ação, dá-se em:

São um **casal** cansado. Mas **ela** não. Amor **dela** tem vigor. Pernas que **podem**, **bolem**, tudo **fodem**, **trotem**. **Tem bela veia**, **bela meia**, **bela bola** de cabelo, que **ela** não raspa, oxigena os **pêlos** da **perna para** seduzir. Ele é que não.

Ele enrug a **bocadela**, a **xotadela**, a barriga lisa **dela**. Idade média **dela**: 19 ou 20. Mas tem cara de quem sofreu mais anos. Pré-historicamente falando. Pelo cabelo dela, **cresto** e **creme**. Pelas veias dela, da mão escama. **Pelos calos**, **pregos** do corpo.

Ele tem agora uns 69 vírgula 9 anos. A língua **dele** arruina a **dela**. Põe perfume de sarcófago na **bocadela**. De cigarro mole na **bocadela**. De dentes comidos na **bocadela**. **Ela** gosta e **gúela**. Sem **ele**, **ela é** uma **bosta**. **Vira** uma **bosta**. **Volta** a ser **bosta**. Empregada doméstica, **mestiça**, **tição** o corpo que **atiça** e brasa.

(AS – *Troca de Alianças*, p. 63 – grifos meus)

Em face do trabalho realizado neste conto através da exploração das sonoridades da palavra, bem como pela criação de dois campos de embate, sobre os quais se projetam agentes em performancização da identidade subalternizada (o feminino, ativado pelo campo de sentido **Ela**, e o masculino, pelo campo **Ele**, adiante convertidos em *vigor* e *falência*), elaboramos um esquema que pensamos ser relevante na compreensão acerca do que afirmamos a pouco sobre a estrutura auto-fraturada e auto-implodida dos contos de Freire e, seu efeito de fuga *para* e *pelo* som (conversão em *canto*).

Vejamos o esquema na página seguinte:

Note-se que a letra S, usada em cada palavra, tem o som consonantal fricativo alveolar surdo ([s]), compondo um encadeamento sonoro que colabora para o campo de sentido *cansaço*.

São um casal cansado.

A ideia de unidade, combinação, dada pelo substantivo *Casal*, é, imediatamente, comprometida com o uso do adjetivo *Cansado*. Esta primeira frase do conto estabelece o antagonismo da situação dos agentes *Ele* e *Ela*, *vigor* e *decadência* respectivamente. Divisão do conto em 2 polos de ação:

1º

Mas ela não. Amor dela tem vigor.

Elementos da sedução: signos arregimentados para compor a ação do agente *Ela*, sobre o agente *Ele*. Note-se o primeiro grupo de fonemas [EM] corroborando com sentido de ação e movimento, portanto, *vigor*, desse agente Ela, anunciado na 2ª sentença do conto.

Pernas que podem, bolem, tudo fodem, trotem.

para seduzir.
da perna
pêlos

que ela não raspa, oxigena

Tem bela bela bola de
veia, meia, bela

O "encadeamento" entre os fonemas *ela, eia, ela, elo*, associado ao som das consoantes bilabiais (/p/, /b/, /m/), sobretudo, no final desta segunda sentença (*pelos, perna, para*), operam uma crescência sonora que reforça o campo de sentido *vigor*, enunciado sobre a ação do agente *Ela*, na 2ª sentença do conto.

Idade média dela: 19 ou 20.

Mas tem cara de quem sofreu mais anos.

Contraste entre *aparência x essência*: são arregimentados signos que tecem um novo campo de sentido sobre o agente *Ela*, a fisiologia de um *modus vivendi* marginal que imprime descompasso entre a idade e a aparência, o desgaste, a labuta... "crespo", "creme", "escama", como caracterizadores de parte do corpo, para então, dar-se o cume...o martírio: "pregos do corpo", prostituto, mas ainda vigoroso (?)

Pré-historicamente falando.

Pelo cabelo dela, crespo e creme.

Pelas veias dela, da mão escama.

Pelos calos, pregos do corpo.

2º

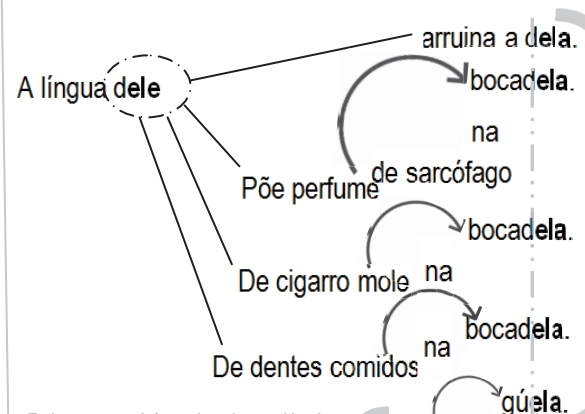
Ele é que não.
Ele enrug

a bocadela,
a xotadela,
a barriga lisa dela.

Ele tem agora uns 69 vírgula 9 anos.

No segundo polo dá-se a saber, do agente *Ele*, e da fisiologia de suas falências: sua ação é de tolgem, minguar, parasitar, ações essas possíveis de serem ativadas a partir do campo de sentido *enruga*, enunciado na 5ª sentença do conto.

Partes *dela* parasitadas por *ele*: *boca, xota e barriga* como território de apropriação, campo em que se dá o embate *vigor x falência*, num modelo de relação interdito, insalubre, marginal.



Reafirmação da apropriação como mecanismo de dominação do (corpo do) outro. Note-se a boca ressemantizada como "entrada" do *ele* no *ela*, estágio de penetração do signo de falência (*dele*) no de *vigor*, *viço* e *vida* (*dela*) que se deixa dominar, numa relação simbiótica, ou, melhor, parasitária, de todo modo, passiva, uma vez que ela "gosta e gúela"...ou seja assimila, engole

Relação também de dependência material, existencial...identitária, posto que, nessa última sentença se explicita que, na ausência dessa dominação, dessa apropriação do agente *Ele* sobre o agente *Ela* o signo da feminilidade não tem perspectiva de presente, passado ou futuro. Leia-se isso nas formas verbais *é, vira, volta*, seguido da condição de nulidade, excremento, nada... "bosta".

Ela gosta e
Sem ele,
ela é uma bosta.
Vira uma bosta.
Volta a ser bosta.

Essa relação é também (ou totalmente!) espaço de disputa social. Após enunciar o estado de *ser, estar voltar à bosta*, ato contínuo se reforça a condição em que o agente *ela* sempre esteve: a de subalternizada empregada e seus caracterizadores:

Empregada doméstica, mestiça, tição o corpo que atiga e brasa.

Como podemos ver, a dimensão sonora da palavra se coloca como uma estrutura sempre em expansão: o vibrato, a rima, a assonância, a tonância, a aliteração e, até, vícios de linguagem como a cacofonia (é o caso de *bocadela*), são elementos arregimentados do “mundo do ouvido” para tecer novas possibilidades de fortalecimento dos campos de sentido (ou de embate!) postos dentro da estrutura que se pretende narrar (ou cantar?).

É digno de nota que, nos dois trechos citados (e esquematizados), a trama narrativa (a arquitetura ou registro de um fato) é constantemente entrecortada por um poder sonoro, potência de condução da palavra para além de um bloco morfossintático, que, somado a outros, dê conta do todo narrado e narrável. Aqui as palavras, com sua própria sonoridade, se encaminham para um campo associativo (ou conceptual) movente, que é mais possibilidade que certeza. Movência, performance, fluxo de uma experiência que, de todo modo, contaminada pela fisiologia do audível, pede o poder da voz.

3.2 Subalterno, silenciado e desautorizado: a transgressão da forma *conto* pelo *canto*

Neste item estabeleceremos grupos por temática, (des)estrutura narrativa, e rítmica a partir de contos de ambos os livros implicados na pesquisa. O intuito é, por meio de uma leitura que se pretende orientada pela semiótica, construir esquemas que tornem possível perceber nesses grupos a recorrência a marcas da experiência de subalternidade e, ao mesmo tempo, a permanência da postura resistente da personagem-voz contra a imposição a um lugar de silenciamento, de desautorização ou nulidade, historicamente impostos pelo jogo social, como forma de manutenção do poder nos grandes centros urbanos (espaço urbano-periférico), símbolo da lógica de organização do *status quo* capitalista. E, através deste percurso, mostrar de que maneira na obra de Marcelino a forma literária conto se coloca como “cama de faquir” para esta personagem que, acuada, fala até se constituir em uma presença, mesmo que sobre *pregos*.

A ideia é mostrar que, por meio da projeção de insistentes marcas da oralidade contra a hegemonia de um mundo escrito/impresso (cultura grafocêntrica), agindo por um discurso contundente e interpelativo/interpolativo, a personagem-voz termina por construir um *contrapoder*, mecanismo pelo qual tenta se inscrever na cena presente, se

insurgir, marcar presença, ainda que nos territórios limítrofes da margem. Queremos mostrar esse movimento como produção de intersubjetividade: a noção de uma “pobreza produtiva”, ou de um subalterno que, progressivamente, descobre o poder da palavra desritualizada, nua e cortante contra a sociedade (*Trabalhadores do Brasil, Esquece, Totonha e Nação Zumbi*, em *Contos Negreiros*; e *Muribeca, Moça de família e Volte outro dia*, no livro *Angu de Sangue*, por exemplo). Os esquemas buscam demonstrar como esse movimento descentraliza ou desestabiliza a estrutura canônica do conto, ‘secundarizando’ os elementos ditos “essenciais” da narrativa em detrimento à movência sonora, se aproximando ou dialogando mais com estruturas orais e seu poder de ajuntamento (a rima popular, o rap, o repente, o canto, etc), logo, de *canto*, haja vista, nesses textos, a manifestação de recursos de linguagem incomuns na prosa.

Quando lançamos mão desses esquemas, estamos falando, pois, de recorrência a uma estrutura (ou pelo menos, um arranjo!) que dê conta de expressar visualmente a construção dessa ‘paisagem sonora’ que se tece ou se exaspera por meio da relação encadeada na qual uma palavra ampara um som, que, por sua vez, ampara outro...e outro, num contínuo e cadenciado movimento, que é a marca de passagem à existência da personagem-voz.

E já que estamos aludindo à estrutura, anotemos antes dois pontos importantes para o alargamento, mais adiante, da discussão proposta neste item (a transgressão do estado de conto para canto), são eles:

3.2.1 O controvertido (e, problemático) conceito de *conto*

Estando organicamente ligada à necessidade humana de enredar suas experiências de modo objetivo ou subjetivo (vide-se os conceitos de narrativas naturais e narrativas artificiais⁷⁰) a forma conto coloca uma difícil via para a teorização: se fecha questão na estrutura, posto que é uma ‘forma’ de refletir sobre o agir humano, perde justamente o fluxo experienciável desse agir (a sua movência, sons, interditos, silêncios

⁷⁰ Cf. VOLLI (2000): Nas palavras do autor, ao se lançar na empreitada de contar, o produto desta ação pode, em termos de sistematização ‘teórica’, ser considerado uma narrativa natural ou artificial. Para esse autor: “*A distinção entre narrativas naturais e narrativas artificiais é útil para enquadrar os dois tipos fundamentais de texto com base na atitude frutiva estimulada no leitor. Ambas descrevem cursos de ação, mas enquanto as narrativas naturais se referem a eventos pensados ou apresentados como realmente acontecidos, as artificiais são relativas a "indivíduos e fatos atribuídos a mundos possíveis diferentes daquele de nossa experiência"* (ver Eco, 1979, p. 70).

e/ou profonia das ações tecidas na construção do *mito*). Se tenta abarcar as diferentes instâncias percutidas no bojo do narrar (traços dessa mesma movência: os sons, gestos, sinais, motes e até símbolos) afunda numa movediça camada, pois tudo tende a nos ‘contar’ algo quando olhamos detidamente as pegadas do homem por sobre a Terra.

Estamos falando, diferente do romance ou da novela, de uma forma literária cujos pilares que lhe deram sustentação antecedem a própria natureza utilitária de gênero como conhecemos, para se colocar junto dos muitos “aparelhos” perceptuais de mundo que possuímos: contar (e o conto, enquanto resultante dessa ação) pertence ao nível dos dispositivos experienciais. São ativadores de alcalinas repercussões no ‘de dentro’ do sujeito. E, conseqüentemente, teorizá-lo implica mexer em limites imprecisos ou fugidios, pois “(...) *a estória é bem mais antiga que a necessidade de sua explicação*” (GOTLIB, 2006, p. 05). O conto e o contar, como tudo no nível das experiências, nos revela o abstrato de sua matéria. Impossibilita uma forma totalizante. Ou num dito mais cartesiano, se porta como um “*poliedro capaz de refletir as situações mais diversas de nossa vida real ou imaginária*” (BOSI, 1975, p.31).

Ritual, mítica, partilhada, associativa: de toda forma a prática de contar, tomada nessa dimensão aqui aludida, pede desde sempre ação...É, por muitas vias, já performática de nascença, na medida em que pressupõe um *eu enunciator* que pede (ou toma!) a atenção de um *tu ouvinte*, forçando ‘convivência’, arranjo, presença e/ou ajuntamento. O que nos demais gêneros narrativos pode se valer de recursos externos contextuais (dados históricos, iconográficos, digressões sócio-políticas, filosóficas etc), no conto deve se converter na urgência de um estar *aqui-e-agora*, responder presença com o testemunho do corpo entregue à partilha.

A esse respeito, Nádía Batela Gotlib, em breve, porém didático texto a respeito da problemática teoria do conto,⁷¹ lembra que:

[...] sob o signo da convivência, a estória sempre reuniu pessoas que contam e que ouvem: em sociedades primitivas, sacerdotes e seus discípulos, para transmissão dos mitos e ritos da tribo; nos nossos tempos, em volta da mesa, à hora das refeições, pessoas trazem notícias, trocam idéias e... contam casos. Ou perto do fogão de lenha, ou simplesmente perto do fogo. Não foi perto “desse foguinho meu” que a personagem de Guimarães Rosa, em “Meu tio o Iauaretê” (*Estas estórias*), contou a sua estória — a do caboclo que acaba vivendo isolado entre onças, e que de matador de onça virou onça, o jagaretê, o totem da sua antiga tribo indígena? A personagem, à beira do fogo e movida a cachaça, percorre, pela estória, ao contrário, a história do seu

⁷¹ GOTLIB, Nádía Battella, *Teoria do conto*. Série Princípios, 11ª. ed. São Paulo Ática, 2006. 95p.

próprio povo, tentando reconquistar, assim, e inutilmente, o seu *espaço cultural* perdido.

Estórias há de conquistas e de perdas. Estórias que seguem para frente. Ou para frente, retornando. Variam de assuntos e nos modos de contar. Desde quando?

Talvez, daí precisemos lembrar a relação etimológica em torno da própria palavra *conto*: do latim *computus*⁷², algo equivalente a cálculo, conta, suposição, mas que provindo de *com* (junto) + *putare* (estimar, calcular por alto, supor) = *computare*, veio a adquirir, nalguns idiomas, também o sentido de ‘ajuntar’, reunir, agrupar; campo favoravelmente relacional com *narrar*, *enredar*.

Como um moto-contínuo nas experiências de transmissão, preservação e expansão das formas do agir e sentir humano, a necessidade sempre se colocou como elemento impulsionador na evolução das maneiras pelas quais a prática gerou produto; ou seja, de como as formas narrativas se aproximaram, vieram à lume, se difundiram, se impuseram ou se esclerosaram nas sociedades. Solidificaram ou fraturaram discursos e práticas postas na dinâmica do jogo social, e, sendo fragmentos desse agir humano, essas formas narrativas (emergentes ou decadentes), para além de sua estrutura apenas, sempre nos dão janelas pelas quais podemos ler esse jogo social. Ou mesmo, muitas vezes, vivê-lo novamente, para o bem ou para o mal, como no mito do eterno retorno. Mostra de que para além da estrutura, algo mais nos acena...E é de dentro da própria necessidade de contar que vem tal aceno. Ou ainda, no dizer de Todorov (2010, p.22): “*A literatura não nasce no vazio, mas no centro de um conjunto de discursos vivos, compartilhando com eles numerosas características*”.

Tratando até aqui muito mais do ato (contar) do que do produto (o conto), vemos agora crescer em profusão a complexidade da teorização quando inserimos a questão das práticas de escrita deste gênero. Isso ocorre porque, com o advento da escrita, os elementos da longa tradição passam a ter o ‘poder fixador’ do registro. Amplificam-se os canais tanto para a esfera da produção, quanto da recepção. De toda forma, tem-se a leitura como prática mediadora da imersão em mundos dantes só acessados e partilhados pela via coletiva e ritualística da presença física em volta do fogo.

Atravessando épocas, hábitos e mesmo matrizes culturais distintas, pensar a forma gráfica passa a ser também, agora, uma questão para a engenharia do contar. A

⁷² Informação sobre o verbete extraída do sítio do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE), a partir da seguinte fonte: AMARAL, Vasco Botelho do. *Grande dicionário de dificuldades e subtilezas do idioma português*. Vol 2. Centro Internacional de Línguas, Universidade de Lisboa - Centro Cultural de Belém. 1958. Disponível em: <https://iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/origem-da-palavra-conto.../8460>. Acesso 08/10/2017.

escrita que “recolhe, registra e preserva” pela via gráfica a experiência outrora volátil do rito, parece construir certos marcos indicadores da evolução, se não da prática de contar (posto que essa aparece ‘colada’ ao devir humano), pelo menos das convenções que, progressivamente, vão se construindo no entorno dessa conversão (do dito ao escrito), deixando antever, aí sim, a possibilidade de um horizonte teorizável sobre tais convenções e formas. E não nos faltam exemplos disso:

[...] Enumerar as fases da evolução do conto seria percorrer a nossa própria história, a história de nossa cultura, detectando os **momentos da escrita** que a representam. O da estória de Caim e Abel, da *Bíblia*, por exemplo. Ou os textos literários do mundo clássico greco-latino: as várias estórias que existem na *Iliada* e na *Odisséia*, de Homero. (GOTLIB, 2006, p. 06 – grifo meu)

Embora tais estórias, agora grafadas, ainda revelem em sua superfície vestígios da tradição oral donde emanaram, confirmam que toda crise empurra a uma evolução: no caso em questão, projeta a necessidade de se buscar resposta para a problemática de como arquitetar a emergente forma literária conto. Como escrevê-lo? Os mecanismos implicados na prática da escrita literária passam, então, a ser amplamente discutidos, ao ponto de podermos localizar no curso da história (sobretudo na transição dos séculos XIX para o XX) verdadeiros marcos teóricos na própria dimensão de como a narrativa literária e, seu horizonte de expectativas, passa a ser problematizado no jogo das relações culturais. Estaríamos, então, falando, em uma atividade de *tradução* num sentido mais amplo?

Servem bem à ilustração de tal afirmativa os esforços de Vladimir Propp, que, a partir de uma disciplinada análise de um conjunto de contos populares de seu país (Rússia), estabeleceu um elenco de componentes narrativos mínimos e/ou indivisíveis (31 funções agrupadas em 7 núcleos ou esferas de ação), lançando as bases do que viria a se chamar, posteriormente, *narratologia*.

Embora se referindo a narrativas do universo dito “folclórico”, portanto, não ao conto enquanto categoria literária tal qual conhecemos, as formulações de Propp nos interessam neste tópico justamente pelo fato de lidar com as dimensões de transformação, conversão, mudança de logoi: do dito ao escrito. Daí que, nesse autor, a ideia de morfologia, parece pretender abrigar justamente a análise da seguinte questão: como esses contos populares, recolhidos das sempre evasivas margens de uma tradição cultural, arregimentam e põem de pé uma ‘estrutura’, uma forma, uma linha de força possível de ser descrita, analisada e teorizada enquanto procedimento (e produto)

artístico? Noutras palavras: “[...] *Como morfologia o autor entende uma descrição dos contos segundo as suas partes constitutivas e as relações destas partes entre si e com o conjunto.*” (VIEIRA 2001, p. 599). Como os caracteres informes de uma tradição, se agregam para dar *carne* a uma forma.

Ao mesmo tempo em que a conversão do universo popular em narrativas escritas mostrou um núcleo aglutinador mínimo (a *função* das personagens) em todas as estruturas analisadas por Propp, o que indicaria estaticidade, numa primeira e apressada leitura, pode, na contramão disso, nos apontar no tipo de conto que ele estudou, mais uma vez o conceito de movência, ao qual tanto temos recorrido neste estudo. É que mesmo em repetição, esse núcleo (a saber: *I o agressor, II o doador, III o auxiliar, IV a princesa e o pai, V o mandador, VI o herói, VII o falso herói*), antes de mais nada, se constitui numa latência, potência de ação: estão ali, cada um contendo em si o poder do agir, análogo às dimensões do fazer humano. Vejamos: *I* aquele (ou aquilo) que faz mal; *II* o que doa algo ao herói; *III* o que o auxilia em seu percurso; *IV* o que é prêmio e perigo (princesa e o pai/rei); *V* aquele que tem o poder de mando; *VI* aquele que salva e tem coragem; e, *VII* aquele que finge e dissimula ter essa coragem. As 31 funções, agrupadas nessas 7 esferas de ação, das quais nos fala Propp, mostram que, nesse tipo de conto específico (que chamou de *maravilhoso*), estamos diante de uma plataforma ágil, em que os elementos ali dispostos se destinam a cumprir um ato, ‘rodar’, girar em torno de uma base que deles se espera, sustenta a função de movimento, ainda que arquetípica.

Nessa direção, o autor chega mesmo a afirmar que: “*No estudo do conto, a questão de saber o que fazem as personagens é a única coisa que importa; quem faz qualquer coisa e como o faz são questões acessórias*” (PROPP, 2006, p. 59).

Tudo o que o autor postula sobre ação da personagem no itinerário de construção de suas teses nos parece bastante pertinente à natureza sintética (e sincrética) do conto, mesmo na matriz atual. As personagens e seus constituintes, mínimos que sejam, continuam sendo índices fundamentais na tessitura dos horizontes possíveis ao conto. Assim, embora lembrando que tais teses se relacionem *apenas* com a dimensão do contar ‘maravilhoso’, não nos parece desconexo propor relação entre o que ele chamou, no seu tempo e no seu objeto, de ‘função’ e aquilo que lemos hoje em torno do elemento personagem. O autor conceitua função como “*a ação de uma personagem definida do ponto de vista de seu significado no desenrolar da intriga*” (idem p. 59). E é ainda desse significado (intrínseco ou arquetípico) da personagem para a projeção ou

conversão do registro em repercussão que estamos tratando quando lemos uma escrita como a de Marcelino Freire, dentro da qual a personagem-voz é pura ação: antepõe o agir à própria arquitetura física do texto:

Eu nunca tenho uma história para contar. Eu não sei que história eu vou contar. Eu sempre tenho uma primeira frase, que eu ouço na rua ou que eu guardei na memória. Quando vou articulando essa primeira frase, vou descobrindo se o personagem é homossexual, se é heterossexual, se é uma puta, se é uma travesti, se é um padre. Em muitos desses contos, eu me deparo e digo "Aaah, esse é um padre! Nossa, esse aqui é um velho!". Eu vou investigando aquilo que aquelas palavras vão me dando e vou descobrindo o gênero do personagem.

[...] Na verdade, meu gênero é a palavra, e é a palavra quem sempre diz para mim quem é velho, quem é puta, quem é menino, menina..⁷³

Não que a narrativa de Freire opere as categorias do maravilhoso (aliás, está longe disso!), mas é praticamente impossível não associar a fisiologia de suas histórias a questões caras à Propp: *ação* e *função* da personagem como elemento sustentador da forma conto. Síntese e movimento tecendo uma potência uninucleada como linha mestra dessa forma literária. Daí o nosso esforço em aproximar o aparente longínquo Propp, quando estamos fazendo a leitura de uma escrita contemporânea, cuja matriz aponta para uma tradição: a palavra enquanto verve.

Para além do ‘tipo’ é interessante notar como a ação aparece como condição para o se narrar. Entendendo a ação em seu amplo sentido (auferir movimento), talvez residam aí as dificuldades em torno da teorização do conto, uma vez que, quem o escreve, precisa, obrigatoriamente, manipular modulações dessa ação, formas de fazê-la repercutir dentro dos limitados contornos de que dispõe. Potência e precisão num só fôlego. E é um trabalho (sempre foi!) que corre sob a sombra constante do corte, o qual se impõe como imperiosa necessidade, para não dizer obrigação. Especificamente sobre essa pressão da síntese, do corte e ação, Piglia (2004, p. 105) nos fornece pertinente reflexão sobre a narrativa literária:

O poeta Carlos Mastronardi escreveu:

“Não temos uma linguagem para os finais. Talvez uma linguagem para os finais exija a total abolição de outras linguagens.”

Para evitar confrontos com essa linguagem impossível (que é a linguagem que os poetas utilizam), na vida se praticam os finais estabelecidos. Os

⁷³ GRUNNAGEL, Christian; WIESER, Doris. "Sou um homossexual não praticante": entrevista com Marcelino Freire. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília, n. 45, p. 445-462, Junho de 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182015000100445&lng=en&nrm=iso.

Acesso em 20/11/2017.

horários em que nos movemos cortam o fluxo da experiência, definem as durações permitidas.

[...]

A literatura, ao contrário, trabalha a ilusão de um final surpreendente, que parece chegar quando ninguém espera para cortar o circuito infinito da narração e que, no entanto, já existe, invisível, no coração da história que se conta.

No fundo, a trama de um relato esconde sempre a esperança de uma epifania. Espera-se algo inesperado, e isso vale também para quem escreve a história.

[...]

Uma história pode ser contada de maneiras distintas, mas sempre há um duplo movimento, algo incompreensível que acontece e está oculto.

O sentido de um relato tem a estrutura do segredo (remete à origem etimológica da palavra: *se-cernere*, pôr à parte), está escondido, separado do conjunto da história, reservado para o final e em outra parte. Não é um enigma, é uma figura que se oculta.

Edgar Alan Poe aprofunda essa atmosfera de pressão, de síntese e do inesperado, por exemplo, quando nos textos de *Review of Twice Told-Tales* (coletânea de resenhas publicadas na revista literária *Graham's Magazine* em 1842 e 1847, a respeito de contos de Nathaniel Hawthorne) afirma que a “forma” ficcional mais apropriada para a demonstração do talento de um escritor é o conto (a *short story*), justamente por esse caráter de tensão concentrada em ação, que temos afirmado até aqui. Trata-se daquilo que ele chamou de *unidade de efeito*, ou seja, a defesa da ideia de que esse tipo de narrativa deve ser lida “numa só sentada”, sob pena de, ao contrário, “[...]os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do [texto]livro” (POE, 2004, p. 3).

Tal compreensão sobre essa unidade de efeito coloca o conto enquanto forma literária (e seus procedimentos de escrita), na condição de *chave* para entrada numa também nova, ambiência de ‘reverberação’ dessa escrita. Explica-se: é que sendo corte e síntese, logo potência, parece que quando estamos falando do conto moderno (aquele que vai nascer a partir de Poe e seus desdobramentos), estamos falando da criação de toda uma *cênica*, jogo dramático, análogo ao que ocorre no teatro – ação de transformar cena em acontecimento, registro em experiência. Jacques Rancière (2009, p. 42), por exemplo, ao se referir a tal efeito no teatro afirma que “(...) do ponto de vista platônico, a cena (...), que é simultaneamente, espaço da atividade pública e lugar de exibição dos ‘fantasmas’, embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços”. Ao que, Mendonça (idem), pertinentemente, indaga e, em seguida, reflete:

[...] em que medida o teatro escapa ao papel de simulacro da vida e transforma a cena em acontecimento? Ao que nos parece, na medida em que o acontecimento na cena permite a **emergência de uma singularidade no momento e no local de sua produção**, investindo na vitalidade teatral e

afastando-se da efemeridade do espetáculo enclausurado na recitação de um texto literário ou dramático. A ação cênica, conjugada *sempre no tempo presente*, cria o arco sob o qual estarão abrigados *o ator, o espaço da encenação e o espectador*. A encenação como acontecimento abre a possibilidade de uma crítica ontológica de nós mesmos. (MENDONÇA, 2011, p. 42 – grifos meus)

Ainda conscientes de que as reflexões acima se aplicam ‘originalmente’ ao texto dramático propriamente dito (aquele escrito dentro das dimensões desse gênero), nos parece digno de nota que tais formulações constituem um campo de força plenamente aplicável à dinâmica que as marcas de oralidade empreendem sobre o conto de Freire, dando-lhe a sustentação eminentemente performática que temos discutido até aqui como ambiência e/ou ambivalência para a vida da personagem-voz. Isso ocorre em face de certa mobilidade que este texto, justamente por sua contaminação oral, adquire, podendo seguir por fluxos diversos: como já dissemos, há contos do autor no teatro, em letras de Hip hop, em saraus, shows musicais, dentre outras plataformas performativas, seja como excertos, seja na íntegra⁷⁴.

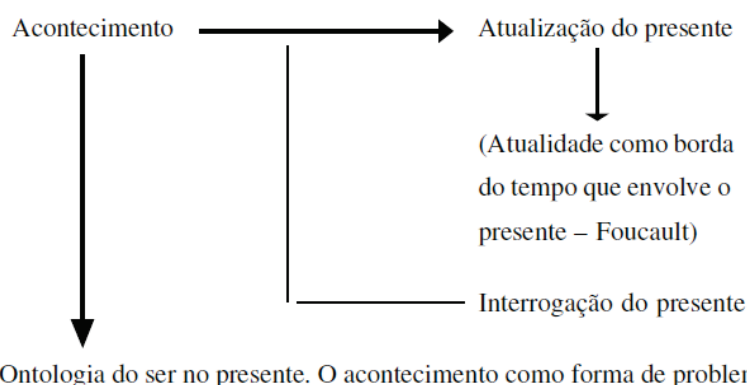
Embora fora da obra o autor nem sempre possa fornecer ao pesquisador uma ampla e objetiva sistemática do seu procedimento de escrita, as falas públicas de Freire revelam reiteradamente pelo menos uma consistente compreensão desse caráter móvel do qual se reveste o seu conto:

Com relação ao [...] gênero, eu quebro exatamente essas fronteiras de gênero[sic]. Por exemplo, no livro *Contos negreiros*, eu abro o livro com uma espécie de oração, de lamento nordestino. ***Eu nunca chamo os meus contos como tal, aqui eu chamo de "cantos"***, ali eu chamo de ***"improvisos"***. Improvisos podem ser de dança, de música, como é o caso dos repentistas no Nordeste do Brasil. Portanto, eu nunca chamo meus contos de "contos", eu sempre tenho a necessidade de chamá-los de algo além disso, ***algo que tenha a ver com música***, com o fato de eu ser nordestino, de escrever coisas que são muito ***rimadas, cordelizadas***. Eu quebro todas essas fronteiras para me

⁷⁴ Em tempo: além dos exemplos de usos ou apropriações feitas por artistas diversos na contística de Freire que mencionamos na página 81, pela repercussão obtida, são dignos de nota ainda: a gravação de *Trabalhadores do Brasil*, no segundo disco de estúdio *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa* (2015), do rapper paulistano Emicida com texto integral e participação da voz do autor (ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=uFO4pSB0WpE>); o projeto (show) *Ossos do ofídio*, com o músico, cantor e artista plástico Manu Maltez, a cantora e compositora Alessandra Leão e o próprio Marcelino, apresentado em espaços alternativos da cena paulistana (a apresentação participou do programa Cultura Livre, gravado em 25 de março de 2014 no estúdio da Rádio Cultura Brasil - ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=0ezDBEwRsDI&t=308s>); a animação *Homo Erectus* (2009), realizada por Rodrigo Burdman, com conto homônimo de Marcelino e com a narração do ator Paulo Cesar Pereio (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x8Imk7B7s1c>); Trecho do documentário *Curta Sarau* (2009?), realizado pelo Coletivo Arte na Periferia, em que a atriz Naruna Costa performanciza o conto *Da paz*, de Freire. O trecho já teve 100.278 visualizações, dede sua publicação em 10 de jul de 2013. (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2g7DHBABdDI> ou, outra performance da atriz, sobre o mesmo texto, no programa Manos e Minas, da Tv Cultura, especializado na cena dos *slams* e/ou cultura negra de um modo geral, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XDK64q-H0X0>).

sentir mais livre. Quem tem que categorizar o que eu faço são os críticos. [...] Meus textos *são também muito ligados ao teatro*, são muito *teatrais* e são muito encenados no Brasil. Também há textos meus que *têm rimas invisíveis*. Em alguns casos, você sabe onde a rima está; em outros momentos, os sons rimam mais internamente, formando *uma fala só*. Por isso, minha literatura costuma ser muito difícil para a tradução. Porque ela é *uma canção*, na verdade⁷⁵.

Pertinente a essa autoavaliação de sua escrita, bem como a ideia de conversão de cena em acontecimento (registro em experiência presentificável, *conto* em *canto*) reproduzimos a seguir o esquema elaborado por Mendonça (2011, p. 42) sobre a operação tempo presente e acontecimento na cena:



Ajuda a compreender a proximidade entre este estado de conversão e a contística de Freire, o seguinte trecho de *Solar dos príncipes* (de *Contos Negreiros*, p. 21):

Quatro negros e uma negra pararam na frente deste prédio.
A primeira mensagem do porteiro foi: "Meu Deus!" A segunda: "O que vocês querem?" ou "Qual o apartamento?" Ou "Por que ainda não consertaram o elevador de serviço?"
 "Estamos fazendo um filme", respondemos.
 Caroline argumentou: "Um documentário." Sei lá o que é isso, sei lá, não sei.
A gente mostra o documento de identidade de cada um e pronto.
 "Estamos filmando."
Filmando? Ladrão é assim quando quer sequestrar.[...]
 - De onde vocês são?
 - Do Morro do Pavão.
 - Viemos gravar um longa-metragem.
 - Metra o quê?
Metralhadora, cano longo, granada, os negros armados até as gengivas.
 Não disse? Vou correr. Nordestino é homem. Porteiro é homem ou não é homem? Caroline dialogou: **"A ideia é entrar num apartamento do prédio, de supetão, e filmar, fazer uma entrevista com o morador."**
 O porteiro: "Entrar num apartamento?"
 [...]
 O pensamento: "To fodido."

⁷⁵ FREIRE, Marcelino In GRUNNAGEL (op.cit. 2015, p. 455 – grifos meus)

[...] O pessoal vive subindo o morro para fazer filme. A gente abre as nossas portas, mostra as nossas panelas, merda.

[...]

O porteiro apertou o apartamento 101,102,108. Foi mexendo em tudo que é andar. Estou sendo assaltado, pressionado, liguem para o 190, sei lá.

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

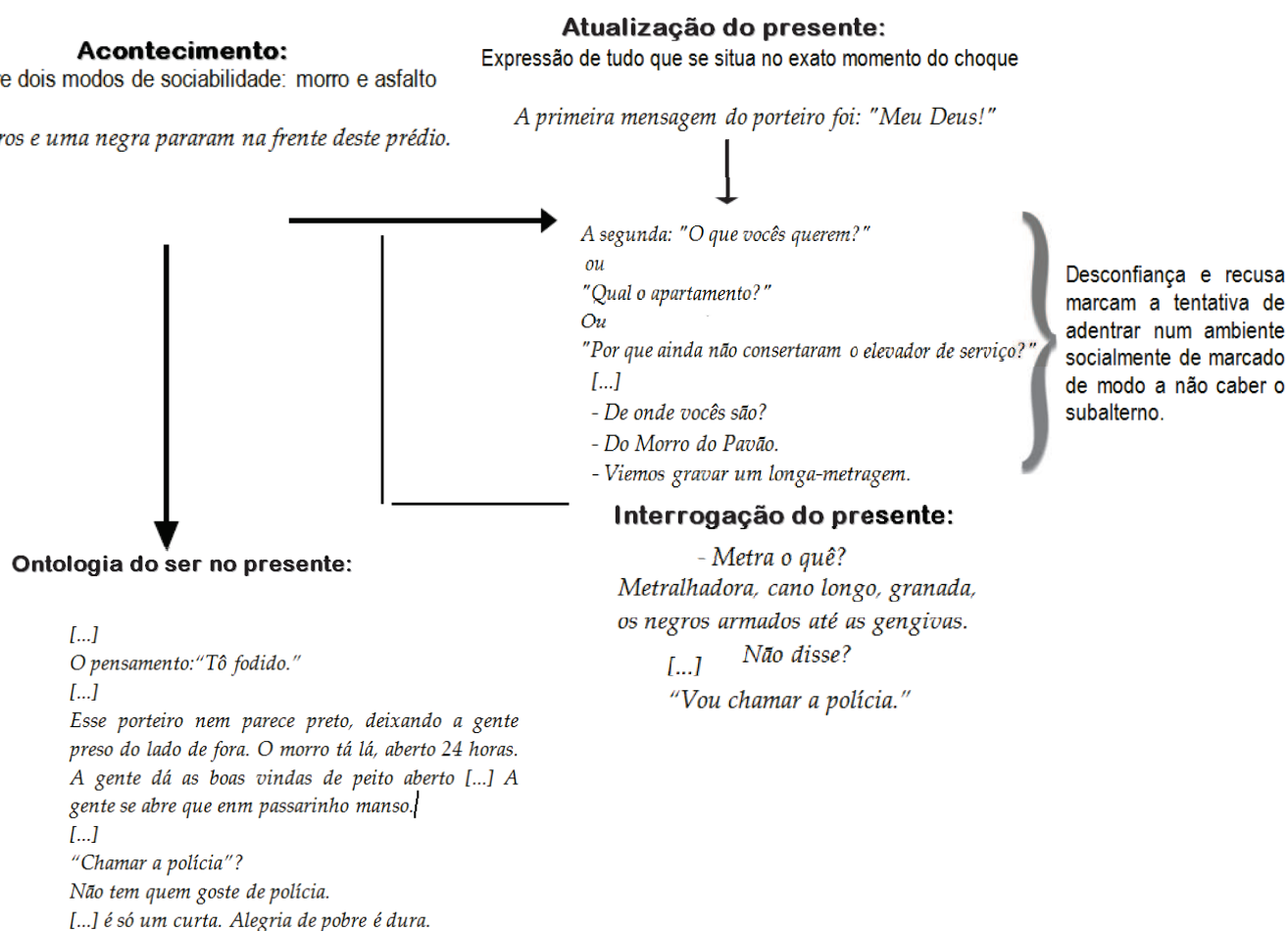
[...]

Esse porteiro nem parece preto, deixando a gente preso do Lado de fora. O morro tá lá, aberto 24 horas, A gente dá as boas-vindas de peito aberto. Os malandrões entram, tocam no nosso passado. A gente se abre que nem passarinho manso. A gente desabafa que nem papagaio. A gente canta, rebola. A gente oferece a nossa coca-cola.

Não quer deixar a gente estrear a porra do porteiro. É foda.[...]

(CN – Canto II – *Solar dos Príncipes*, p. 23-25 – grifos meus)

A partir do trecho, podemos realizar o seguinte arranjo sobre cena, presentificação e acontecimento dentro do esquema proposto por Mendonça:



Note-se que, referente ao que temos discutido até aqui, a forma de narrativa breve (conto) se converte, na verdade, num fluxo de falas ‘atuantes’, as quais nos

indicam ‘funções’ bastante vinculadas aos lugares sociais ou modos de sociabilidade que claramente se embatem nesse palco. A rigor, se atentarmos bem, essas falas não são grafias do fato (ordenamento do registro), são vozes criadas propriamente para o embate: a saber, a voz de mando representada pelo porteiro, ainda que preto, investido da incumbência de guarda e zelo da ordem social e, a voz do subalterno, que tenta adentrar este lugar guardado. Para além de personagens do conto, são ‘personalidades’ que saltam dele, tomam de assalto a atenção do interlocutor. Muito mais como ocorre na cênica dramática (e não falando apenas da peça de teatro, mas das múltiplas plataformas de performance), do que no mundo silencioso da escrita. Mundo este onde as situações se resolvem pelo engenho de ordenar a palavra escrita pelo corte e contenção, enquanto que no caso dessa cênica performática tecida nas narrativas de Freire, a resolução (se é que há), se dá, obrigatoriamente, pela insistente e laboriosa via dos sons que se encadeiam sempre no embate entre vozes, as quais lutam irracionalmente, para fazer da tensão e do grito uma espécie de assinalamento de existência, por mínima que seja, no eixo do jogo social urbano-periférico.

Centrando força na voz como elemento de sustentação do caráter uninucleado próprio do conto, esse estado tenso e embativo da narrativa de Freire parece convergir para dois dos aspectos teóricos principais aqui discutidos: em Propp a questão da *ação* e *função* da personagem enquanto princípio estruturador da forma conto; e, em Poe, a manutenção da ideia de *unidade de efeito*, arregimentação das condições para que a narrativa seja lida “numa só sentada”.

Nas obras aqui implicadas, sobretudo em *Contos Negreiros*, como já mostramos na nossa pesquisa de mestrado (SOUZA, 2014), “[...] encontra-se um grande número de situações em que [a narrativa] “testa” o canal, intimando o interlocutor e, na performance da voz, tensionando a relação, tão mais próximos fiquem os atores do processo comunicativo” (SOUZA, 2014, p. 96). Pode bem ilustrar isso o trecho de *Solar dos príncipes*, anteriormente citado e esquematizado na mencionada pesquisa de 2014, oportunidade em que assim se demonstrou o caráter de tensão e movimento projetados na voz das personagens:

[...] jovens tentam persuadir o porteiro dum prédio a deixá-los entrar em favor de suas intenções artísticas:

[...]

“Estamos fazendo um filme”, respondemos.

Caroline argumentou: “Um documentário.”

(p.23)

Veja-se no fluxo abaixo a tensão na voz/pensamento do porteiro:

lá	lá	não
Sei	o	sei
<i>queé so, is</i>		
(Idem)		

Perceba-se que na interação o exato momento de tensão ocorre quando da impossibilidade do porteiro decodificar a palavra “documentário”, estranha em seu vocabulário e estranhada em sua fala: “Sei lá queé isso” (=documentário), o que adverte para a sua desconfiança para com seus interlocutores, rapidamente convertida em insatisfação como se pode ver na sequência abaixo :

A) [...]

*A gente mostra o documento de identidade de cada um e pronto. “Estamos **filmando**.” (p. 23 - grifos meus)*

B)

do?		
man		
Fil	(pausa)	Ladrão é assim quando quer sequestrar

E, na sequência, o porteiro já quase convencido da nocividade de seus interlocutores, num procedimento que mistura seu universo mental e sua precária e cambiante condição de narrador, enumera, em percurso de tônica crescente, a escala do *modus operandi* dos supostos invasores da ordem que a ele cabe zelar.

<i>horas*</i>		
<i>a vítima</i>		
costumes,	a que	sai para
trabalhar		
o dia a dia,		
Acompanha		

*a seta indica o ponto de maior acentuação tônica; pico de tensão nesse trecho da fala.

(SOUZA, 2014, p. 96/97 – grifos no original)

Por tudo que fora aqui enumerado a respeito da problemática teorização sobre o gênero conto, bem como sobre os caracteres oralizantes recorrentemente presentes na narrativa de Marcelino Freire, como forma de ‘cortar’ este tópico e passarmos a diante, duas considerações nos parecem, por fim, pertinentes:

- a) a de Cortázar, para quem, embora “*existam certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou*

*humoristas*⁷⁶”, em linhas gerais, teorizar sobre o conto fora da perspectiva do múltiplo, aberto e corrente, que lhe é intrínseco, é colocar a forma acima do conteúdo, discutir a estrutura e deixar escapar um poder sempre renovador da própria prática de escrita, posto que se apresenta como processo, exercício contínuo e não fim *per se*. Gênero, portanto, que não se esgota na estrutura ou forma, mas se expande na sua própria lógica de movimento e síntese por sobre a experiência humana.

É preciso chegarmos a ter uma *ideia viva do que é o conto*, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para a desvitalização de seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, *a vida rejeita esse laço que a conceitualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria*. Mas se não tivermos a ideia viva do que é um conto, teremos perdido tempo, porque *um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão dessa vida travam uma batalha fraternal*, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. (CORTÁZAR, 2006, p.150 – grifos meus)

b) a de conversão da cena em *acontecimento*, noção cara ao chamado teatro crítico, e que, brevemente, tomaremos de empréstimo aqui apenas na medida de caracterizar a ação da linguagem artística (e aí, inserimos o conto), que, por operar essencialmente a partir da dimensão crítica “[...] *poderá ser dirigida aos poderes, às verdades e aos sujeitos – capaz de transformar os espíritos que a experimentam, de fornecer elementos para uma problematização*” (MENDONÇA, 2011, p. 42). Análogo ao que aqui, já há tanto, temos nos referido no plano da relação experiência/experienciação. Nessa dimensão, no conto, mais que nos outros gêneros de narrativa literária, pelo seu devir sintético, o que se *apresenta* (registro), nunca é o que *aparenta*. Entre o ato e o fato, entre a experiência e suas repercussões habitam vastidões de possibilidades. Contar ainda é uma imperiosa necessidade humana, pedir de empréstimo ouvido e subjetividade do outro.

Caminhemos!...Na página136, falamos de dois pontos importantes para a compreensão do que chamamos de transgressão do estado de *conto* para *canto* em Freire. Vejamos o segundo: os contornos do termo *canto* que nos interessa.

⁷⁶ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto / Do conto breve e seus arredores. In *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 149.

3.2.2 Modulações por sobre o conceito de *canto*

*Sou primeiro o canto
e o que cantou
e só depois – palavra
e o que falou.*

*Meu corpo testifica este conflito
quando entre palavras e canto
não se perde ou se dissipa,
mas se afirma
e me redime.*

*O homem primeiro é o canto.
só depois se organiza,
se acrescenta
se articula,
se clareia de palavras
e dissipa o que são brumas⁷⁷.*

Que dimensões do termo *canto* nos interessam aqui e, principalmente, em que medida essas se relacionam com a problemática da narrativa de Marcelino Freire? Por tudo que já discutimos acerca de fala e voz, escrita e oralidades, registro e ação, performance e movência, bem como todo o espectro de implicações que estes termos (em pares ou separados!) jogam por sobre o vocábulo *Literatura*, cremos ainda estarmos caminhando sobre o terreno das experiências.

Assim, a dimensão de *canto* que pretendemos aproximar de nossa reflexão é estritamente aquela que evoca certa dimensão do comunicar humano que, reagindo a todo um contextual externo (elementos interferentes no processo de emissão e recepção), opta pela via intransferível da voz. A verve como reação primária e imediata, resposta espontânea que impele os afetos humanos na propagação de um lastro pelo qual a palavra busca empatia: um *phatos* de linguagem. Muito mais do que técnica (o *bel canto*, por exemplo), estamos a falar de necessidade de pôr na voz (e pela voz!) uma presença, uma marca de existência. Força comovedora sobre um estar no mundo. Estados de afirmação ou negação de uma posição, condição, situação. De toda forma, um assinalamento, uma constante e crescente persuasão pela via de uma modulação

⁷⁷ SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Canto e Palavra*. In: *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: CNPq, 7 Letras, 2001. p. 11 – 21.

emocionada da palavra, vibrada e alçada pelo poder-presença da voz (Cf. ZUMTHOR, 2014).

Todo o horizonte de manifestações da oralidade, analogamente, parece estar contemplado ou implicado nessa dimensão de canto, vez que, imediatamente, tal compreensão abarca a complexa estrutura de transmissão e/ou mediação de saberes pelo crivo da memória, mas muito mais, pelo da *experiência*. Nesse sistema, a voz “fala” daquilo que o corpo está atravessado no momento mesmo em que se canta/conta. Daí a recorrência a ideia de uma modulação emocionada da palavra, a qual nos referimos há pouco. Ato contínuo, estamos falando já de uma dimensão performática de comunicação, tendo-se por base a repercussão de performance que discutimos no segundo capítulo deste estudo (mais especificamente, no item *2.1 Corpo, voz e presença: a performance como gesto de presentificação*, página 84). Dimensão esta em que muito mais do que memória, este instante do agir humano arregimenta corpo, conhecimento e presença, estabelecendo o presente, o instante-agora, como ápice de uma inscrição, assinalamento de uma existência que se ‘consume’ no momento mesmo em que ocorre.

Nas palavras de Zumthor (2005, p. 55-6), ao referir-se à poética da oralidade medieval:

A performance é a materialização (a “concretização”, dizem os alemães) de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que a acompanha, o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais... Ora, nosso velho corpus poético medieval só tem “forma” nesse sentido; sua forma é alguma coisa que está se fazendo pela mediação de um corpo humano; esse corpo, através da voz, do gesto, do cenário onde ele se coloca, está em vias de realizar as sugestões contidas no “texto”. (ZUMTHOR, 2005, p. 55-6)

Canto, aqui, seria, portanto, a construção performativa de uma resposta ao que é estímulo, carência, necessidade. Seta que perpassa a esfera da oralidade primária (onde o oral era o *logos* reinante), mas que também atravessa, no influxo corrente da história, o estado de oralidade secundária (em que fala e escrita se contaminam tecendo, junto com os aparatos eletrônicos emergentes, um novo *logos*, tanto amplo, quanto problemático) acessibilizando aos sujeitos o canto como plataforma de ação no seio do jogo social, por vezes, opondo-se à lógica grafocentrada de poder vigente nesse jogo.

Esta narrativa performática causa sempre estranhamento no primeiro contato, posto que é totalmente gesto, onde antes, por força do costume (fruto da secular ‘escolarização’ de nossos sentidos), se espera registro, assento do fato contado dentro de uma lógica linear, plana, cartesiana.

Terezinha Taborda Moreira, em estudo sobre o aspecto performático em narrativas moçambicanas, defende que a sistemática peculiar de contar-vivendo, adotada pelo narrador performático, estabelece imediatamente uma musicalidade para quem ouve, a qual, por meio da entonação das palavras (exclamações, reverberações, interrogações... e outras marcas de presença na fala das personagens) tende a convocar o ouvinte a uma imersão no que é contado: “*O ritmo é objetificado pelo corpo do narrador figurado na escrita, mais do que por suas palavras, embora sejam as palavras que sugiram os movimentos do corpo, pelo efeito icônico que provocam*” (MOREIRA, 2005, p. 167). Esse é o mesmo sentido que se encontra em Zumthor, para quem “uma atitude corporal encontra seu equivalente numa inflexão de voz, e assim vice-versa, continuamente” (2005, p. 168)

Essa construção, sendo performativa, é, já em si, um ato, um *acontecimento* que exige corpo, reverberação e presença (a do ser em experiência) o performer-personagem que, nesta instância, é a própria voz (personagem-voz). Tal ato se sustenta pela via do elemento *duração*, no caso, um desdobramento do tempo real e fluido da cena, o qual tende a ser percebido/apreendido pelo espectador/ouvinte através de um estado de pré-raciocínio, que age colocando essa experiência em um nível anterior “[...] *ao estado analítico próprio ao tempo forjado intelectualmente.*” (MENDONÇA, 2011, p. 43). Equivale a afirmar que nessa forma de anunciar-se, o sujeito arregimenta e “inocula” na palavra dita, marcas não-verbais de referenciação de si. Como isso é possível? O vacilo, pausa, supressão, a distensão, reverberação, vibração ou tensão entre uma palavra e outra, mesmo, entre uma sílaba e outra...o que é palavra se faz acompanhar do que é gesto, porque tudo parece se encostar muito mais numa experiência do existir (lugar de *Cultura*), do que na língua enquanto registro histórico e geográfico.

Assim, nessa modulação do dizer, mesmo os lugares de fala, tendem a ser antes de mais nada, *sentidos* pela tônica vocal que os diz, do que, pelo nível solidificado do vocábulo dito. Tudo é gesto que se assina pelo poder da voz, a qual, compreendida nessa dimensão que buscamos, não é mais apenas a versão sonora de uma palavra gráfica, parte audível da comunicação. É exatamente isso: um poder fundador.

Ouvir uma voz é sempre *uma experiência intensa e plena de sentidos que vão muito além das palavras cantadas ou faladas*. O campo sonoro de uma voz, em que predomine a entoação ou o canto, tem o poder de *transportar o ouvinte para um lugar de recepção emotiva* que torna possível a cada um, mesmo através de uma experiência coletiva, como um grande show de rock, percorrer um caminho em direção ao mais profundo de sua individualidade e aí *fazer emergir um denso conteúdo emocional*. Há alguns autores como

Barthes, Cavarero, El Haoui e Zumthor, que nos falam sobre essa potência simbólica das vozes no contexto que vai muito além das palavras. (MACHADO, 2011, p. 03 – grifos meus)

Daí exigindo esse desdobramento ou aprofundamento do tempo real para ser percebido, assim como ocorre na cênica dramática. Pois, assim como quem atua, quem canta vem à baila para viver o verbo: *“Tempo e acontecimento são pares criadores de mundos possíveis em uma encenação crítica”* (MENDONÇA, 2011, p. 43). Esses “mundos possíveis” aportados pela voz e, potencializados pelo horizonte emocional que esta alarga, terminam por criar simbiose (ou semiose): sujeito-ambiente-tempo. Nesse momento, fundem-se tais elementos oferecendo-se aos sujeitos implicados (o que canta/conta e o que ouve) a possibilidade de uma nova experiência no instante-já, presentificada pelo poder da voz. Isso ocorre porque *“[...] a voz de quem fala é sempre diversa de todas as outras vozes, ainda que as palavras pronunciadas fossem sempre as mesmas, como acontece justamente no caso de uma canção”* (CAVARERO, 2011 p. 18).

Para Roland Barthes, em entrevista providencialmente intitulada “Os fantasmas da ópera” (ERBER, 2008), a voz empreende uma relação erótica para com aquele que a ela se entrega em escuta. Tal relação ocorre porque, se convertendo em vivência, experiência, neste momento de interação, a voz momentaneamente deixaria seu caráter puramente funcional, para *“[...] se erotizar, emitindo algo que é liberado no dizer, mas que não se reduz ao que é dito”*. É o que ele chama de “grão da voz” (idem, p.05). Essa ‘sensualidade’ do sentido, residiria justamente em trabalhar de tal forma contínua e progressiva a construção do dizer, até que essa ação torne patente um sentido que sempre desconfiamos (ou soubemos) escondido sob camadas ‘arqueológicas’ do agir humano. A voz desvela, posto que, sendo ação, convida, inquieta e sujiga, mas nunca sonega.

Referindo-se a Barthes e sua proposta de ertotização da palavra pela voz, Erber (2008, p 235), nos fornece uma acurada interpretação de tal proposta. Vejamos:

Ele sugere que, do mesmo modo que conseguimos aprender a ler a “matéria” do texto, poderíamos começar a escutar o grão da voz, a sua significância – tudo o que nela vai além da significação – a sensualidade do sentido. Nessa perspectiva, *a voz deixa de ser emissora* (transmissora de significados inteligíveis), *ela é o resultado da pressão do corpo sobre a palavra*, sendo, portanto, aquilo que *se interpõe entre a linguagem verbal e o corpo*. Mais recentemente, Georges Didi-Huberman utilizou a expressão gesto de ar para referir-se a um tipo de fala que se descola da funcionalidade imediata. No livro que traz o título Gestes d’air et de Pierre (2005), sustenta que *o próprio da palavra falada é ser um acontecimento impalpável, mas ao mesmo*

tempo muito concreto. Um gesto que procura “acentuar as faltas para fazer dançar as palavras, dar-lhes consistência de corpos em movimento”. É essa qualidade sensível e sensorial da voz que tende ao canto, irredutível ao sentido que transporta, uma voz que arrebatava o sujeito de modo que não se pode explicar. (grifos meus)

Logo, a voz no canto é matéria fundante na construção do experienciável. Para não dizer que ela é a própria experiência. Inclusive, ao mesmo tempo em que abriga potência, precisa entrever-se frágil, fraturada e, por vezes, falível, posto que, contendo em si, todo o devir possível às boas e más paixões humanas, conseqüentemente, há que se ‘sujar’ nessas imperfeições se quiser de fato tencionar o agir humano e não apenas escrevê-lo, registrá-lo. Ou, no dizer de Tatit (1996, p.16): “*A voz que fala [...] prenuncia o corpo que respira, o corpo que está ali na hora do canto. Da voz que fala emana o gesto oral mais corriqueiro, mais próximo da imperfeição humana*”.

Assim é que, para nós, ao optarmos por esse percurso de problematização sobre as possibilidades de repercussão do canto, mais uma vez nos encontramos diante da voz como um mecanismo criador ao mesmo tempo de um *éthos* e de uma *poiesis*, posto que não apenas desvela todo um amplo conjunto de costumes dos que cantam/contam, como também, nesse movimento, projeta a capacidade de se construir algo de modo especialmente criativo, reinventado, atualizável: a marca de existência do próprio sujeito implicado nesse processo, sua inscrição no mundo. O que, constitui-se, verdadeiramente em um meio de “*transgredir a palavra pela palavra e o real pelo possível*” (ERBER, 2008, p 235).

É tudo isso e, ao mesmo, tempo nada disso! Como se pode perceber, passamos por várias reverberações possíveis do que queremos aqui entender por *canto*, sem que possamos nos fixar a um limite estático do que *é o canto*, pronto e encaixável nessa dimensão que escolhemos. Talvez, daí, a relevância do termo *modulação* do qual buscamos nos aproximar: “*método pelo qual um parâmetro de uma onda é modificado pela ação da intensidade de outra onda*”⁷⁸; porque é propriamente deste estado convulsivo da ação arbitrária, movediça, mas sempre emotiva da voz, que estamos desde sempre tentando tratar. Ou, nas palavras de Câmara Cascudo (1979, ao tratar do canto popular brasileiro): uma “*invenção individual e uma transformação coletiva*”. Assim como no âmbito da canção, é mais da valorização de um sentido possível, de um modo de *ser*, do que da construção de uma estrutura (espetáculo virtuosístico do *bel*

⁷⁸ Dicionário Online de Português - <https://www.dicio.com.br/modulacao/>

canto, por exemplo) que buscamos falar. É, portanto, mais de ‘precisão’ (no sentido de necessidade), do que de ornamento e técnica. Mais do aboio (ancestral e imbricado na necessidade de ser vaqueiro) do que no domínio do aparelho fonador e suas particularidades acústicas (equipamento do estudante de canto clássico), daí termos optado pelo fragmento em detrimento ao todo. Pelo mosaico, em detrimento à reconstituição. Esperamos ter logrado êxito nessa opção.

3.2.3 Os grupos

Mais do que semelhança ou unidade composicional, os contos aqui agrupados tendem a nos gritar a diversidade nos modos pelos quais a personagem-voz de cada conto se move na construção de seu canto. Se agrupados estão, é muito mais pela projeção (cada um a seu modo) do *contrapoder* da voz, que força, pelo rumor de suas oralidades, interpelação e interpolação como uma espécie de aríete contra a rigidez da estrutura urbana que lhes comprime mais e mais na direção das margens. Tal movimento, labor, constância, se constitui no que temos chamado de “pobreza produtiva”, na medida em que engendra uma força de resistência, posto que opera, insistentemente, em favor da produção de intersubjetividades, subalternizadas no eixo do jogo social que se constrói no espaço urbano periférico. Tais aspectos, podem ser percebidos em marcas recorrentes na arquitetura narrativa de Freire, porém, a plataforma do áudio e a experiência de escuta dessa marcas, potencializa de sobremodo essa ambiência ou paisagem sonora embativa a que temos nos referido aqui. No item e no capítulo seguinte, problematizaremos sobre este aspecto no âmbito do áudio.

A) O primeiro grupo, composto pelos contos *Trabalhadores do Brasil* (canto I), *Esquece* (canto III), *Nação Zumbi* (canto VII) e *Totonha* (canto XI) do livro *Contos Negreiros* (o impresso em 2005 e o audiolivro, em 2009), nos mostram sujeitos às voltas com a complexa relação de expropriação das marcas de ser do sujeito pela propriedade privada do capital. A condição paradoxal de “trabalho empobrecedor”, posto que subdimensionado e seus perversos efeitos na deteriorização da vida comum: o esforço físico (labor) que, por mais intenso que se imponha, não gera riqueza, mas, ao contrário disto, empobrecimento e segregação para os que o executam diariamente, em detrimento do lucro e poder para os que detêm os meios desta produção. São narrativas de esforço, cansaço e frustração. Análogo aos cantos de trabalho, vertem um lamento

(um *blue*) o qual, mais que pesar, projeta certa consciência acerca da condição e das razões históricas da exploração, da expropriação e da subalternização que se opera do centro às margens, no bojo das relações ditas ‘produtivas’ na lógica capitalista que desenha o espaço urbano-periférico.

Vejamos os textos e, em seguida, arranjos esquemáticos tecidos a partir dos fragmentos iniciais desse primeiro grupo de contos.

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

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

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

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

Hein seu branco safado?

Ninguém aqui é escravo de ninguém.

(CN - Canto I, *Trabalhadores do Brasil*, p.19-20 – grifos meus)

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

Violência é a gente naquele sol e o cara dentro do ar-condicionado uma duas três horas quatro esperando uma melhor oportunidade de a gente enfiar o revólver na cara do cara plac.

Violência é ele ficar assustado porque a gente é negro ou porque a gente chega assim nervoso a ponto de bala bufando cuspidando gritando que ele passe a carteira e passe o relógio enquanto as buzinas bufam desesperadas.

Violência são essas buzinas e essa fumaça e o trânsito parado e o outro carro que não entende que se dependesse da gente o roubo não demoraria essa eternidade atrapalhando o movimento da cidade.

Violência é você pensar que tudo deu certo e nada deu certo porque quando você vê tem um policial ali perto e outro policial ali perto querendo salvar o patrimônio do bacana apontando para a nossa cabeça um 38 e outro 38 à paisana.

Violência é acabarem com a nossa esperança de chegar lá no barraco e beijar as crianças e ligar a televisão e ver aquela mesma discussão ladrão que rouba ladrão a aprovação do mínimo ficou para a próxima semana.

Violência é a gente ficar com a mão levantada cabeça baixa em frente à multidão e depois entrar no camburão roxo de humilhação e pancada e chegar na delegacia e o cara puxar a nossa ficha corrida e dizer que vai acabar outra vez com a nossa vida.

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

Esquece.

(CN – Canto III – *Esquece*, p. 31-33 – grifos meus)

E o rim não é meu? Logo eu que ia ganhar dez mil, ia ganhar. Tinha até marcado uma feijoada pra quando eu voltar, uma feijoada. E roda de samba pra gente rodar. Até clarear, de manhã, pelas bandas de cá. E o rim não é meu, saravá? **Quem me deu não foi Aquele-Lá-de-Cima, Meu Deus, Jesus e Oxalá?**

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

Assim: lorotar, contar piada. Dançar no fogo, sei não. Em cima de brasa, dentro de caldeirão. Sumir na mata fechada. Espinho de flecha, pedra de amolar. Disseram que na África tem muita macacada. Tem muito leão e zebra. Hipopótamo-pigmeu, quem já ouviu falar? Nem eu.

Dizem que **é bonito o hospital de lá. Bom de se internar. De se recuperar. Livre comércio de rim, sim. Isso mesmo, o que é que há?** Meu sonho não foi sempre o de voar, feito um Orixá? Pôr meus pés em cabine de avião. **Diz aí, meu irmão, minha asa quem mandou cortar?** Quando irei sorrir quando a nuvem me pegar? Ver o chão lá de cima? Recife comendo as beiradas de Olinda. De longe, as pedras de Itamaracá.

Que merda!

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

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

Por que vocês não se preocupam com os meninos aí, soltos na rua? Tanta criança morta e inteirinha, desperdiçada em tudo que é esquina. Tanta córnea e tanta espinha. **Por que não se aproveita nada no Brasil, ora bosta? Viu? Aqui se mata mais que na Etiópia, à míngua. Meu rim ia salvar uma vida, não ia salvar? Diz, não ia salvar? Perdi dez mil, e agora?**

A polícia em minha porta, vindo pra cima de mim. Puta que pariu, que sufoco! De inveja, sei que **vão encher meu pobre rim de soco.**

(CN – Canto VII – Nação Zumbi, p. 53-55 – grifos meus)

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

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

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

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

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

Morrer, já sei. Comer, também. De vez em quando, ir atrás de preá, caruá. Roer osso de tatu. Adivinhar quando a coceira é só uma coceira, não uma doença. **Tenha santa paciência!**

Será que eu preciso mesmo garranchar meu nome? Desenhar só pra mocinha aí ficar contente? Dona professora, **que valia tem o meu nome numa folha de papel, me diga honestamente.** Coisa mais sem vida é um nome assim, sem gente. **Quem está atrás do nome não conta?**

No papel, sou menos ninguém do que aqui, no Vale do Jequitinhonha. Pelo menos aqui todo mundo me conhece. Grita, apelida. Vem me chamar de Totonha. **Quase não mudo de roupa, quase não mudo de lugar. Sou sempre a mesma pessoa.** Que voa.

Para mim, a melhor sabedoria é olhar na cara da pessoa. No focinho de quem for. Não tenho medo de linguagem superior. Deus que me ensinou. Só quero que me deixem sozinha. Eu e minha língua, sim, que só passarinho entende, entende?

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

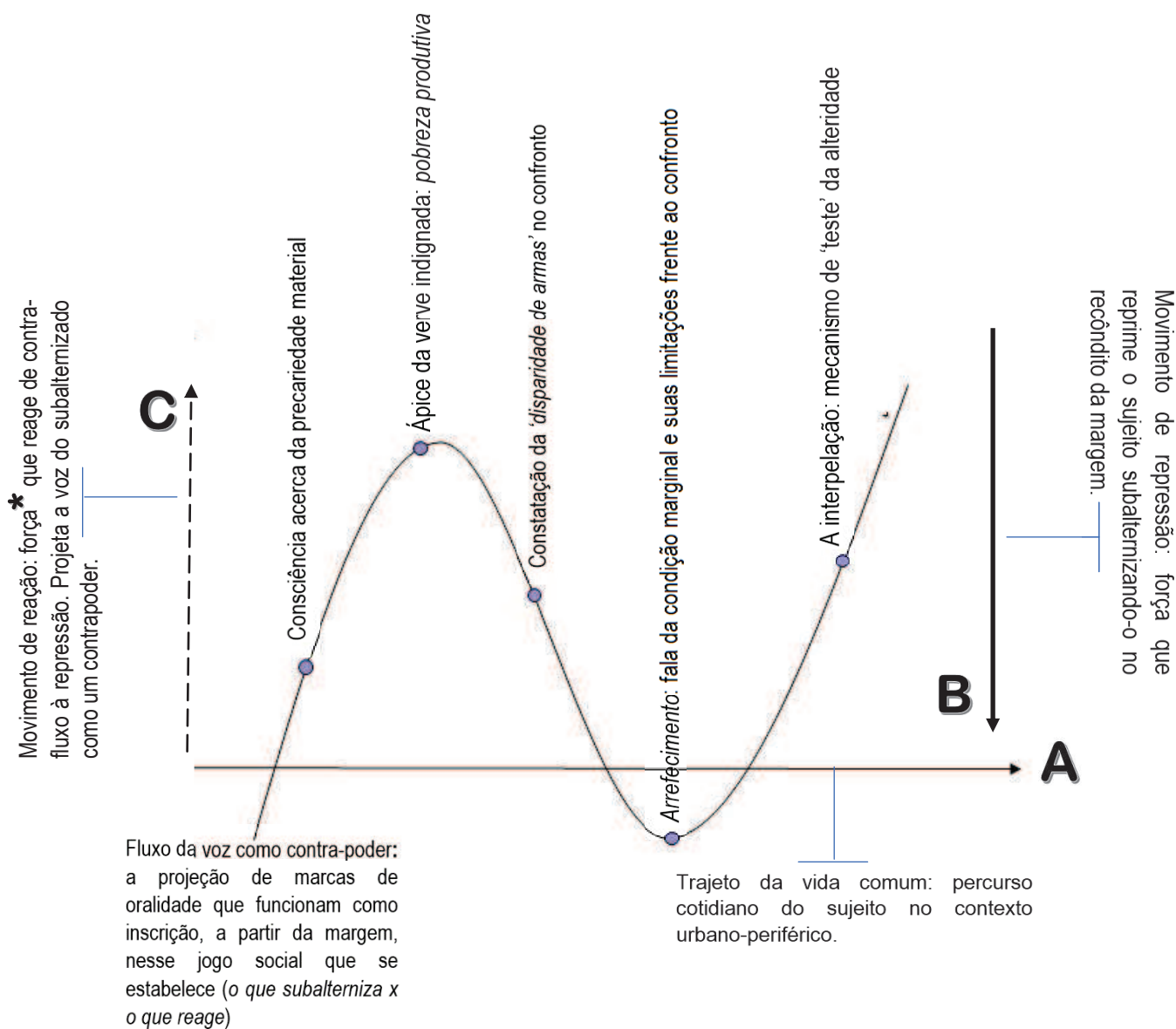
Ah, não vou.

(CN - Canto XI, *Totonha*, p.79-81 – grifos meus)

Observando essas narrativas podemos perceber que a relação entre o narrador e a ‘coisa’ narrada se tece na *tensão* e na *atenção*. Quem conta *interpela* pela força da verve aquele que ouve, inquirindo ao mesmo tempo em que, claramente, *interpola* duas posições ou campos distintos, antagônicos e, até, paradoxais, no jogo social: o *eu-subalternizado* x o *outro-subalternizador*. Chamamos aqui de interpolação a intercalação de palavras ou frases que remete os sujeitos em interação a polos opostos: rico x pobre, por exemplo (SOUZA, 21014). De toda forma, é sempre de (re)ação o momento em que se dá a cena, uma vez que nela

[...] prevalece relação *eufórica* entre quem narra e o que é narrado, sobretudo quando atentamos para as categorias altura e duração no audiolivro. Oportuno se faz destacar, contudo, que o termo *eufórico* não alude à felicidade, alegria, bem-estar; se presta aqui no sentido antonímico de *afórico*, ou seja, não há passividade e/ou esterilidade no fluxo do que é enredado, ao contrário, há uma condução “nervosa”, rápida, indicial de um *modus vivendi* afetado, mas não necessariamente afetoso, no eixo contextual de onde fala de forma constante a personagem-voz. (SOUZA, 2014, p. 86 – grifos no original).

Assim, esse primeiro grupo de contos, posto dentro da lógica esquemática que temos proposto, resultaria nesta seguinte compreensão:



Desse arranjo se pode extrair:

No primeiro conto deste grupo: *Trabalhadores do Brasil* (Canto I, CN - p.19), o eixo horizontal *A* (trajeto da vida comum) que representa um recorte espaço-temporal, portanto, o percurso cotidiano do sujeito no contexto urbano-periférico, como dissemos no nosso estudo de 2014, nos coloca diante da

*“Vale-se aqui deste termo dentro da concepção da Física newtoniana, para a qual o termo designa *a grandeza capaz de vencer a inércia dos corpos alterando suas velocidades*. Desse modo, pela força torna-se possível deformar um objeto flexível ou fixo, daí, não por acaso, estarem relacionados com o conceito de força, também os de: pressão, divisão, arrasto e torque, todos igualmente produtores de mudanças nos objetos e suas rotas. Nesse estudo, defende-se que *a forma como a voz é empreendida pelo sujeito-falante (performance), exerce semelhante capacidade de torção, distorção, vibração, arrasto*, enfim, múltiplas modulações no discurso, nele podendo apontar a voz subalterna/indignada” (SOUZA, 2014, p. 92 – grifos meus)

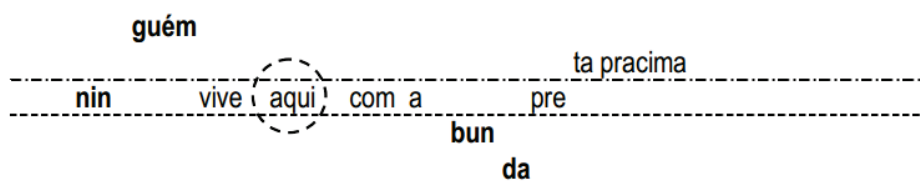
[...] presença de entes africanos: Zumbi, Olorô-Quê, Odé, Obatalá, Olorum, Ososonhe, Pelô, Rainha Quelé, Sambongo, todos recortados de seu contexto simbólico-cultural original e agora dispostos em meio a um cotidiano de “trabalho” notadamente subalternizado, nos levando a (re)pensar: o fato relatado, o relatante, e as razões mesmas do relato. O que fazem ali esses entes negros (e negrejados) tão distantes de África? Que é de seu trabalho? O que lavram nessa nova terra? Não há explicação/descrição nesse sentido, posto que o conto se dá num procedimento *work in progress*. Ao interlocutor cabe equilibrar-se *sobre* uma superfície já em movimento e *sob* a qual, muitos são os pontos que a fazem vibrar incessantemente: as vozes. (SOUZA, 2014, p. 39 – grifos no original).

O espaço-tempo em que ocorre a narrativa é curiosamente, ao mesmo instante, impreciso, do ponto de vista de indicadores objetivos (não se sabe exatamente o lugar e a duração em que se dá o conflito), e presentificado, pela marca significativa do advérbio de lugar *aqui*, que adquire o poder de projetar o momento e o lugar da fala como espaço simbólico de embate (o peso da subalternização e a imediata necessidade de reação a este):

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

(CN - Canto I, *Trabalhadores do Brasil*, p.19 – grifos meus)

Isto, posto na escala de tensão que temos usado para demonstrar os recursos da performance vocal, sobretudo no áudio, nos aponta à seguinte percepção:



[...] a tensão semântica parece se dar em torno de duas palavras: primeiro o pronome indefinido “ninguém”, que reforça a hipótese anterior de atarefamento contínuo, cíclico e agora coletivo, no espaço do “aqui” e no tempo do agora (momento em que se fala); e segundo, o substantivo “bunda”, análogo à pausa, folga, tranquilidade, estado em que o sujeito pode desenrijecer o corpo da posição de sentido, exigida pelo trabalho, mas que “aqui” é negado ao ente falante e seus correlatos, daí a razão da fala em riste, marcada e indignada. (SOUZA, 2014, p. 95 – grifos no original)

Quanto à força (**B**) que age como movimento de repressão sobre esse eixo horizontal (**A**), não apenas reprime o sujeito negro, subalternizando-o no recôndito da margem, quanto, nesse fluxo, lhe nega a existência material. Apesar de situado num cotidiano de esforço físico constante, a personagem-voz se percebe imersa na sustentação de uma estrutura que não lhe abriga, ao contrário, expropria da sua força de trabalho, tal estrutura lhe expelle: seu labor não gera dividendos, mas,

contraditoriamente, lhe distancia mais e mais de um centro de poder implícito nessa relação produtiva e, lhe comprime contra a margem. É força e ‘guarda’ de um sistema que se fortalece e ganha à custa de sua expropriação.

[...] Odé trabalha de segurança pega ladrão que não respeita quem ganha o pão que o Tição amassou honestamente enquanto Obatalá faz serviço pra muita gente que não levanta um saco de cimento *tá me ouvindo bem?*

(CN - Canto I, *Trabalhadores do Brasil*, p.19 – grifos meus)

Noutros trechos do conto, identificamos a permanência dessa trajetória da vida comum em que concorrem labor, expropriação, exploração e exclusão:

[...] Zumbi trabalha cortando cana na zona da mata pernambucana
[...] Olorô-Quê vende carne de segunda a segunda
[...] Odé trabalha de segurança pega ladrão [...]
[...] Obatalá faz serviço pra muita gente que não levanta um saco de cimento [...]
[...] Olorum trabalha como cobrador de ônibus naquele transe infernal de trânsito
[...]
[...] Rainha Quelé limpa fossa de banheiro

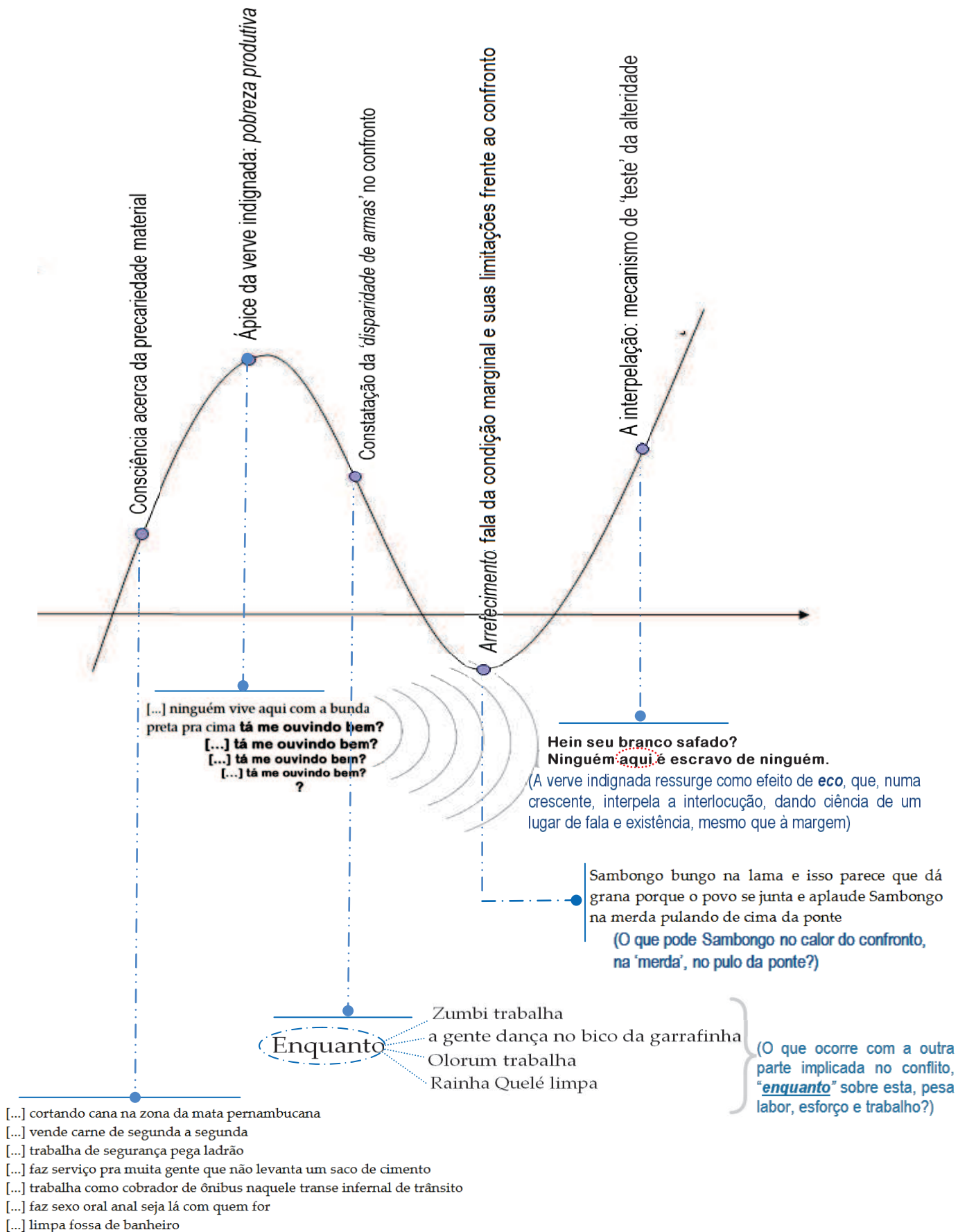


Trajétória de vida comum em que o sujeito se constitui como força de produção (laborans), sem qualquer participação tanto na lógica desta produção, quanto (e principalmente!) nos dividendos resultantes do sistema como um todo. Note-se que o processo de subalternização tem sua tônica reforçada quando identificamos que os sujeitos partícipes do embate (*Zumbi, Olorô-Quê, Odé, Obatalá, Olorum, Rainha Quelé*) ao serem recortados de um outro sistema cultural (o africano, portanto, de um outro *logos*) têm expropriados seus caracteres primeiros (etnias, simbologias de seus nomes dentro do credo daquela matriz) em detrimento de uma homogeneização, um ‘apagamento’ identitário individualizante, que os coloca agora, despidos de sua “africanidade”, numa mesma condição: a de negro, mão de obra, subalterno.

Com relação à força (**C**) esta age justamente na direção oposta à repressão que incide sobre eixo horizontal (**A**). Note-se no esquema que o movimento (representado pela seta pontilhada), é de reação: um contra-fluxo à repressão mais que percebida, sentida pela personagem-voz no eixo de seu trajeto/labuta cotidiana. Tal movimento tem na projeção da voz desse subalternizado o único contrapoder possível no contexto do

conflito, dada a disparidade entre as partes nele implicadas: o poder do capital x a insuficiência dos meios dos que alimentam, com seu esforço físico, este poder.

Esse contrafluxo, instaura um percurso acidentado, irregular e assistêmico (vide a linha curva entre as setas B e C), marcado por cinco pontos ou estágios da relação eufórica entre quem narra e o que é narrado. Esses cinco pontos dão conta de demarcar a performance da verve indignada, marca ou ‘rastros’ da personagem-voz, presente nos contos que integram esse primeiro grupo. Vejamos isso no fragmento de *Trabalhadores do Brasil* anteriormente transcrito, o qual, colocado esquematicamente mostra:



A respeito dessa estrutura embativa entre as forças (aqui representadas pelas setas **B** e **C**), bem como sobre o procedimento de escrita em Freire, no nosso estudo de

2014, afirmamos que a relação eufórica, sustentada pela repetição da pergunta: “*tá me ouvindo bem?*”, faz com que por meio deste conto:

Mais uma vez se percebe: o sistema não está fechado *na e pela* escrita. Ao contrário, se abre e se potencializa na perspectiva em que o narrador, a cena e os narrados se mesclam num fluxo dentro do qual, ao fim, o que fica é a presença/performance de uma voz impertinente, posto que intermitente, ao costurar o final de cada parágrafo (ou seria, estrofe?) e concluir confrontando uma identidade/autoridade hegemônica, cujo poder agora é posto em risco. (SOUZA, 2014, p.39 – grifos no original)

E, enxergamos ainda, no interior dos outros contos que aqui agrupamos, essa estrutura aberta no que tange tanto ao terreno do axiológico, quanto ao do actante: são narrativas de embate, confronto, ação. De toda forma, sempre em movimento.

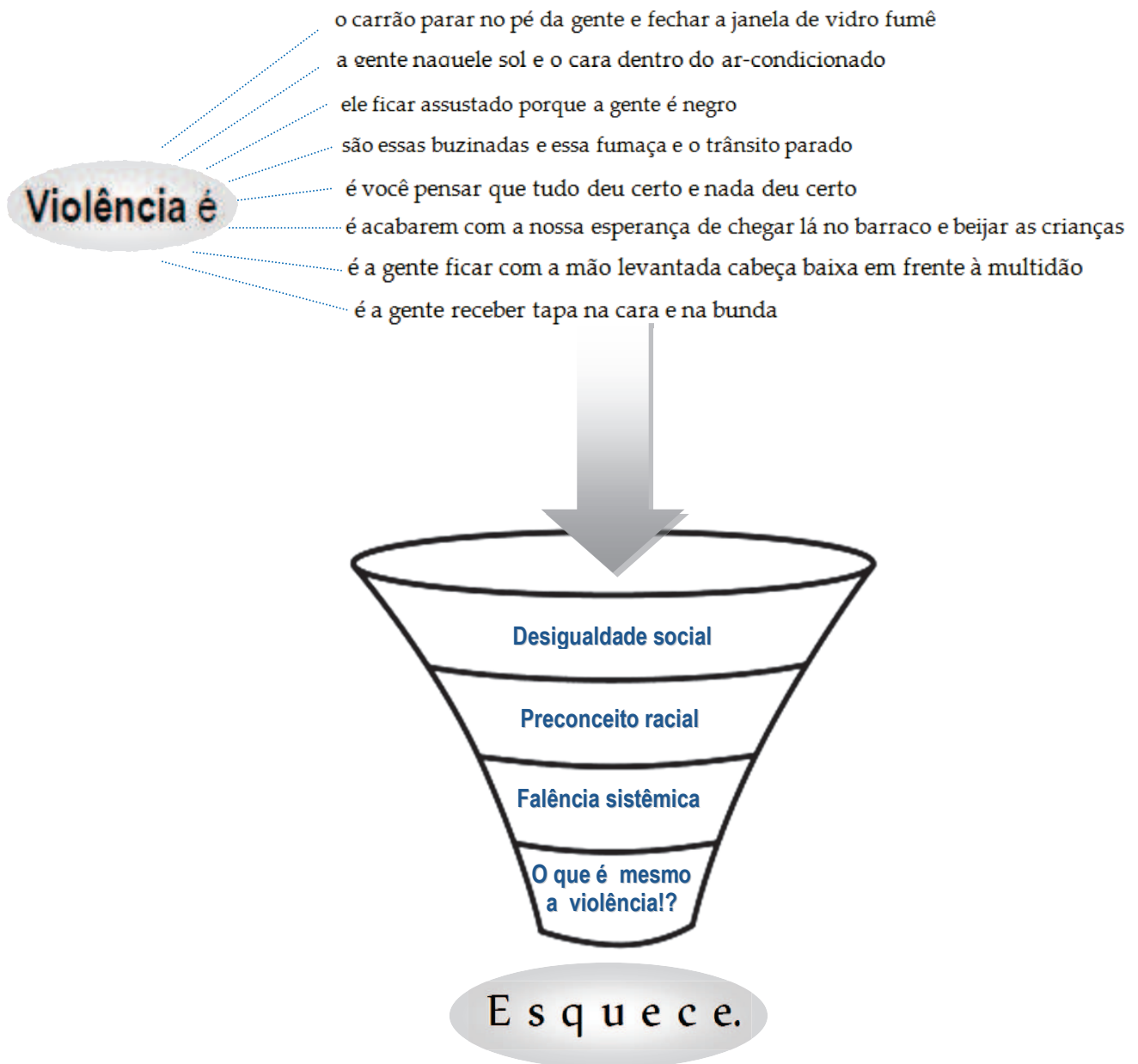
É o que se vê em *Esquece* (Canto III, p. 31-32 de *CN*), narrativa na qual

[...] um assaltante expõe uma espécie de “fisiologia” das muitas formas de violência (simbólica e física) a que está vinculada a sua condição marginal. Há em sua fala, distribuída em oito parágrafos, a constante sobreposição da palavra “*Violência*”, iniciando cada sentença, como que na tentativa de cobrir ou superar qualquer parâmetro preexistente do que fosse esse conceito até aquele ato da fala. De forma tal, que é a palavra e seu potencial de reconstruir/reconduzir camadas de ressignificação, o elemento tensificador da performance vocal deste conto. (SOUZA, 2014, p.99 – grifos no original)

Semelhante ao que ocorre em *Trabalhadores do Brasil*, também aqui o trajeto da vida comum no contexto urbano-periférico, o qual se sabe marginal e infrator, pela fala do assaltante, é tensionado por duas forças: a do repreendido (personificada num coletivo, dado pela locução pronominal ‘*a gente*’) e a do repressor (um *outro*, sempre em posição de superioridade, poder subalternizador, dado pelo pronome ‘*ele*’, no caso, o dono do carro, estereótipo de riqueza, poder e luxo, inadvertida próxima vítima do assalto; pela polícia, que espregueia e prende, garantindo a segurança e “*aspepsia*” da urbe; ou ainda pelo ‘*cara*’ da delegacia que puxa a ficha corrida...enfim: o outro que reprime, tolhe e aniquila).

Também aqui, o único contrapoder possível é o da voz: narrar-se...de si e de suas impossibilidades, consciência frente á já sabida frustrada trajetória. Há consciência sobre as precariedades da vida marginal e, curiosamente, contar o ato já fadado ao malogro, faz essa experiência de pobreza produtiva. Por quê? É assim que se tem acesso ao universo mental dessa personagem. É somente por sua própria voz que podemos acessar a sua experiência frente ao mundo. Sua narrativa ‘natural’ equivale a um

testemunho quanto ao drama da disparidade de armas⁸⁰ que rege o jogo (ou disputa) social em que está inserido esse indivíduo: as formas de violência pelas quais vive atravessado parecem lhe enunciar uma dimensão de violência maior que aquela que ele pratica de arma em punho. Vejamos:



⁸⁰ *A paridade de armas* é um conceito jurídico que pressupõe a igualdade das partes. Ou seja, lógica dentro da qual aos litigantes de um processo deve ser igualmente garantido o acesso aos meios processuais. A observância dessa isonomia necessita ser efetivada, para além dos campos teóricos, de teses e defesas: também de modo prático e objetivo nas salas de audiências, onde acontece o enfrentamento pessoal do caso penal entre acusação e acusado. Inexistindo tal observância, se afirma “vício” no processo e impossibilidade de prosseguimento no seu curso. Na relação entre as partes envolvidas no embate nas narrativas de Freire, inexistente tal paridade, posto que os que vivem à margem não têm acesso a meios isonômicos de ‘defesa’ de suas demandas e intersubjetividades. Daí, apelarmos para este antônimo: *disparidade*.

E essa voz sabe dar conta, muito propriamente, das regras e dos limites que separam os campos de ação das forças que se embatem nesta cena. Tudo nessa experiência é a própria violência. É força que move para as margens. E o resto se conta nos papéis da polícia:

[...] socam a gente naquela cela imunda cheia de gente e mais gente e mais gente e mais gente pensando como seria bom ter um carrão do ano e aquele relógio rolex mas isso fica para um outro dia.

Esquece.

(Canto III, *Esquece* p. 33 - CN)

Igualmente dentro da experiência embativa e de precariedade material em que uma consciência deste estado de coisas fomenta a performance de voz indignada, o conto *Nação Zumbi* (Canto VII) traz uma narrativa de forças antagônicas e concorrentes. Neste a personagem-voz projeta “[...] sua potência de indignação para com as margens que o comprimem, impedindo-o de dispor de uma parte de seu corpo (o rim) como veículo para transpor, momentaneamente, a situação de pobreza extrema em que vive”. (SOUZA, 2014, p.104).

A tônica é de um desabafo, lamento, na verdade “esporro” (para bem situarmos o universo do vulgarismo que é intrínseco ao conto). Assim, o que se ouve/lê de abrupto é o disparo de uma reclamação incontida, ativada a partir de uma interrogação: “*E o rim não é meu?*”. Este ativador dá fluxo a uma sequência oralizada ligeira, cadenciada e, extremamente presentificada, se levamos em conta que o único compromisso da personagem parece ser com o “derramamento” de sua própria experiência de frustração, antes mesmo de gerar qualquer carga mínima de entendimento para o interlocutor. Essa fala afetada, na verdade atravessada pela marca da frustração, não fornece delimitadores mínimos para que possamos construir, de início, ancoradouros sobre *o que, quando, onde, como e porque* aconteceu.

Tem-se o acontecimento ainda “quente” nas mãos. O aceitemos ou não! Fora ele, a única coisa que de pronto percebemos, ou melhor, sentimos, é a predominância dessa primeira pessoa, impulsos do *Id* que, na velocidade da voz, irrompem o silêncio com fúria e empenho: diz de si e da dor de sua frustração numa vibração forte e eloquente, de modo a quase projetar sobre nós (literalmente!) o corpo em riste desse ser que fala. Não por acaso, na versão em áudio, este conto seja um dos que ganham maior atmosfera dramática: é a voz de um homem “roubado”, frustrado, impedido do próprio governo de si...de suas partes. “*E o rim não é meu?*” indaga-se ele, mais para o campo da retórica, do que da práxis efetiva sobre os direitos do homem sobre o homem.

Mais uma vez, evocando nosso estudo de 2014, embora numa outra perspectiva, lá construímos uma reflexão oportuna sobre a tônica de indignação da personagem voz que julgamos ainda pertinente:

Esquemáticamente, podemos dizer que o conto, a partir desse “*start*”, liga o estado de cólera do sujeito-falante que, em todo o seu esforço/indignação, o que faz é revelar sua experiência de frustração, problematizando duas esferas no(do) conflito: a do privado (a venda de algo que lhe pertence) e a do público (ilegalidade da venda), a se exacerbar progressivamente no curso da narrativa. Considerando-se a brevidade do conto e seu fluxo de oralização, ligeiro e ritmado, é possível apontar precisamente o ponto nevrálgico desse conflito na experenciação vertida pela personagem-voz [...] (SOUZA, 2014, p.104 – grifos no original)

Tal ponto revela-se da seguinte forma:



(CN, pp.53,54, 55 - grifos meus)

Contemplando este esquema, uma vez mais fica evidente o embate entre as forças concorrentes da quais temos tratado nesse primeiro grupo de quatro contos. Pela ‘lógica’ exposta na fala da personagem-voz, a interferência/intromissão do público sobre o privado não se dá exatamente na instância das preocupações para com o bem-estar do sujeito e, portanto, atendimento de suas eventuais demandas, inclusive, as mais imediatas (comer, tratar-se, habitar etc). Ao contrário disso, ignora tais demandas e opera a intromissão, ou melhor, interdição desse sujeito impedindo-o do governo de si, suas potencialidades e, mesmo, escolhas cotidianas.

Para além do aparente absurdo que é a venda de um rim, a indignação da personagem (a exemplo do que ocorre no conto anterior), parece se encaminhar também para o campo de percepções quanto a formas de violências outras, tão ou mais graves que esta e que, contudo, não são registradas, detectadas repreendidas e/ou disciplinadas pelo estado:

Que merda!

Por que não cuidam eles deles, ora essa? O rim é meu ou não é? Até um pé eu venderia e de muleta eu viveria. Na minha. Arrancaria um dedo, deixaria uma mão sozinha. Um olho enxerga pelos dois ou não enxerga? ***Se é pra livrar minha barriga da miséria, até cego eu ficaria.***

[...]

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

Por que vocês não se preocupam com os meninos aí, soltos na rua? Tanta criança morta e inteirinha, desperdiçada em tudo que é esquina. Tanta córnea e tanta espinha. ***Por que não se aproveita nada no Brasil, ora bosta? Viu? Aqui se mata mais que na Etiópia,*** à míngua.

(CN – Canto VII – *Nação Zumbi*, p. 54-55 – grifos meus)

A trágica consciência sobre a natureza indisciplinar, assistêmica e seletiva da lei parece operar, pela fala indignada da personagem, um efeito de transferência: o ignóbil não é vender um rim, mas sim punir sem assistir, castigar aquele, cuja marca da vida comum cotidiana no eixo do espaço urbano-periférico, já se configura como um penar, um exílio, uma invisibilidade aos olhos vendados do estado.

Campo das repressões/ punições

Campo das omissões/carências

A

B

Fácil é denunciar, cagar regra e cagüetar.

*O que é que tem?
O rim não é meu, bando de filho da puta?*

*Meu rim ia salvar uma vida,
não ia salvar?*

*Diz, não ia salvar?
Perdi dez mil, e agora?*

*A polícia em minha porta,
vindo pra cima de mim.*

Puta que pariu, que sufoco!

*De inveja,
sei que vão encher
meu pobre rim de soco.*

*Por que vocês não se preocupam
com os meninos aí, soltos na rua?*

*Tanta criança morta e inteirinha,
desperdiçada em tudo que é esquina.*

Tanta córnea e tanta espinha.

*Por que não se aproveita nada
no Brasil, ora bosta?*

*Viu? Aqui se mata mais
que na Etiópia, à míngua.*

Que merda!

**Situação do sujeito que fala:
interseção entre a força das punições e a omissões do estado:
O que pode o subalterno?**

Cuidar da minha saúde ninguém cuida.

Se não fosse eu mesmo me alimentar.

Arranjar batata e caruá, pirão de caranguejo.

Não tenho medo de cara feia, não tenho medo.

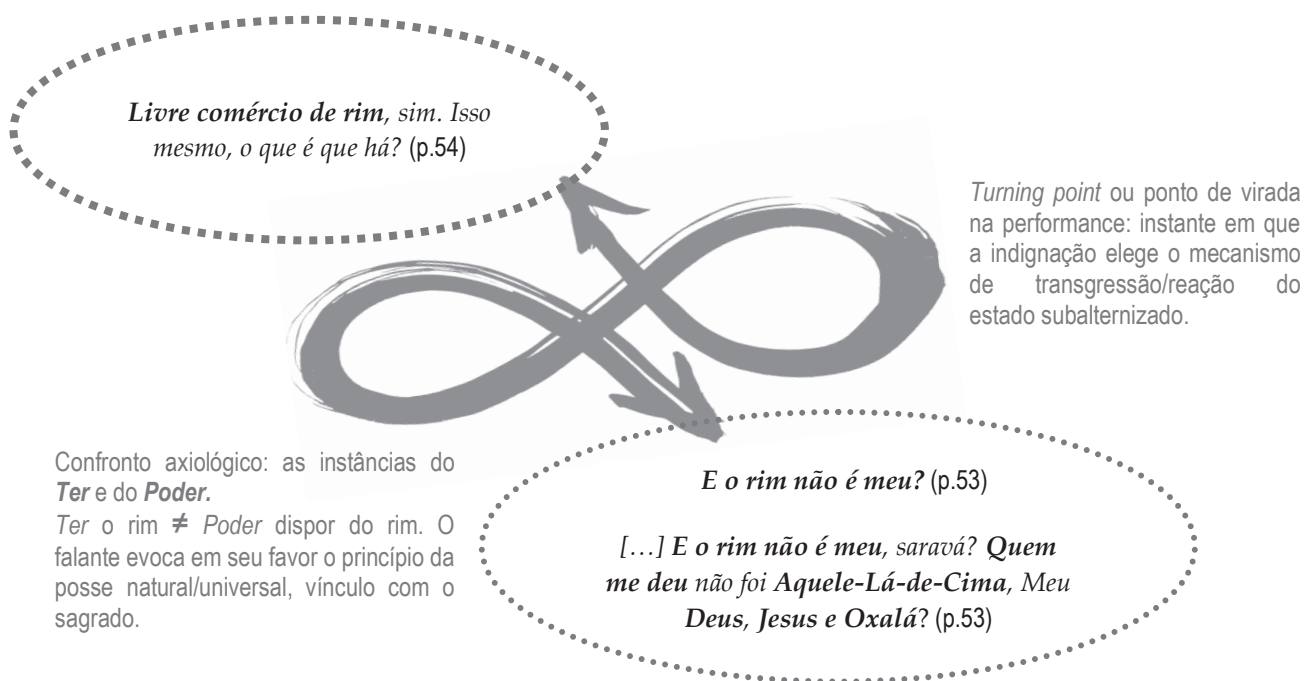
Essa posição confere ao sujeito a possibilidade de uma fala desestabilizadora dessa pretensa ordem, uma vez que, desvela uma crise de natureza axiológica: a do dever do estado e a do direito individual.

Há [...] um aspecto axiológico a se considerar na fala da personagem [...] : trata-se do conflito entre o que é direito e o que é dever concernente à esfera

do público. Mais especificamente, a questão implícita é: estando o sujeito (esfera do privado) excluído de todo e qualquer mecanismo de partilha social, portanto, *direitos*, tem ainda o Estado (esfera do público) autoridade de lhe cobrar *deveres*?

Esse conflito axiológico entre direito e dever está configurado em falas manifestas pela personagem-voz, não necessariamente sequenciadas dentro do conto, mas de modo a tecer um interessante jogo de consciência e crítica quanto à estrutura do próprio mecanismo de repressão aos subalternos. (SOUZA, 2014, p.105-106)

É dessa consciência sobre a precariedade da vida comum, bem como das disparidades de condições entre os sujeitos imersos no jogo social, que a personagem-voz parece arregimentar esforços para, interpelando o processo estabelecido, converter fragilidade em potência, apresentando um ponto de virada, a partir do qual, mesmo acossado pelo implacável peso da punição iminente, interpelar, agir, inscrever-se na cena! É o que vemos no esquema abaixo, elaborado no estudo de 2014 (SOUZA, 2014, p.107):



No conto *Totonha* (CN - Canto XI, p.79), velhice, analfabetismo e exclusão se enredam em torno de uma mulher que, empiricamente consciente do histórico processo de marginalização no qual está inserida, verte sua revolta contra o tardio e descontextualizado discurso governamental da alfabetização como possibilidade de transformação social (SOUZA, 2014).

Totonha é, por assim dizer, o próprio foco de resistência entre os pólos antagônicos que se embatem nessa cena (a saber: ignorância x ‘conhecimento’ encapsulado pelo saber letrado, pseudolibertador da pressuposta condição de miséria que circunda tal mulher e seu contexto). Porém, a ção de *Totonha*, sendo performance, e, mais ainda voz, nos conta para além disso: “[...] *sua forma de resistir ao modelo de conhecimento proposto, faz com que retire de dentro de suas experiências de mundo os elementos estruturais de sua crítica*” (SOUZA, 2014, p. 121) e é, de um mundo pisado, esquecido e longefeito que essa mulher nos dá notícia. Não é de rejeição à escrita apenas a tônica de sua verve, é, antes, do apagamento de toda uma existência que, até ali sobreviveu, para além do peso das históricas omissões do Estado que recaem sobre os da margem, analfabetos, pretos, pardos, envelhecidos, pobres...negrejados.

[...] desde o início da narrativa, considerados os mecanismos discursivos arregimentados por sua performance, é possível afirmar que seu modo de resistência não é apenas contra o saber letrado propriamente, mas, contra a anulação daquilo que, segundo sua compreensão resiliente de vida (ou sobre-vida) lhe confere a condição de mulher, velha, interiorana e pobre. Por isso, a fala dessa mulher aponta para a tentativa de um assinalamento de si frente ao institucionalizado. (SOUZA, idem)

Esse falar-de-experiência, esse choque entre a oferta do aparente benefício (o acesso à escrita) e sua imediata recusa, estabelece, na superfície da narrativa uma dimensão extremamente problematizada nas relações dos modos de conhecer. É a dimensão da *incompreensão polêmica*.

[...] Bakhtin ensina que ela pode tornar-se um desafio polêmico ao saber institucionalizado. Recordemos, a esse propósito, algumas figuras dessa incompreensão polêmica da sabedoria oficial: o Cândido, Dom Quixote, Policarpo Quaresma, Macabéia, Quincas Borba. Todos esses personagens ***põem à prova as palavras de ordem dominantes***, questionando a arrogância que essas palavras escondem. ***A incompreensão polêmica é um dispositivo de afrontamento da ordem estabelecida***. Esse ***não-saber-sábio*** se materializa no discurso em figuras variadas, por exemplo: o ingênuo, o tolo, o excêntrico, o bufão, o trapaceiro. (MATEUS, 2006, p.35 - grifos meus)

Também assim o é nesse conto de Freire: é de um sujeito multiplamente deslocado dos eixos de poder do jogo social (por ser mulher, pobre, velha, habitante do interior isolado e desassistido), que se ouve uma crítica bastante contundente sobre a falácia da institucionalização do saber pela via exclusiva da escrita. Crítica essa, que sabe, sobretudo, dar conta dos meandros não políticos, mas “politiqueiros” dessa proposta de expansão da educação “para todos”:

[...] *Não quero aprender, dispense.*

[...] Hein? *O que eu vou fazer com essa cartilha? Número?*

Só para o prefeito dizer que valeu a pena o esforço? Tem esforço mais esforço que o meu esforço?

[...] *Tenha santa paciência!*

Será que eu preciso mesmo garranchar meu nome? Desenhar *só pra mocinha aí ficar contente?* Dona professora, que valia tem o meu nome numa folha de papel, me diga honestamente. Coisa mais sem vida é um nome assim, sem gente. *Quem está atrás do nome não conta?*

No papel, sou menos ninguém do que aqui, no Vale do Jequitinhonha.

[...] *Não tenho medo de linguagem superior.*

Sob sua recusa Totonha guarda toda uma potência dos muitos que se veem alijados do processo de participação social no enunciar-se, inscrever-se no centro das decisões ou reivindicações não apenas no campo simbólico (o da afirmação das identidades dentro da história, por exemplo), quanto no prático e imediato: o de fazer ouvir suas demandas objetivas cotidianas, uma vez que, a comunicação entre o sujeito e o estado apresenta-se quase invisibilizada se não for pela via burocrática, oficial e “oficiosa” da escrita devidamente impressa, autenticada, com firma reconhecida e em três vias!

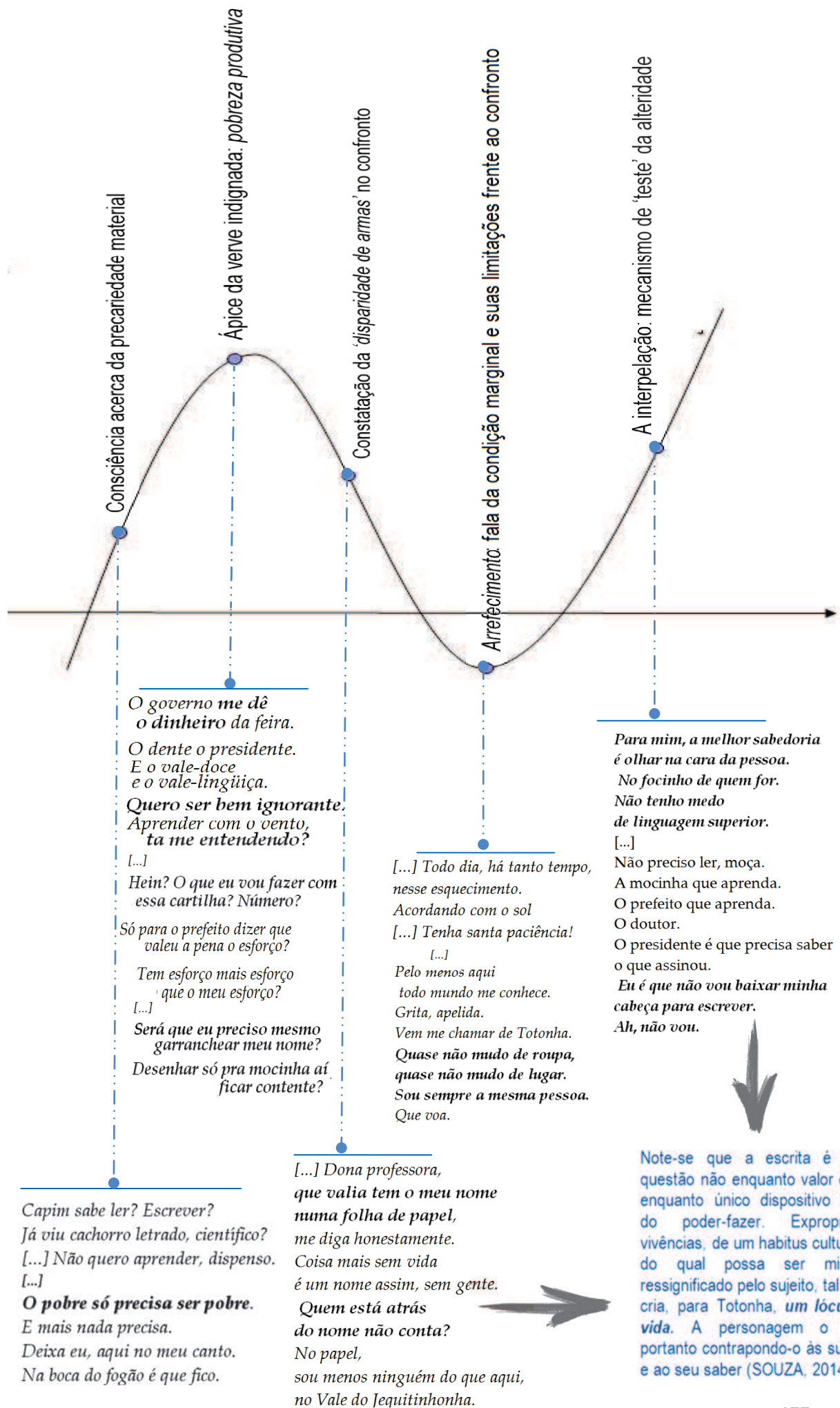
A esse respeito, no estudo de 2014, sobre este conto dissemos:

Mais do que uma performance sobre (e sob) ignorância, a fala de Totonha pode revelar ao leitor/ouvinte um pouco mais atento, o assinalador do próprio lugar de um conhecimento subjugado e silenciado: o daqueles que, vivendo o espaço da exclusão, são subquantificados enquanto detentores de um outro nível de saber/poder. Lhes são negadas, desse modo, a possibilidade de falar de si, *textualizar*, não apenas no sentido gráfico, mas no do próprio registro de seu saber/ver o mundo. É um esforço por *ser*.

A esse respeito, Martins (2001, p. 57) lembra que: “[...] *A textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de apreender e figurar o real, deixados à margem, não ecoaram em nossas letras escritas.*”

No caso de Totonha, o contexto de suas vivências, marcado por experiências de sacrifícios e supressões, não apenas se inadequa à cena contemporânea de rapidez e inovações, como dela precisa ser “erradicada”, num esforço civilizatório, cuja escrita é a base fundamental de reificação. Daí, num fluxo contrário, explode a consciência conflituosa da personagem-voz. As falas de Totonha são todas em alta voz, exclamativas e vibrantes. (SOUZA, 2014, p. 122)

Ainda dentro da esfera de relação eufórica que se processa entre o narrador e o que é narrado, também aqui, permanecem na fala da personagem-voz os cinco pontos que enumeramos no começo da análise deste primeiro gupo de narrativas, pontos os quais, para efeito sistêmico, trazemos novamente à baila:



B) O segundo grupo, composto pelos contos *Muribeca* (p.23), *Moça de família* (p.35) e *Volte outro dia* (p.39), no livro *Angu de Sangue* (1ª edição de 2000 e 2ª edição de 2005, com reimpressão em 2015, comemorativa de 15 anos), embora também contenha semelhante ingrediente problematizador da experiência urbana, repercute muito mais as diferentes modulações da violência nessa vida comum, em que, sob a (des)ordem do espaço urbano-periférico, se coloca não apenas como episódica, mas como uma constante no trajeto das margens ao centro (e do centro às margens), compondo um horizonte de experiência violento e violentador.

Essas narrativas, abrigam, portanto, momentos em que nos falamos essas diferentes modulações da experiência de violência. São assim, ‘acontecimentos’ na perspectiva em que o ser afetado por tais modulações vem ao presente, pelo aporte da performance, e verte não seu relato, registro de uma ocorrência violenta, mas sim, nos atravessa pela própria violência de sua verve: nos implica nesse ato, uma vez que, sendo performance, toma de empréstimo nosso ouvido/corpo, plataforma sobre a qual faz repercutir sua (agora nossa!) experiência desse lugar de margem.

No tecido desses textos, temos uma dimensão da experiência urbana em que a violência é naturalizada. Ambiental e, de algum modo, tematiza a trajetória comum (a do subalternizado) em cada cena. Embora não mencione cidades factuais, os espaços tomados nos textos referenciam claramente o contextual vivenciado nas grandes (Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Recife...) e médias cidades brasileiras, nas quais, muito mais que registrar atos violentos, por trás destes, abriga uma ‘cultura da violência’, constitutiva, portanto, do próprio *modus* orgânico (e desigual) da estrutura urbano-periférica. Máxima ação dos aparelhos repressores do estado, notadamente, as forças policiais, baixa oportunidade para a população jovem na produção e expressão de suas subjetividades, insuficiência ou mesmo ausência dos dispositivos básicos garantidores da equidade social, caracterizam historicamente esse *modus*. Dessa forma:

É inegável que a violência, por qualquer ângulo que se olhe, surge como constitutiva da cultura brasileira, como um elemento fundante a partir do qual se organiza a própria ordem social e, como consequência, interfere também na experiência criativa e nas expressões simbólicas, aliás, como acontece, com características particulares, na maior parte das culturas de extração colonial. Nesse sentido, a história brasileira, transposta em temas literários, comporta uma violência de múltiplos matizes, tons e semitons, que pode ser encontrada desde as origens, tanto em prosa quanto em poesia: a conquista, a ocupação, a colonização, o aniquilamento dos índios, a escravidão, as lutas pela independência, a formação das cidades e dos latifúndios, os processos de industrialização, o imperialismo, a ditadura... Todos esses temas estão divididos, *grosso modo*, na já clássica nomenclatura *literatura urbana* e

literatura regional, podendo-se dizer que, ao longo da lenta e gradativa transformação da estrutura socioeconômica e demográfica do país, o desenvolvimento da literatura sempre buscou uma expressão adequada à complexidade de uma experiência que, nesse sentido, evoluiu tendo como pano de fundo a violência. (PELLEGRINI, 2008, p. 42, grifos no original)

Assim como os contos do outro grupo analisado, aqui também a personagem-voz continua a nos interpelar (e interpolar posições no jogo social), se bem observado, porém, numa escala menos sonora do que ocorre em *Contos Negreiros*. Tal aspecto será discutido no tópico seguinte. Por ora, atenhamo-nos à estrutura dos contos.

Em *Muribeca* (p.23), relato indignado da moradora de um lixão,⁸¹ pela oralidade e ritmo ligeiro que marca as falas das personagens de Freire, temos a cesso ao universo polêmico que caracteriza a tensão prenunciada pelo fechamento do lixão e, conseqüente, desocupação do grupo de catadores que sobre ele garantem a sobrevivência, ainda que sob incalculáveis índices de insalubridade.

Aqui, a performance vocal que se projeta para além do texto, apela sobretudo para um impacto emocional: pela crueza do relato a verve indigna porque comove e comove justamente porque indigna. Mexe na instância mínima do que seja um parâmetro de humanização da vida comum do indivíduo, mais que pobre, empobrecido na ampla dimensão do termo...subalternizado, expropriado, animalizado. Esta mulher, mais uma vez, sem nome ou demais caracterizadores de sua existência física (procedimento comum na ‘composição’ da personagem-voz em Freire), par e passo ao seu relato, apesar da crueza de suas palavras, mais “jogadas” do que pronunciadas, termina por estabelecer uma estranha proximidade para com o interlocutor, constantemente interpelado ao longo de sua fala pela recorrência a sentenças interrogativas.

Essa estrutura exasperada, gritada, agônica, dada a urgência de se agir em “defesa” do lixão e suas “benesses” (fina-flor-do-paradoxo!), pode ser percebida já na superfície do texto: sentenças curtas intercaladas num ritmo frenético, ausência dos pontos de exclamação como que indicando a necessidade de se perceber a marca da

⁸¹ Pelo título do conto, presumivelmente se trata do lixão da Muribeca, em Jaboatão dos Guararapes, Região Metropolitana do Recife. Fechado desde 2009, o lixão da Muribeca incluiu-se entre os dez maiores aterros da América do Sul. Mesmo após o fechamento, representa o maior passivo ambiental do Estado de Pernambuco. Atualmente, libera sete metros cúbicos por hora de chorume, o equivalente a 150 metros cúbicos por dia e cerca de 60 mil metros cúbicos por ano. Os impactos sociais no entorno da área, que mede aproximadamente 60 hectares, foram igualmente significativos, legando historicamente a toda uma população local (catadores) condições desumanas de sobrevivência com proporções ainda desconhecidas na sociedade, haja vista a pouca incidência de estudos sistematizados sobre esse impacto.

enunciação muito mais pelo ritmo do que pela formalidade dos pontos que esperamos encontrar e que prontamente nos previna para esta ou aquela situação. O mesmo não acontece com o ponto de interrogação, que abunda no texto (aparece 27 vezes em um conto que tem 11 parágrafos, originalmente distribuídos em 3 páginas), como que indicando que, de fato, estamos diante de uma estrutura necessariamente interpelativa.

Lixo? *Lixo serve pra tudo.* A gente encontra a mobília da casa, cadeira pra pôr uns pregos e ajeitar, sentar. Lixo pra poder ter sofá, costurado, cama, colchão. Até televisão.

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

E o meu marido, o que vai fazer? Nada? Como ele vai viver sem as garrafas, sem as latas, sem as caixas? Vai perambular pela rua, roubar pra comer?

E o que eu vou cozinhar agora? Onde vou procurar tomate, alho, cebola? Com que dinheiro vou fazer sopa, vou fazer caldo, vou inventar farofa?

Fale, fale. Explique o que é que a gente vai fazer da vida? *O que a gente vai fazer da vida?*

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

O povo do governo devia pensar três vezes antes de fazer isso com chefe de família. Vai ver que eles tão de olho nessa merda aqui. Nesse terreno. Vai ver que eles perderam alguma coisa. É. Se perderam, a gente acha. A gente cata. A gente encontra. Até bilhete de loteria, lembro, teve gente que achou. Vai ver que é isso, *coisa da Caixa Econômica.* Vai ver que é isso, *descobriram que lixo dá lucro, que pode dar sorte, que é luxo, que lixo tem valor.*

Por exemplo, *onde a gente vai morar, é?* Onde a gente vai morar? Aqueles barracos, tudo ali em volta do lixo, quem é que vai levantar? Você, o governador? Não. Esse negócio de prometer casa que a gente não pode pagar é balela, é conversa pra boi morto. *Eles jogam a gente é num esgoto.* Pr'onde vão os coitados desses urubus? A cachorra, o cachorro?

Você precisa ver. *Isso tudo aqui é uma festa.* Os meninos, as meninas naquele alvoroço, pulando em cima de arroz, feijão. Ajudando a escolher. A gente já conhece o que é bom de longe, só pela cara do caminhão. Tem uns que vêm direto de supermercado, açougue. Que dia na vida a gente vai conseguir carne tão barata? Bisteca, filé, chã-de-dentro - o moço tá servido? A moça?

Os motoristas já conhecem a gente. Tem uns que até guardam com eles a melhor parte. É coisa muito boa, desperdiçada. Tanto povo que compra o que não gasta - roupa nova, véu, grinalda. Minha filha já vestiu um vestido de noiva, até a aliança a gente encontrou aqui, num corpo. É. Vem parar muito homem morto, muito criminoso. *A gente já tá acostumado.* Quase toda semana o camburão da polícia deixa seu lixo aqui, depositado. Balas, revólver 38. *A gente não tem medo, moço. A gente é só ficar calado.*

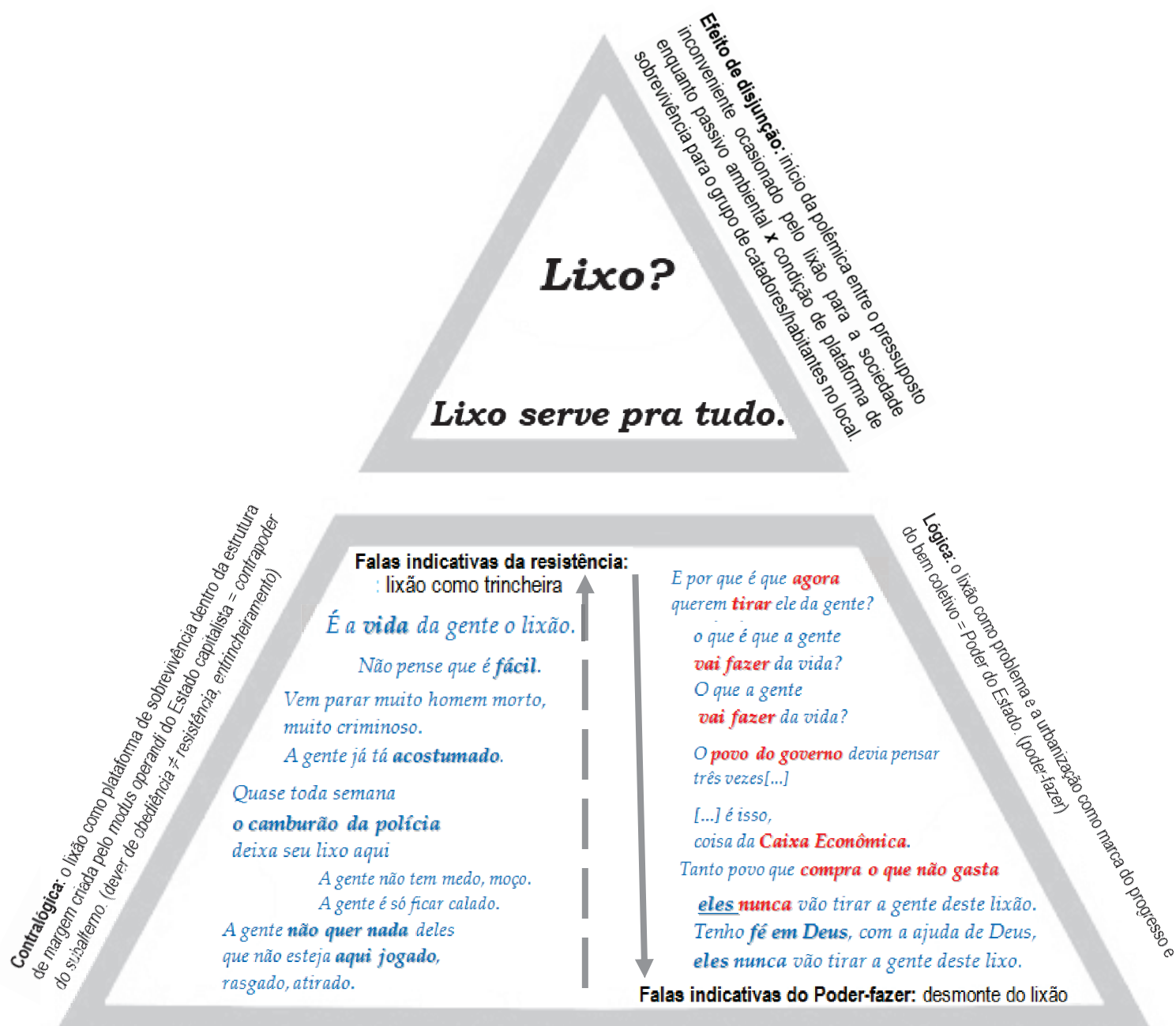
Agora, o que deu na cabeça desse povo? *A gente nunca deu trabalho. A gente não quer nada deles que não esteja aqui jogado, rasgado, atirado.* A gente não quer outra coisa senão esse lixo pra viver. Esse lixo para morrer, ser enterrado. Pra criar os nossos filhos, ensinar o nosso ofício, dar de comer. Pra continuar na graça de Nosso Senhor Jesus Cristo. Não faltar brinquedo, comida, trabalho.

Não, eles nunca vão tirar a gente deste lixo. Tenho fé em Deus, com a ajuda de Deus, eles nunca vão tirar a gente deste lixo. Eles dizem que sim,

que vão. Mas não acredito. *Eles nunca vão conseguir tirar a gente deste paraíso.*

(A.S - Muribeca , p.23-25 – grifos meus)

Em mais um arranjo na tentativa de esquematizarmos o fluxo de estrutura embativa dessa contística, temos a seguinte proposta:



Espaço simbólico: o lixão se coloca como lócus do refugio dentro da lógica de manutenção do poder e da organização do espaço urbano-periférico. Assim, ao tomar-se espaço de produção de resistência (entrincheiramento) contradiz tal lógica e deve, prontamente, ser eliminado, sob auspícios de um progresso higiênico ou asséptico.

Notemos que o campo da contralógica abriga expressões de um lixão como único espaço possível donde emana a forma de trabalho e resistência: é a própria margem, na verdade, um superlativo de margem. Dele se projeta um modo de experiência resiliente, mas também resistente: “*É a vida da gente esse lixão*”. Nele se constrói um *habitus* (na dimensão bourdieuriana), uma perspectiva pela qual o indivíduo enxerga as macro e microrrelações de poder estabelecidas no jogo social, sobre o qual, sabe muito bem, não estar inserido numa posição de fato significativa. Enxerga e sabe que não é enxergado. Difere as dimensões do poder, mas se percebe e se sabe como massa amorfa no julgo de tais dimensões: *povo do lixão = lixão*, *povo do governo = poder do governo*.

E, mais uma vez, a intersecção entre os dois campos antagônicos do jogo social, revela a natureza embativa dessa contística, ao mesmo tempo em que coloca todo peso na performance da voz para a construção da atmosfera dramática, isto é: a dimensão da carência material da vida comum desse ser subalternizado, comprimido pelo sistema, é dado por seu próprio falar, pelo enunciar de suas percepções de mundo, sem os filtros de um discurso sociológico que se dê pela mediação de um narrador alheio a essa condição de morada e de vida comum. A experiência do *ser-lixão* se dá é pela cotidianidade, pelo ordinário da vivência nesse lócus. E, mais uma vez, o terreno é o da experientiação: atinge-se a dimensão afetiva dessa condição pela escuta, pela entrega do ouvido (e, por extensão do corpo), a esse falar sem trégua dessa persona que é, antes de tudo, voz.

O que é que eu vou dizer pras crianças? Que *não tem mais* brinquedo? Que *acabou* o calçado? Que *não tem* mais história, livro, desenho?

E o meu marido, o que vai fazer? Nada? Como ele vai *viver sem* as garrafas, *sem* as latas, *sem* as caixas? Vai perambular pela rua, roubar pra comer?

E o que eu vou cozinhar agora? [...] Fale, fale. Explique *o que é que a gente vai fazer da vida? O que a gente vai fazer da vida?*

[...]

O povo do governo devia pensar três vezes antes de fazer isso com chefe de família. [...] coisa da Caixa Econômica. [...], descobriram que lixo dá lucro, que pode dar sorte, que é luxo, que lixo tem valor.

[...] *onde a gente vai morar, é? Onde a gente vai morar?* [...] prometer casa que a gente não pode pagar *é balela*, é conversa pra boi morto. *Eles jogam a gente é num esgoto.*

[...]

[...] *A gente já tá acostumado.*

(Muribeca – A.S p.23-25 – grifos meus)

Igualmente pela voz é que se sustenta a via da resistência, coletivizadora (*'a gente'*) e presentificada (*'aqui'*):

[...] toda semana o camburão da polícia deixa seu lixo AQUI, depositado. Balas, revólver 38. A GENTE não tem medo, moço. A GENTE é só ficar calado.

Agora, o que deu na cabeça desse povo? A GENTE nunca deu trabalho. A GENTE não quer nada deles que não esteja AQUI jogado, rasgado, atirado. A GENTE não quer outra coisa senão esse lixo pra viver. Esse lixo para morrer, ser enterrado.

Não, eles nunca vão tirar A GENTE DESTA lixo. Tenho fé em Deus, com a ajuda de Deus, eles nunca vão tirar A GENTE deste lixo. Eles dizem que sim, que vão. Mas não acredito. Eles nunca vão conseguir tirar A GENTE DESTA paraíso.

(idem)

Em *Moça de família* (p.35) há a estrutura de uma margem que nos acena de dentro de outra margem: ao tematizar a prostituição como experiência de trajeto da vida comum frente às demandas concretas do cotidiano urbano (sobreviver!), uma personagem-voz (mais uma vez, anônima, sem qualquer indicador ou caracterizador físico, mas, presumivelmente, uma mulher) nos dá conta da rejeição, repulsa e vilania que se projeta sobre a prostituta num ambiente familiar periférico, mas guardador de princípios da tradição judaico-cristã.

Essa voz, localizada entre dois explícitos interlocutores (o *pai* e a *mãe*) silenciados e acuados frente à urgência da cena, fala, ou melhor, vocifera, contra a trajetória marginal de sua irmã (*Mariazinha*), curiosamente lhe estereotipando, repreendendo, rejeitando e excluindo ao passo em que, de dentro do espaço deteriorado e fugaz da urbe (a periferia, com suas vielas, esquinas, becos e pichações), evoca os “sólidos” valores da família, da moral e da ética. Nesse conto, a personagem central não fala de si (exceção no texto de Freire!), mas, ainda assim é presença porque *só* se fala dela. É *Mariazinha* um signo cambiante, tangido e expatriado da *margem-da-margem*...De sua voz, nada sabemos, no entanto, de sua “carnadura”, corpo em deguste pela urbe, emana uma presença ainda que em sua ausência: é o ponto da discórdia mesmo entre os seus (e entre os *céus*!) ao passo em que capitaliza em torno de si um valor ao mesmo tempo monetário (o preço de seu corpo) e simbólico (a afronta a valores, deteriorados, mas ainda assim, ‘morais’):

Ela é puta, pai, puta, puta, puta. É aqui, mãe, nessa luz, pelo perfume eu sei. Ela pode se esconder, mas o perfume, pai, o perfume *Deus tá vendo*. O dinheiro que ela leva, mãe, pode crer, que a senhora aceita e faz tudo resolver, é dinheiro, pai, daqui, eu sei, *corpo que ela mostra pra vender*.

Déu viu, Gerson viu, mãe, todo mundo há de ver, só a senhora não quer saber. Fique ligado, pai, *o que será do filho dela quando crescer?* Perdoa, mãe, mas *dá uma surra nela pr'ela se arrepender, recomenda igreja, véu, ela não entra no céu*, rastejará, o perfume por lá, invade e incensa, aquela santa inocência, pai, *não tem quem diga*, bonita como a senhora, mãe, puxou à senhora, pela saia, *pecado a gente se sujeita, mas não teima*, ela vai se corrigir, a gente espera, nessa luz, daqui a pouco ela aparecer.

Os homens pagam mixaria, ela não devia aceitar, o que fazer? O senhor vai ver já, com os olhos para lá, o perfume dela chegar, dobrar a esquina, vir para cá, exibir, exibir, mesmo o peito que não há, eu seria mais roliça, mas o povo uruba em cima feito carniça, tira a roupa que ela não tem, minúscula e colorida, curtida, satisfeita, quem imaginaria, esse trabalho sem garantia, nada a ver com recepção de hotel, mete os quartos pelos quartos, aquela agonia, *como se isso aqui fosse um céu, a salvação, como se não houvesse outra maneira de fazer o pão, ganhar a vida com educação*. Não, mãe, não. *Esse não é jeito de viver, não*. Mas eu garanto. Hoje a gente leva ela pra longe desse corpo, desse vício, *a gente prende o pensamento dela com muita conversa, reza e juízo*, pai, a gente faz o que for preciso.

Das três, ela sempre foi a que se deu mais bem, tá aí o remédio, nessa luz, pra cidade ver, deixando o pai e a mãe sofrer, a irmã cheia de tédio e aborrecimento, *Mariazinha, por quê? Tanto amor que ela recebeu* e nem precisou foder, que nem fodendo ela vai ter como receber. *Amor verdadeiro que ela não vai encontrar em nenhum canto do mundo*. Desculpa, mãe, perdoa, pai, é revoltante, é absurdo, *trocar a paz da gente por um horizonte desse, sujo, essa cidade que come cada filho e some*, madrugada sozinha, puxada, lá vem ela com aquela saia, saia da frente, mãe, se esconda, *ela vem cortando caminho feito uma piranha*, veja como dança, se desmancha, olha ela, pai, a perna, sorrindo como se fosse festa, *como se fosse de verdade a felicidade dela*, mãe, e olha já o *carro buzinando para a bunda dela*, pai, carro de luxo, mãe, *chefe de família*, pai, um putto, a gente ficando *nesse luto de alma, desnaturada*. Dá dó. *Não chora, mãe, ela não vale uma lágrima derramada*, pai, uma lágrima só.

É verdade, mãe, bem que eu vi e disse, queria que a senhora visse com o próprio entendimento, pai, *ela é sem-vergonha, ela não presta*, dá um desgosto desse tamanho a troco de quê, mãe? Por que, pai, por quê? *Homem não merece, Deus tá de lá vendo*, observando.

Ela vindo, mãe, rebolando. *Deus há de recolher Mariazinha dessa rua* e há de pagar a ela, pai, há de pagar a ela, moeda por moeda, com o nosso mesmo sofrimento.

Quanto?

(A.S – *Moça de família*, p.35-37 – grifos meus)

Note-se aqui que a estrutura embativa a qual temos nos referido nos tópicos anteriores, se dá *de dentro a dentro*: é a própria família (ainda que movida por forças externas, a saber, as da tradição) quem age comprimindo, tolhendo, ‘coisificando’, silenciando Mariazinha enquanto voz divergente da doxa.

Se estabelece um *círculo* em torno da presente/ausente personagem no sentido de, progressivamente, pô-la em desacordo com a “aparente” lógica que rege as relações da família e, por extensão, do microcosmo social e seus lugares de poder (o pai, a mãe, a opinião dos membros familiar, do grupo, da religião onipresente, etc). O círculo começa e termina por sobre essa dupla “taxação” do signo Mariazinha: o monetário e o simbólico. Pensando esquematicamente essa relação temos:

Quanto?

Mariazinha

Ela é **PUTA**, pai, puta, puta, puta.

pelô perfume eu sei.
Ela pode se esconder, mas o perfume tá aí, o perfume Deus tá certo.
O dinheiro que ela levou [...] a senhora aceita e faz tudo receber.
[...] eu sei, corpo que ela mostra pra vender.

[...] todo mundo há de ver, só a senhora não quer saber.

[...] o que será do filho dela quando crescer?

Perdoa, mãe, mas dá uma surra nela pr'ela se arrepender,
recomenda igreja, vêê, ela não entra no céu,
[...] papai, não tem quem aiga, [...] pecado a gente se sujeita,
mas não teima

Os homens pagam mixaria, ela não devia aceitar, o que fazer?

[...] esse trabalho sem garantia, nada a ver com recepção de hotel
como se isso aqui fosse um céu, a salvação,

como se não houvesse outra maneira de fazer o pão,
ganhar a vida com educação.
Esse não é jeito de viver, não.

Hoje a gente leva ela pra longe desse corpo, desse vício,
a gente prende o pensamento dela com muita conversa, reza e juízo
Mariazinha, por quê?

Tanto amor que ela recebeu
Amor verdadeiro que ela não vai encontrar em nenhum canto do mundo.
trocar a paz da gente por um horizonte desse, suio.
essa cidade que come cada filho e some

[...] tá vem ela [...] vem cortando caminho feito uma piranha
sorrindo como se fosse festa, como se fosse de verdade a felicidade dela

[...] já o carro buzinando para a bunda dela, [...] chefe de família

[...] a gente ficando nesse luto de abna, desnaturada.
Dá dó. Não chora, mãe, ela não vale uma lágrima derramada

[...] pai, ela é sem-vergonha, ela não presta
Homem não merece, Deus tá de lá vindo

Deus há de receber Mariazinha dessa rua
e há de pagar a ela [...] moeda por moeda, com o nosso mesmo sofrimento.

Para além da vertigem inevitável, o arranjo anteriormente exposto objetiva mostrar, junto com a dupla representação (simbólica e material) da personagem Mariazinha, também a recorrência a falas que conjuram o campo de sentido de opressão, repulsa e/ou condenação desse signo e seu fluxo de ação no acontecimento performancizado. Note-se que, nessa estrutura acima arranjada, percebemos que o *ela*, designador de Mariazinha, não apenas a substitui, a retira de qualquer ângulo de enunciação na cena, quanto (e principalmente!) a coloca para além de uma possibilidade concreta de fala, autorrepresentação, defesa de si...sobre ela, a *la Geni*⁸², o que temos é a penas a voz da acusação, na verdade, já quase uma condenação. Como nos autos da inquisição, a comunicação não é responsiva, embora pressuponha, perfíle ou prefigure os lados do processo: o *eles* que acusam (a família aviltada) e o *ela* que é acusada (aviltante da paz, moral e bons costumes da família).

Falar sobre esse *ela*, terceira pessoa, ausente na tecitura do verbo, é concebê-la como objeto-passivo observado, dá aos que falam o poder de evocá-la conforme suas conveniências ideológicas dentro da performance de voz indignada (“*Ela é puta, pai, puta, puta, puta.*”, “[...] *ela é sem-vergonha, ela não presta*”). Falar em termos de *ela* não nos garante de fato acesso à experiência individual de prostituição, a esse eu-implicado na experiência. E, nessa direção, defendemos que a fala indignada é *sobre* prostituição e não *da* prostituição.

É importante observar que este certo distanciamento que ocorre na perspectiva narrativa desse conto em realção à grande maioria dos texto de Freire, resulta da simples opção do *ela* em detrimento do *eu*, pois “*desde que o pronome eu aparece num enunciado, evocando – explicitamente ou não – o pronome tu para se opor conjuntamente a ele, uma experiência humana se instaura de novo e revela o instrumento linguístico que a funda*” (BENVENISTE, 2006, p. 69)

Não sendo responsiva, portanto, a comunicação se dá *sobre* Mariazinha (portanto, a constitui de fora pra dentro), sem que ela possa se colocar como ser que experimenta a si e a sua condição de sujeito no eixo desse processo de transgressão *sob* o peso das falências da urbe. E, curiosamente, ela está presente (julgada e, previamente,

⁸² “[...] *E é por isso que a cidade /Vive sempre a repetir
Joga pedra na Geni! /Joga pedra na Geni! /Ela é feita pra apanhar! / Ela é boa de cuspir!
Ela dá pra qualquer um! /Maldita Geni!*”

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Geni e o Zepelim*. In: LP *Ópera do Malandro*. Rio de Janeiro: Polygram Philips, 1978/1979. Lado B, faixa 05.

‘condenada’) para além da ausência de suas falas. O que se tem, é uma das dimensões do signo (a moça prostituta), construída pela força da verve de quem acusa, mas silenciada em sua própria, uma vez que nessa narrativa, quem é acusado não se enuncia, não ‘toma assento’ no mundo em disputa, não se apropria do todo nem das partes pela palavra.

Este estado que se apresenta não deixa de ser problemático, pois, como propõe Bakhtin (1981, p. 123): “[...] *toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: [...] o ouvinte que recebe e compreende a significação de um discurso adota simultaneamente, para com esse discurso, uma atitude responsiva ativa: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar.*”.

Daí, insistirmos na proposta de leitura desse conto, num estrutura que tende a nos mostrar uma margem dentro da margem, um círculo, onde a subalternização corre de dentro a dentro, se por um lado nos fornecendo uma performance de voz indignada *sobre* a prostituição (discurso da tradição), por outro, omitindo a *voz* dessa própria experiência de prostituição no trajeto da vida comum.

O conto *Volte outro dia* (p.39) opera a potente crítica sobre a desigualdade social a partir de uma ocorrência absolutamente (e assustadoramente!) comum no cotidiano das cidades: a mendicância. Contudo, já desde o início, e por todo o transcurso desse conto, tal defrontamento se anuncia ainda mais complexo, uma vez que a negativa automática, geralmente dada ao indivíduo que se encontra nessa condição, aqui recebe uma insistente e intimidadora resistência. E, eis o “drama” do narrador: a permanência do mendigo à sua porta impondo-lhe um peso para além de sua responsabilidade individual de cidadão classe média. Signo violado de uma sociedade violenta em amplos sentidos, o mendigo dá corpo àquela dimensão que preferimos ignorar ou invisibilizar na nossa experiência urbana cotidiana: a crescente população de pessoas “vivendo abaixo da linha de pobreza”, eufemismo institucional para *miserável, pária, ralé*.

Progressivamente, esse mendigo (sem nome ou características físicas objetivas) mesmo sem falas dentro da estrutura narrativa, impõe de tal modo sua indesejável presença que a faz inscrição no jogo dramático: acena, simboliza, posiciona um *modus vivendi* que pesadamente arrasta para a atmosfera da cena vivida uma experiência não mais só sua, individual, mas coletiva. Ao longo do conto ele vai agravando as dimensões do que até então era silêncio e negligência, até que a situação tecida se torne

insustentavelmente violenta para o protagonista. O mendigo torna-se multidão, é a própria condição miserável. Sua figura, silenciosa, esgarçada e fétida é a carnadura de um drama coletivo, anônimo, distante, mas desde sempre, oculto sob a epiderme da urbe, leia-se: as ‘zona dos não convidados’ (SOUZA, 2014), a quebrada, a favela, o morro, o mangue, a periferia, enfim, os muitos nomes pelos quais atende a margem. Como um tumor⁸³, a figura do mendigo erupe (do verbo *erupir!*) das negligenciadas porções das entranhas sociais e põe em crise a situacionalidade do sujeito-classe média que nos fala (chocado e incomodado) nessa performance.

Assim, também crescente ou alargado é o conjunto de estados ou sensações experimentadas pela personagem-voz nesse embate ao ver que, sua fala, de negação ou recusa (“*Volte outro dia*”), não gera poder de comando, não resulta em obediência, subserviência ou, sequer, constrangimento para o pedinte: ao contrário, parece fortalecer a resistência silenciosa e quase telúrica desse mendigo, “plantado” em frente à sua porta, desafiando muito mais que a propriedade privada, o direito de “optar” por não conflitar-se com a desigualdade social enquanto marca histórica da constituição da sociedade em que vive.

Voltar outro dia eu não volto, pensou ***o mendigo*** à minha porta. ***Hoje, não tenho***.

Ficou ali, como se não me ouvisse ou visse. E precisei argumentar que ***não tinha sobra de feijão, nem pão, nem carne***. Que não fui ao supermercado, que a geladeira estava em estado de grades.

Não se convenceu. Repetiu, amargo: ***não volto outro dia***. Amanhã não pode. Comecei a ficar explosivo. Ele fixo para mim, ***parecia cometer suicídio à minha porta***. Coletivo. Juntar todos os pedintes de rua.

Vá ao vizinho. Leve sua oração, seu roupão, seu mijo de cabelos. Os dentes mordidos. Um pão.

Catei nos bolsos as moedas sem valor. Nenhuma. Boa-noite, boa educação e entrei. A campainha tocou, bateu palmas.

Meu senhor, o senhor está vendo. Ouvindo. ***Amanhã eu tenho*** prato quente, café. Não quer água? É, água eu tenho, fui buscar.

Suas mãos arrastaram a língua para o copo, espumou. E ficou imóvel (depois de beber a água, guardou o copo na caixa que trazia, sem cerimônia, parafusada de náilon e remendos). Tudo bem, o que é um copo, hein?

E sua sombra não se moveu atrás da minha. Olhei da porta. Ele continuava lá, absurdo. ***Sem comer, não iria para nenhum lugar***.

Mas ***creia, porra, eu não tenho. Não sei cozinhar. Minha vida é moderna***. Nem vegetais endurecidos eu tenho. Um pedaço de cenoura. ***Nem serviria ração pra cachorro***. Resmunguei. Delicadamente disse que a polícia anda

⁸³ Massa anormal de tecido (neoplasia) resulta do crescimento disfuncional de células em qualquer tecido do corpo. Recorremos a essa analogia na leitura do conto vendo nela certa pertinência com a lógica asséptica de um sistema como o capitalismo, considerando que, se o tumor surge quando as células se subdividem excessivamente no corpo, também no organismo social, a multiplicação das condições de miséria, exclusão e violências tende a expelir, excretar, erupir corpos que resultam como essa massa amorfa, irregular e tidos por “nocivos” a fisiologia do todo social.

sondando o bairro. Que *nenhum cidadão é obrigado a servir o próximo. Quando não tem. Quando não quer. Quando não está a fim de emprestar bondade a Deus.*

Rua, rua, gritei. RUA. Natural que ele tenha se envergado para sorrir. Que tenha rido de mim, com todos os paralelepípedos. Ri para acompanhar, fazer boa-fé, simpaticamente dizer que ele *fosse armar o circo noutra lugar.* Riu & riu.

E se estava bêbado? Bebarrão. *E se foi ele que um dia cagou na porta da garagem, pelos fundos? Ele fediu a garagem.* Mas tudo bem, esqueço. Ponho uma pedra em cima, uma descarga no assunto. *Vá embora daqui e amanhã a gente conversa. E amanhã a gente conversa. Amanhã, hã? Hã?* Nada.

Tudo uma piada, sem verdade. Até pensei que estávamos numa armadilha de programa de TV, tudo por dinheiro. *Não sou rico, estou duro, vivo num sufoco interminável.* Sufoco. *Quem quer um mendigo à sua porta, sem sair, pronto pra morar?* Bati nas costas dele e *sugeri, pacientemente, que ele voltasse amanhã.* Não. Nem precisou ser dito que amanhã ele não volta. Que *quer agora, qualquer coisa.* Apareceu seu umbigo. Cu, os buracos de suas unhas. *Que fique aí, prostrado, e vá pra casa do caralho.*

Bati-me pra dentro. Fui até a cozinha, que de lá ele não me vê. Fiquei dez minutos de silêncio. A campainha nem sinal. Nem palmas. O mendigo finalmente ganhou outro caminho. O estômago do mundo. Tantas ruas, casas, cabeças, por que logo a minha? Eu tenho direitos. *O Governo conserte suas negligências. O Governo que se ocupe.* Porra, e logo eu, solteiro e sem compromisso, depois de ter trabalhado o dia inteiro.

Mas, será mesmo que ele desapareceu? Fui pelo escuro, tateando o fôlego. O cheiro de mijo era do meu banheiro. O cortinado da sala precisa ser lavado. O tapete cheio de pêlo de cachorro. Ele realmente não estava. O portão apenas aberto como ferida de rua. *Sosseguei. Cai no sofá, liguei a TV.* Hebe Camargo, novela das oito, Macaulay Culkin. Macaulay Culkin. Macaulay. *Palmas e campainha.*

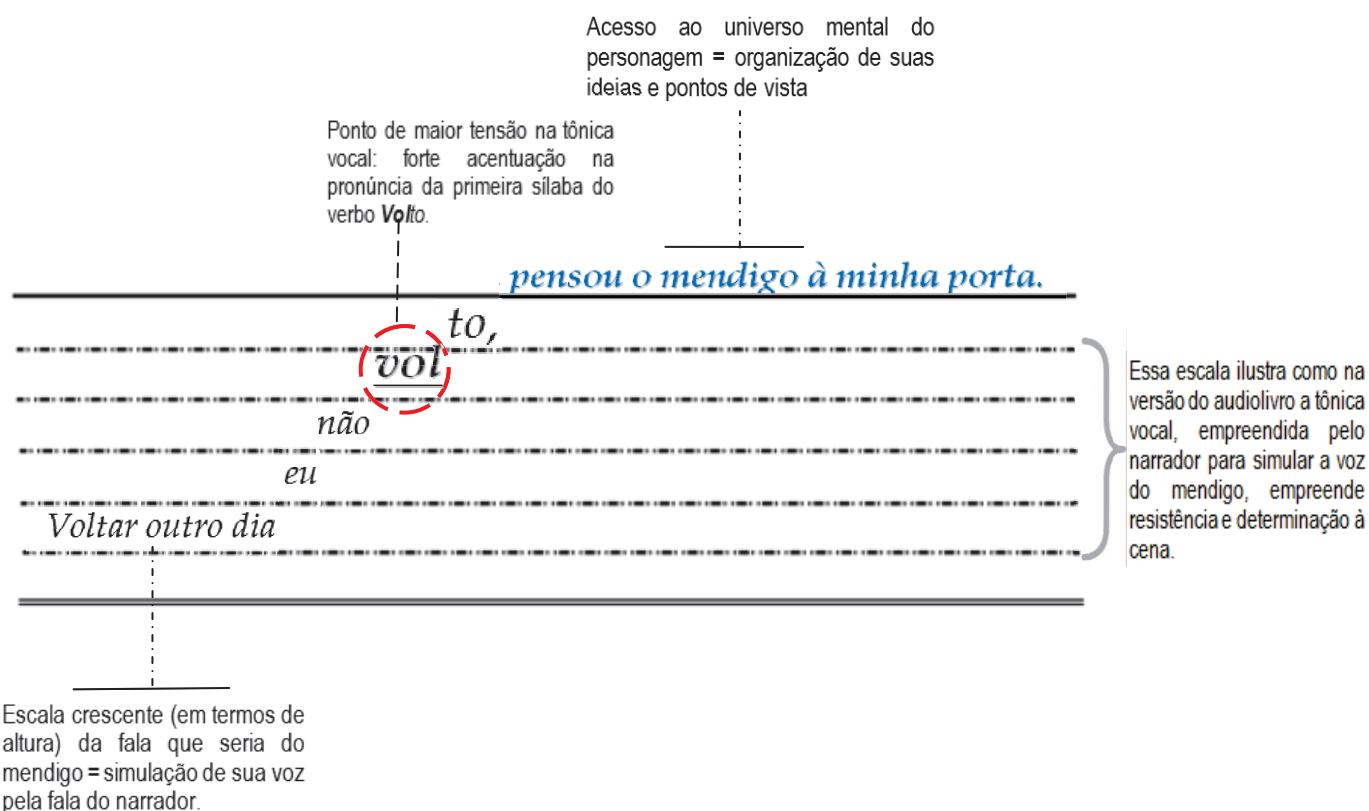
Deus, jurei vingança. Pedi piedade. Campainha. *Corri para o armário, atrás de briga: faca, facão, garfo.* Se ao menos um biscoito eu tivesse, caramelado. *Campainha.* Porra. Já vou, violento. *Porra, excomungado. Apenas o entregador de pizza.*

(A.S – *Volte outro dia* p.39-42 – grifos meus)

Note-se que, a exemplo do que ocorre no conto anteriormente discutido, também aqui não temos acesso à voz do sujeito subalternizado propriamente dito, aquele que sofre a ação objetiva de exclusão e violência sistêmica da urbe, mas à de alguém que fala, verte, vocifera *contra* esse sujeito excluído e os males que a sua presença, o seu corpo, o seu *modus vivendi*, evoca para a vida presente, para o tempo presente e os movimentos do jogo *do* poder e *pelo* poder, instaurados sobre a cidade, espécie de tabuleiro a partir do qual podemos pensar a lógica capitalista. A prostituta de lá, a exemplo do mendigo de cá, são peças usáveis, mas descartáveis dentro desse jogo. Se pode falar “com propriedade” sobre eles, definí-los conveniente à situação, mas é preciso negar-lhes o poder de fala, legitimando assim o direito de indignação de quem fala, contra esses signos indesejáveis. A vociferação dos indignados (lá, a irmã da prostituta, aqui o cidadão incomodado pelo pedinte) tem sua “razão” dentro de uma lógica conservadora: a de preservação de um status útil à manutenção da ordem do

sistema. Tanto a família, quanto a propriedade privada dão significativo quinhão de contribuição para o ‘bom’ funcionamento do sistema, o qual, para o bem coletivo da urbe, deve auxiliar e acomodar estrita e exatamente aqueles que são produtivos dentro das diferentes ‘cadeias’. Os que não, devem ser neutralizados, invisibilizados e distanciados de todo e qualquer movimento decisório sobre a engenharia de ‘progressão geométrica’ da cidade, índice (controverso) de desenvolvimento e evolução.

Esse narrador, personagem-voz, além de organizar suas impressões imediatas (vivências) sobre o incômodo que vive a partir do defrontamento com a figura do mendigo, tece todo um conjunto de subentendidos sobre o universo mental/atitudinal de seu pretense interlocutor. Traz à cena, pela sua voz, o que o mendigo pensa ou acha da situação que se estabelece:



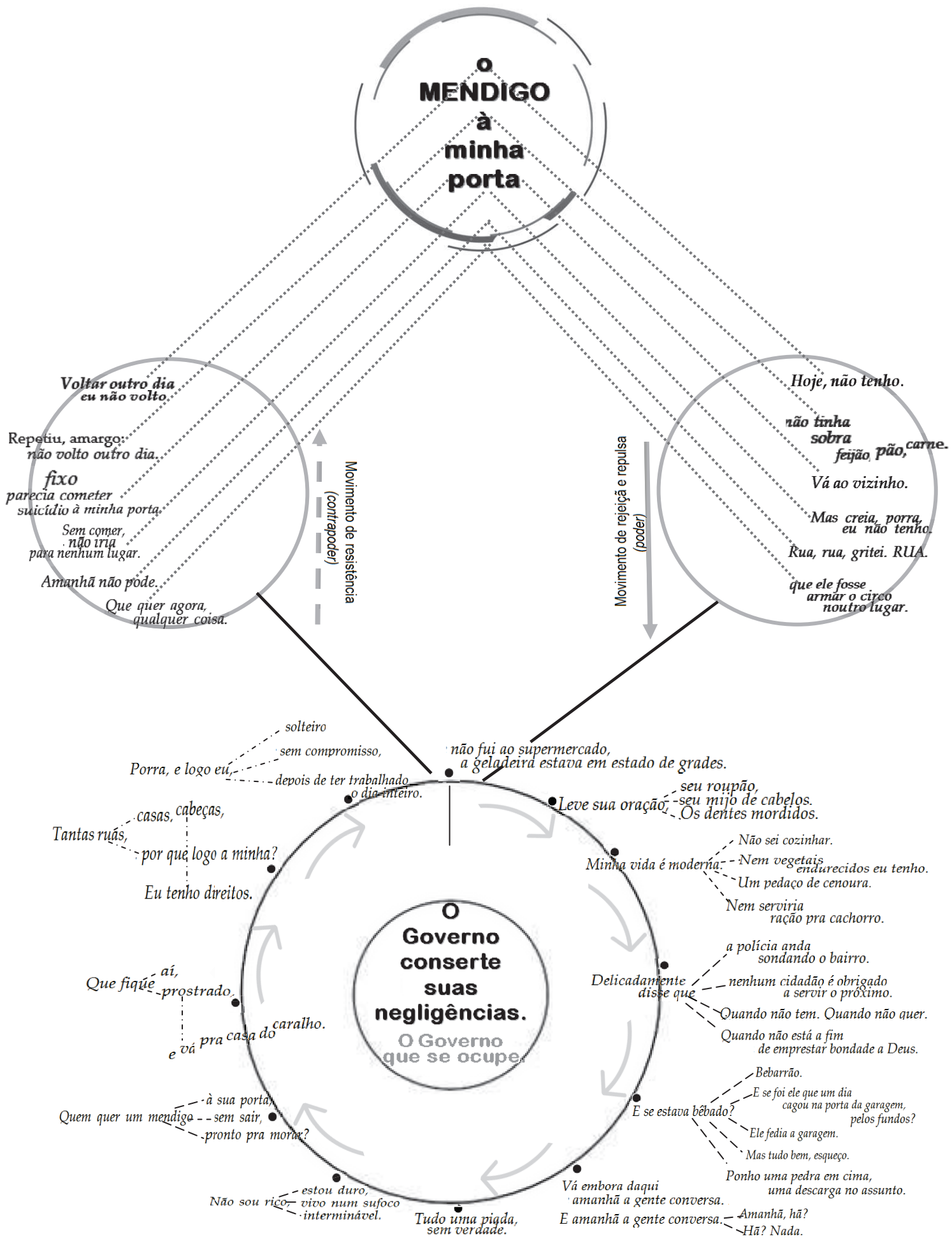
Na evolução do conflito, percebe-se que a repetição de sentenças negativas por parte do narrador, compondo um elenco de tentativas de convencer a figura indesejável a ir embora, ao não surtir efeito, conduz tal narrador, progressivamente, do estado inicial de indiferença ou má vontade ao de desconforto, raiva e ira. Ao esgotar seu “repertório” de encaixes ou desculpas usuais para aquela situação, se vê cinicamente desafiado a um confronto para o qual não se mostra apto. Diante de si, aquele signo

precário e inadequado ao contexto da vizinhança, afronta de modo ostensivo as convenções e conveniências morais e sociais, passando frontalmente a expor a fenda que separa as posições entre as classes a que cada um dos lados ali envolvidos, objetivamente ocupam no jogo social. Alguns trechos da fala do narrador não apenas mostram, como tensionam tal relação.

Hoje, *não tenho*.
Ficou ali, *como se não me ouvisse* ou visse. E precisei argumentar que *não tinha sobra* [...] que a geladeira estava *em estado de grades*.
Não se convenceu.
Comecei a ficar explosivo.
Vá ao vizinho. Leve sua oração, seu roupão, seu mijo de cabelos.
[...]
Boa-noite, boa educação e entrei. A campainha tocou, bateu palmas.
[...]
[...]Olhei da porta. Ele continuava lá, *absurdo*.
[...]
Rua, rua, gritei. RUA. Natural que ele tenha se envergado para sorrir.
[...]
[...] *Vá embora daqui* e amanhã a gente conversa. [...] Nada.
[...]
[...] *Que fique aí, prostrado, e vá pra casa do caralho*.
Bati-me pra dentro. [...] dez minutos de silêncio. A campainha nem sinal. Nem palmas. O mendigo finalmente *ganhou outro caminho*. O estômago do mundo.
[...]
[...] *Eu tenho direitos*. O Governo conserte suas negligências. O Governo que se ocupe.
[...]
Mas, será mesmo que ele desapareceu?
[...]
Palmas e campainha.
Deus, *jurei vingança*. Pedi piedade. Campainha. Corri para o armário, atrás de briga: *faca, facão, garfo*. [...]. Campainha. Porra. Já vou, *violento*. Porra, excomungado.
Apenas o entregador de pizza.

(p.39-42 – grifos meus)

Essa tensão gerada pela inadequação de um signo que se impõe a um contexto que historicamente se concebeu asséptico à sua presença, sendo a força central da narrativa, engendra campos de força dentro dos quais, como ocorre em outros contos já discutidos anteriormente, expõem uma força de compressão, repressão ou subalternização (nos esquemas, sempre representada pela seta contínua, posto que sistêmica, regular, formal, institucionalizada) e outra força de reação ou resistência a essa pressão (representada pela seta segmentada ou pontilhada, posto que assistêmica, irregular, informal e dispersa pelas diversas margens onde atuam). Vejamos o esquema:



Nesse arranjo, a proposta é enxergar a presença do mendigo como força que moverá um primeiro campo (círculo localizado no alto do esquema), ação desestabilizadora da aparente ordem pública. O espaço guardado da casa (recôndito da paz e tranquilidade) ameaça ser violado. Esse estado de alerta, por conseguinte, moverá dois outros campos: o da força repressora, compressora, subalternizadora (círculo à direita), impulsionado pelas falas do narrador, marcas de negativas, rejeição ou desaprovação, tecendo a voz de mando, de conservação de um *status quo*, garantias de paz e inviolabilidade da classe média. O terceiro campo projeta a força de resistência à compressão exercida sobre o sujeito pedinte (círculo à esquerda), violador, inadequado e indesejável naquela vizinhança. Se não possui a fala propriamente dita desse sujeito, este campo se compõe a partir das inferências, subentendidos e previsões feitas pelo narrador, o qual simula a fala e os pensamentos do mendigo, curiosamente, no entanto, não conseguindo conter seu avanço e sua presença cada vez mais impositiva, ainda que no silêncio do verbo.

Esses campos e seus entrincheiramentos se encaminham para o desnude de um campo maior, que jaz nos bastidores desse conflito: o das negligências, resultante da falência política, no macro sentido do termo, enquanto ciência mediadora do comum, do possível, do coletivo. O resultado do embate entre o mendigo que se impõe e o cidadão que se aterroriza frente ao crescimento dessa presença invasiva e arbitrária que silenciosa denuncia o coletivo de seu drama é, na verdade, a abertura de um ciclo (círculo vicioso), dentro do qual, a percepção da fragilidade do modelo de “desenvolvimento” que historicamente se adotou gera, num sentido horário, mais negligência... mais desequilíbrio...mais isolamento...: “*não tenho*”, “*Vá ao vizinho*”, “*armar o circo em outro lugar*”, “*a polícia anda sondando o bairro*”, “*nenhum cidadão é obrigado a servir o próximo*”, “*Não sou rico, vivo num sufoco interminável*”, “*vá pra casa do caralho*”, “*Eu tenho direitos*” etc.

Enfim, em linhas gerais, a proposta de leitura do conto pela construção desse gráfico é compreender que, pela natureza embativa desta narrativa, análoga à experiência da vida comum na urbe, o *mendigo* efetivamente não *desaparece* (respondendo à pergunta feita pelo narrador em um dos últimos parágrafos do conto), está ainda nalgum canto da margem, para o bem e/ou para o mal, com sua fome, seu fedor e sua potência de multidão. O entregador de pizza (última ‘figura’ do conto), advento da modernidade e do aumento do poder de acesso a bens diversos, não reestabelece a ordem das coisas. Apenas indica um outro estágio ou grau nesse ciclo de

mando-e-obediência. Gesta-se assim, uma atmosfera bélica subjacente: as classes que ainda mandam, por quanto tempo mandarão, frente ao motim dos pardos, negros e negrejados, crescente e silencioso que sabem, estar sendo ‘nutrido’ às margens?

Noutros termos, mas de dentro da mesma problemática, Rubem Fonseca, no conto *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*, já nos falara da natureza crescente e invasiva desse motim:

Queremos ser vistos, queremos que *olhem* a nossa feiura, nossa sujeira, que sintam o nosso bodum em toda parte; que nos *observem* fazendo nossa comida, dormindo, fodendo, cagando nos lugares bonitos onde os bacanas passeiam ou moram. Dei ordem para os homens não fazerem a barba, para os homens e mulheres e crianças não tomarem banho nos chafarizes, nos chafarizes a gente mijá e caga, *temos que feder e enojar como um monte de lixo no meio da rua*. E ninguém pede esmola. É preferível a gente roubar do que pedir esmola. (FONSECA, 1992, p. 46 – grifos meus)

Do Zé Galinha (morador de rua e presidente da União dos Desabrigados e Descamisados), de Fonseca, ao mendigo sem nome e sem palavras de Freire, parece haver muito mais do que coincidência ou reincidência temática. São movimentos do “estômago do mundo” e sua grande fome, que desde há muito nos dão sinal de sua existência também pela via literária, par e passo à nossa via caótica da experiência comum cotidiana.

3.3 Pela voz e pela letra: a “genealogia” do caos de cada livro

Neste ponto, propomos realizar a discussão de como cada um dos livros implicados (e suas respectivas plataformas - impresso e áudio) colaboram para certo efeito – constante e progressivo – de desdobramento da forma conto, o que caracteriza a obra de Freire, dando-lhe a proximidade com o *canto* enquanto sugestão de estrutura oral, explicitado em *Contos Negreiros* (onde os contos são chamados de *cantos*), mas presente em todos os seus livros e, perceptivelmente, alargado na performance deste escritor *in vivo*, seja quando narra seus próprios textos (os audiolivros em cd), seja em leituras públicas desses textos (em vídeos na internet, entrevistas, feiras e eventos literários), ou ainda na performance de grupos, coletivos e atores que encenam esses contos/cantos, como já explicamos em duas ocasiões neste estudo⁸⁴.

⁸⁴ Acrescente-se aqui, de modo mais específico, que “Os contos de *Angu de Sangue* foram levados ao teatro pelo Coletivo Angu de Teatro. Com direção de Marcondes Lima, o espetáculo estreou em 2004 e recebeu prêmios de Melhor Espetáculo do Júri Popular, Melhor Ator Coadjuvante (Fábio Caio) e Melhor Atriz Coadjuvante (Hermila Guedes) no XI Festival Nordestino de Guaramiranga. No ano seguinte, a montagem ganhou os prêmios de Melhor Espetáculo, Melhor Direção (Marcondes Lima), Melhor Iluminação (Jatyles

3.3.1 *Angu de Sangue* (2000)

A ideia de genealogia consiste em procurar uma explicação para o ‘jeito’, o contorno, o feitiço de cada livro, uma vez que nesses anos de leitura dessas obras, temos percebido que, para além da semelhante contaminação com o universo do oral, cada um destes guarda tônica particular, espécie de atmosfera que gera, agrega e catapulta a verve de cada conjunto de contos. Assim é que, já antecipando a discussão, em linhas gerais, enxergamos em *Angu de Sangue* (2000) o enfeixe ou reunião de “relatos-mundo-cão”, isto é, narrativas de vidas absurdadas, violadas, violentas, tangidas ou amalgamadas num limbo social. Daí a recorrência ao *angu* enquanto substância que, se por um lado une, dá liga, por outro homogeniza, torna massa, despersonaliza. De toda forma, contém ainda a possibilidade de nutrir, alimentar, mesmo que, nesse caso, regado a sangue, ao invés de tempero, azeite e aromáticos. A voz do livro é, portanto, a de um coletivo de sujeitos comprimidos, pressionados, tensionados neste espaço-limbo que é a borda, a margem, não apenas na dimensão simbólica quanto factual: a periferia como espaço do precário, do provisório, do por-fazer. Solitária e solidária, pois é (des)estrutura em que “[...] *pedra apóia tábuas / Madeira que apóia telha / Saco plástico prego, papelão / Amarra corda, cava buraco / Barraco: moradia popular em propagação*”⁸⁵. Logo, espécie de força centrífuga a propagar, alargar essa borda nos arredores da urbe.

É a vida da gente o lixo. E por que é que agora querem tirar ele da gente?
E o meu marido, o que vai fazer? Nada? Como ele vai viver sem as garrafas,
sem as latas, sem as caixas? Vai perambular pela rua, roubar pra comer?

[...]

[...] onde a gente vai morar, é? Onde a gente vai morar? Aqueles barracos,
tudo ali em volta do lixo, quem é que vai levantar? Você, o governador?
Não. [...] Eles jogam a gente é num esgoto. Pr’onde vão os coitados desses
urubus? A cachorra, o cachorro?

(*Muribeca*, p.23-24)

Estamos felizes. É domingo no Brasil do Rio de Janeiro. As crianças rebolem
a areia, a praia rebole, as bundas vêm de todo planeta. Se umas poluem,
outras evoluem — como baterias de escola, como negros jogando bola.
Ninguém quer saber de chuva. Eu não vou ser a chuva. ***O domingo é um dia***

Miranda) e Melhor Ator (Fábio Caio) no Festival Janeiro de Grandes Espetáculos”. Fonte: *Revista Vacatussa* [28 de outubro, de 2008]. Recife. Trecho da crítica de Thiago C. Ramos. Disponível em: <http://www.vacatussa.com/angu-de-sangue-marcelino-freire/> Acesso: 18/04/2018.

⁸⁵ TRUMMER, Fábio. Quando a maré encher. In Nação Zumbi. *Rádio s.amb.a. – serviço ambulante de afrociberdelia*. São Paulo: Yb Music, 2000. 1 CD. Faixa 8.

para morgar no mormaço. O rio é um só sorriso. Faço um texto turístico, ora.

Estamos felizes. Porque *o nosso litoral - pasmem - tem 7.367 quilômetros de extensão.* Águas claras e águas quentes o ano todo. *Mesmo a cidade de São Paulo tem suas águas e seu mar de automóveis.* Todos descendo para Suarão, Sonho, Cibratel I, Embaré, Ilha Porchat. *Um, impróprias para o banho, outras abertas para a diversão do cachorro espumando nas ondas,* enterrando-se como língua na areia branca. Não quero saber.

(*Mataram o salva-vidas*, p. 131 – grifos meus)

Embora *Angu de Sangue* seja o segundo livro de contos de Marcelino Freire (o primeiro intitula-se *acRústico*, de 1995 e foi publicado de modo independente) é nele que podemos investir a hipótese da construção de um dicção narrativa, isto é, o surgimento de uma perspectiva narrativa particular, comprometida, como já dissemos, com um *logos* oral. Assim, este livro marca a emergência de um *sujeito-ideia* deslocado, desorientado, inapto e inadequado ao espaço que o suporta. Esse está sempre num estado conflitivo, pois entre si e o meio há vastidões de entraves físicos e ideológicos que lhe impedem o trânsito pelos diferentes círculos onde se processam as relações de mando e poder. Está na cidade, mas não participa efetivamente dela. Se move *sob ela*, mas não *sobre ela*. Olha, mas não é olhado. Testemunha a abundância, mas vivencia a grande fome. Agônico, se vê sempre movido a verter sua indignação, ajuntar revoltas, com que na tentativa de compor alguma vingança possível contra essa força compressora, repressora que lhe tange de lado a lado para um espaço longefeito, precário e amorfo: a margem. E é a palavra dita a única via para tal reação. Eis aí o protótipo para o que temos chamado *personagem-voz* em Freire, elemento recorrente em toda a sua contística.

[...] J.C.J., sem piedade exposta, só ferida e crosta, encosta a mão contra a cara dela, que já engole fumaça e vota: em quem? Partido da situação não toma.

"Quero moeda, mocréia"

Ela diz que não tem, amém e merda, e mostra uma cara, gorda cara, e uma língua pastosa que não sabe quanto custa cuspir na cara de alguém.

Mesmo alguém assim, fininho, mesmo alguém assim desalguém.

E ladra: **"Não vem, nem vem, não vem. Que não tem, não tem, não tem"**.

"Vou furar, velhosa, teu miolo."

(*J.C.J.*, p. 123 – grifos meus)

Meu senhor, o senhor está vendo. Ouvindo. Amanhã eu tenho prato quente, café.

[...]

Mas creia, porra, eu não tenho. Não sei cozinhar. Minha vida é moderna. Nem vegetais endurecidos eu tenho. Um pedaço de cenoura. Nem serviria ração pra cachorro.

[...]

Rua, rua, gritei. RUA.

[...]

Vá embora daqui e amanhã a gente conversa. E amanhã a gente conversa.
Amanhã, hã? Hã? Nada

(*Volte outro dia*, p. 40-41)

Assim, comprometida com esses traços, a partir de *Angu de Sangue*, vemos nascer uma escrita eminentemente urbana. Não que os processos subalternizantes se limitem ao meio urbano, mas nele, enquanto ponta mais sintomática do modelo capitalista de desenvolvimento, o conjunto de seus efeitos fica claramente mais perceptível, de modo que, involuntariamente todos aqueles que habitam este espaço, são em algum momento de sua trajetória cotidiana, atravessados por um de seus resultantes diretos: mendigos, trombadinhas, jovens ou crianças prostituídas ou exploradas, viciados e outros. É do ajuntamento dessas vozes/experiências, desse angu, que nos dá conta a escrita de Freire já em seu volume de estreia.

Para além da polêmica de quanto da vida factual do autor entra como matéria na composição de sua ficção, no caso específico de autores que como Freire, migraram do Nordeste para, fora dele, construir uma experiência literária, acreditamos ser sim relevante sondar como a cidade, a metrópole atravessa a prática de escrita desses autores, com seus ruídos, negligências e distâncias:

A minha vinda para São Paulo foi determinante para o que há de urbano e caótico no que eu escrevo. ***São Paulo poluiu os meus parágrafos. Foi uma experiência traumática***, essa de eu sair de minha terra e enfrentar uma cidade diferente, fria, grandiosa. Aqui, em São Paulo, ***eu tive que reafirmar as minhas origens***. Todo mundo me perguntava de onde eu era e eu dizia: “de Sertânia”. E isso foi uma afirmação importantíssima para mim. Reconhecer as minhas origens adormecidas. ***Essa origem foi, no entanto, acordada pela buzina de um carro***. Acordei, eu já estava em São Paulo. Renasci em São Paulo. ***Talvez venha daí o meu jeito de escrever***, de ver, de avistar, de longe-perto, a minha terra pernambucana...⁸⁶

Daí que este espaço ruidoso e ligeiro se manifesta de dentro a dentro dessa escrita. A cidade comprime os homens. É de concreto os dentes da engrenagem que o amassam, moem, homogeneízam. Fazem dele aqui, um angu, como lá no filme de João Batista de Andrade (*O homem que virou suco*, 1981⁸⁷), fazem da personagem Deraldo,

⁸⁶ FREIRE, M. [14 de julho, 2014]. Recife: *Revista Vacatussa*. Entrevista concedida a Thiago C. Ramos. Disponível em: <http://www.vacatussa.com/entrevista-marcelino-freire/> Acesso: 18/04/2018. Os grifos são meus.

⁸⁷ “*O Homem Que Virou Suco conta a história desse nordestino que, em São Paulo, é confundido com um fugitivo. Para a polícia, os dois são ""Silva"" e isso é suficiente para que o homem errado [...] conheça o inferno na cidade grande. [...] João Batista mistura experimentação e narrativa popular, documentário e ficção. Sua estética é política. Ele filmou no Viaduto do Chá, na periferia de São Paulo. O ano era 1979*”.

“suco”, substância resultante da violenta e abrupta mudança do corpo de um estado a outro. Essa voracidade com que se dá o embate entre a natureza humana (sua necessidade de modos para a subjetivação) e a presteza maquinal de um sistema, cujo mote é ordenar e quantificar, expõe no enfeixe das narrativas de Freire, a disparidade de armas desde sempre existente entre os lados desse confronto. De um lado, a partir da precariedade material da vida comum (a pobreza, a periferia, as formas de violência etc) emerge esse sujeito-ideia e sua incessante labuta para poder se dizer, se fundar, se inscrever e, conseqüentemente, se apropriar do mundo pela palavra, e, do outro a instabilidade do espaço idealizado, gestado e continuamente ‘organizado’ para colher subjetividades e colher produtos.

Além da garantia do "de comer", essas personagens parecem buscar também a possibilidade de se dizer, lançar sua palavra sobre o mundo, experienciar suas subjetividades, num espaço sobre o qual as desigualdades, as indiferenças e, a mais das vezes, a violência (concreta e simbólica), finca a placa de “*é proibido*”. Em sua rota, portanto, as personagens são sem autorização para utilizar o espaço, o qual, com a licença da contradição, é público. Mas se dizem. Lastimam. Gritam. E só por isso, são narrativas de fratura, transgressão, mas também, de resistência, nesse sentido: o de oralizar.

A esse respeito, mais uma vez retornamos ao crítico João Alexandre Barbosa, o qual no prefácio de *Angu de Sangue*, já observara acerca desse *logos* oral na escrita de Marcelino:

Não é, entretanto, uma oralidade que vincule facilmente os contos de Marcelino Freire à tradição do que se chama de literatura oral e que, sobretudo no Brasil, encontra as suas raízes nas sociedades de extração rural, como é aquela de boa parte das obras ficcionais resultantes da literatura regionalista e que encontrou o seu apogeu nos anos 30.

A sua oralidade é de uma espécie mais rara, embora, como escolha e técnica narrativas termine por responder, certamente, à pungência de significados veiculados por alguns desses contos, uma vez que *o narrador cede, nesses casos, o seu lugar a uma voz narrativa entroncada em camadas sociais herdeiras da tradição oral*.

Ou, melhor dizendo: *as vozes narrativas desses contos* são, *quase em sua totalidade, vozes de personagens que são restos* (no sentido literal e no figurado) *da experiência rural*, estilhaçados pela forçada adaptação ao universo, também ele, estilhaçado e violento da existência urbana.

Neste sentido, pode-se dizer que a violência de significado dos contos (e que se traduz no título da coletânea, [...] em que *angu* é tanto uma comida misturada pela farinha quanto um estado de confusão) tem uma duplicidade

MERTEN, Luiz Carlos. E a história de O Homem Que Virou Suco continua atual. In O Estado de S.Paulo. Cultura. 07 Setembro 2014. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,e-a-historia-de-o-homem-que-virou-suco-continua-atual,51545> Acesso: 18/04/2018.

de origem que só faz intensificar os seus valores: é, por um lado, a violência da existência urbana em que se agitam as personagens e, por outro, a violência de adaptação a que são forçadas essas mesmas personagens, numa mistura de psicologia e sociedade em que *a farinha não é mais a de mandioca ou de milho da tradição rural mas a do sangue que espirra das inadequações urbanas*.

E como *não existe distanciamento na mistura, a voz que narra é a mesma que experimenta, e sofre, o narrado* e, por isso, a escrita da oralidade parece ser adequada para o registro da liga que resultou da experiência⁸⁸.

Não é sem crise, no entanto, que essa oralidade chega ao leitor/ouvinte. Sendo performática, como já expomos largamente neste estudo, essa escrita fratura, conflituosa e, não raro, dificulta alguns momentos da recepção, uma vez que o *logos* da narrativa literária pelos canais convencionais é o da escrita, o da ‘segurança’ de cada elemento em seu lugar, grafias de uma sequência que forneça, ao seu final, um *todo* da história contada. Em *Angu de Sangue* não há essa segurança. Ao invés da grafia (portanto, do olho), é o som (o ouvido) quem pode guiar a um sentido o fluxo de cada narrativa ali enfiada. Há, já desde esse primeiro livro, pela estranheza que as fendas, lacunas, brechas, falhas da escritas geram no receptor, a relação tributária de outro instrumento ou suporte que catapulte a falha em potência. Explica-se: o efeito gerado na leitura denuncia a necessidade de algo que me force a buscar nesse texto outro indicativo do que apenas o de estranheza ou ‘defeito’ de escrita. E aí que, na nossa compreensão, o audiolivro, produzido anos mais tarde pelo autor (2013), a partir do próprio livro (2000), lhe confere um poder confirmador de uma escrita oralizante, um *logos* propriamente dito, posto que compromete não só a aparência do texto, mas suas dimensões mais profundas de organização.

O contato com o texto de *Angu*, fraturado e marcado por manchas ‘estranhas’ à superfície própria ou natural à tecnologia da escrita, *indica* uma contaminação com o campo da voz, porém, a experiência de audiência das faixas do audiolivro, *desvela* ou desnuda a indissociabilidade entre esses dois vértices experienciais: a história contada e a natureza movente da voz que (*se*)conta. Estamos falando, portanto, de dois suportes que, sendo performáticos “de nascença”, agem como caminhos que desde sempre, parecem ter buscado o mesmo destino: o ouvido/corpo do interlocutor.

É curioso que, quando se tem acesso primeiro à versão impressa, para além do choque com a crueza da linguagem e minimalismo dos recursos (ausência de descrições e composições mínimas de elementos como personagem, cenários, tempo, etc) a

⁸⁸ BRABOSA, João Alexandre. Prefácio. In FREIRE, Marcelino. *Angu de Sangue*. 2ª ed. Reimpressão comemorativa de 15 anos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

recepção parece se apegar aos ‘ruídos’ do caos e desequilíbrio urbano que contornam as narrativas (inclusive sob o aspecto visual: cores, formas, figuras, espaços, traços e vazios presente nas páginas) na tentativa de procurar compreender a estranha dicção ali grafada.

Dessa impressão com a versão escrita, nos fala Pereira (2013, p. 143):

Aqui *o retrato da violência é estático*, ou coagulado como o sangue vindo de um ato de violência, por meio de uma escolha vocabular que traz um *corte seco e árido* para ilustrar tramas que poderiam aparecer nas colunas policiais dos jornais. A *escolha dos títulos* também lembra expressões que se tornaram frases feitas — "Moça de família", "Volte outro dia", "Filho do putô", "Faz de conta que não foi. Nada", "The End" — ou títulos que, no diminutivo, *buscam um fiapo de humanidade* em personagens marcadas pela opressão: "Belinha" e "Socorrinho".

Esses títulos e a linguagem seca e ácida juntam-se *ao aspecto gráfico da obra*, que é repleta de *imagens em vermelho, verde e preto*, e que possui *figuras de negação da idealização do espaço e da narrativa*: um *pardal morto*, uma *bola furada*, *rostos transfigurados*, *radiografias humanas*, *grãos de milho* que, juntos, compõem um mosaico da *pulsão da vida e da morte*. A morte é marcada pela utilização da cor preta, a vida pela utilização do verde e o pulsar da vida e da morte é apresentado sob o vermelho que tingem quase toda a obra.

O espaço da cidade é caracterizado por elementos visuais que aparecem [...] como fragmentos de uma realidade em seu estado bruto, *vinculando o narrar ao aspecto visual* e criando um realismo mediado pelo impacto direto com a realidade.

(Grifos meus)

Quando, ao contrário disso, se tem acesso primeiro ao audível (seja da versão audiolivro, vídeos, peças, performances e outros), a imersão na ambiência sonora, a vibração ou vacilo de cada palavra dita por um corpo *in vivo*, para além do estranhamento, parece situar de forma mais imediata o interlocutor na atmosfera dramática marginal, subalternizante que embala cada história. E não falta quem se dê conta dessa experiência: o jornalista, crítico, escritor pernambucano Thiago Corrêa Ramos, editor do site/revista *Vacatussa* (especializada em produção literária contemporânea), assim expõe a sua própria vivência com o texto de Freire nesse sentido:

Descobri *Angu de Sangue* através da sua adaptação teatral. Na ocasião, *fiquei chocado, envolvido, deslumbrado* com a selvageria da loucura do submundo, fruto do caos urbano em que vivemos.

Reunindo 17 contos, com um projeto gráfico bem trabalhado, papel couchê, fotos, cores, desenhos, arte visual e uma literatura com tendência experimental e temática provocativa, *Angu de Sangue* não deixa de ser um livro interessante.

Talvez eu é que não tenha escolhido uma boa hora para lê-lo: *ainda sob influência da peça, com frases e imagens ecoando na memória*. Assim, sem as surpresas do ineditismo de algumas histórias e *sem os recursos dramático-visuais da peça, acabei me decepcionando com o livro*.

Achei as palavras presas às páginas, sem conseguir evocar a dor, a emoção, a raiva. Foi como assistir alguém inexpressivo lendo as histórias. As palavras ficaram vazias, incapazes da revolta, da sujeira que saía da boca dos atores. No máximo uma ira de adolescente para chamar a atenção dos pais⁸⁹.

Note-se que do choque inicial, em muito movido pela natureza própria da palavra oral, atravessada pelo emocional de um dado acontecimento (no caso, o modo de vida desigual e indiferente da urbe) potencializado pela fisiologia da cênica teatral (voz e gesto do ator), logo performática, o crítico passa a um posterior estado de ‘esfriamento’, desânimo quando do contato agora, com a dimensão escrita da mesma palavra que o chocou, envolveu e deslumbrou. O que primeiro sentiu (dimensão do acontecimento, da performance, da presença e do pacto do *aqui e agora*), defrontou-se, num passo posterior, com a dimensão ‘plana’ da escrita, onde a palavra, geralmente, mesmo indicando uma *fala*, pode não estar inoculada de uma *voz*. Daí, conclui o crítico, a respeito do defrontamento com a palavra que sua leitura encontrou na narrativa de Freire:

O grande problema de *Angu de Sangue* foi *tratar as palavras com um caráter mais estético do que narrativo*. Sua oralidade é estilística, *não busca a fluência, a naturalidade da fala*. Marcelino *Freire faz uma espécie de prosa poética fora de sintonia com o tema de suas histórias*. Ele *faz questão de ter rimas*, mesmo que sejam sofríveis. *Utiliza símbolos, espaços, experimenta novas maneiras de se fazer literatura, mas deixa seus recursos expostos como num filme trash* em que os efeitos especiais ficam à mostra. E o engraçado é que mesmo com este ímpeto de sair da mesmice, *o autor acaba caindo na repetição*. Usando a mesma fórmula para histórias diferentes (*Belinha, Moça de Família, Volte outro dia e Sentimentos*), potencializa o final como o ponto de equilíbrio e sustentação da história, o que nem sempre acontece⁹⁰.

Diante das impressões do crítico e dos elementos que arregimenta para construí-la (“caráter estético ao invés de narrativo”, “fluência ou naturalidade da fala”, “sintonia”, “exposição e fragilidade dos recursos”...etc), cabe, talvez a pergunta: concebendo a narrativa contemporânea como uma experiência de criação em meio à dissolução, incertezas quanto a costumes, valores e horizontes alcançáveis, será que o aparente defeito não se coloca como uma plataforma mais experienciável deste mesmo contemporâneo? Não seria esta a função de um modo narrativo ‘contemporâneo’?

⁸⁹ RAMOS, Thiago Corrêa. *Crítica, críticas*. Recife: *Revista Vacatussa*. [Texto publicado em 28 de outubro de 2008]. Disponível em: <http://www.vacatussa.com/angu-de-sangue-marcelino-freire/> Acesso: 18/04/2018. Os grifos são meus.

⁹⁰ idem

desestabilizar, fraturar, disjuntar (tornar disjunto, separar), posto que os tempos e as relações políticas assim também o são?

Não já estaria Antônio Cândido (1975, p. 214), ainda na década de 70, corroborando tal premissa? Quando naqueles idos afirmava:

Não se cogita mais de produzir (nem de usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o impacto, produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetrem com vigor mas não se deixam avaliar com facilidade.

Ou por outra via, a irregularidade entre o grafo e o áudio no caso de Freire e suas plataformas, efetivamente revela mais incompletudes do que complementariedades entre estes dois *logos* quando estamos tratando da feitura literária no presente?

Nos parece bastante provocante de toda forma, justamente a proposta de uma escrita que, mais do que respostas para os impasses do narrar(*se*) o urbano-periférico e suas instâncias de exclusão, violência e negações, nos fornece questionamentos em profusão como estes acima. Nesses anos de leitura da obra desse autor, a ‘mancha’ dessa contaminação escrita-fala-voz, já nos parece indelével. Estranhada, negada ou compreendida por meio do empréstimo do ouvido, ela é simplesmente um fato. Em favor ou em desfavor dessa obra isso é documental, basta contemplar-se desse o primeiro volume de contos (*Angu de Sangue*, 2000), passando pelo de maior repercussão (*Contos Negreiros*, 2005), até o último, lançado pelo selo ou coletivo *Edith* (*Amar é crime*, 2011). Lá em *Angu*, início de tudo, já está este indicativo do oral.

[...] A essas horas já haverá uma autoridade debruçada sobre o caso? Ou debruçada na cadeira de praia? Entoalhada? Ou na borda da piscina? Será que o ridículo do Cristo Redentor não está vendo tamanha carnificina?

(*A.S - Mataram o salva-vidas*, p. 134)

[...] Aqui os cemitérios vivem sem nenhum padrão, favelas de ossos, é verdade, favelas de ossos.

Enterramos mal, ponto final. Despachamos mal, ponto final. Não temos nenhuma educação. Meu Deus, morrem fora da escola as nossas crianças. Lá não, até nisso são cuidadosos e desenvolvidos. Estão na escola crianças que matam outras crianças. As mortes são psicológicas, nada reais. Assassinos, heróis de guerra, neuróticos por efeitos especiais.

(*A.S – The end*, p. 121)

Déo viu, Gerson viu, mãe, todo mundo há de ver, só a senhora não quer saber. Fique ligado, pai, o que será do filho dela quando crescer? Perdoa, mãe, mas dá uma surra nela pr'ela se arrepender, recomenda igreja, véu, ela não entra no céu, rastejará, o perfume por lá, invade e incensa, aquela santa inocência, pai, não tem quem diga, bonita como a senhora, mãe, puxou à

senhora, pela saia, pecado a gente se sujeita, mas não teima, ela vai se corrigir, a gente espera, nessa luz, daqui a pouco ela aparecer.

(A.S – *Moça de família*, p. 35)

Assim, para além de uma defesa do autor, ou da tentativa de criar um ‘método’ de leitura de suas narrativas (o que seria ridículo, posto que se anularia a própria ideia de narrativa como forma participante), pensamos que de fato, no caso de Freire, estamos diante de uma prática ficcional bastante sintomática das novas condições (semiotizantes) de produção de subjetividades, resultado do convulsivo panorama que chamamos contemporaneidade. Esse cenário, se por um lado é molvente, diverso, ágil, por outro, justamente por isso, é transitório, instável e contaminado por diversos agentes ‘patológicos’ à escrita. A ação de Freire, seus envolvimento para além da obra que produz, parece compreender ambos os lados.

Exatamente a esse respeito, Nunes da Costa (2017)⁹¹, em um estudo de doutorado centrado no autor Marcelino Freire (sua ação cultural na abertura de novos espaços para a criação, circulação e difusão da prática literária) e não em uma de suas obras especificamente, constrói uma reflexão que julgamos pertinente. Nessa pesquisa, a autora foca no

[...] objetivo de repensar o cenário de produção e circulação da literatura [contemporânea], reconhecendo em Freire um desempenho semelhante ao de **um autor-ator**, pode-se assim dizer, por identificarmos em suas ações não apenas o desejo de criar obras e movimentos em torno da palavra, mas também uma **insistência em recriar-se, como um sujeito imerso em um jogo cênico**. A partir do lançamento de seus livros de contos Freire conseguiu projetar-se no ambiente literário, despertando o interesse tanto de leitores como da crítica. Com “Angu de Sangue” (2000) o escritor registrou seu modo particular de criação, a saber: uma escrita “vingativa”, centrada em tornar protagonistas indivíduos marginalizados que em suas atitudes desafiam o esperado, movimento levado ao extremo em “Contos Negreiros” (2005) [...] Nos últimos anos, o escritor tem alcançado destaque também por ser uma das vozes mais atuantes da literatura brasileira contemporânea a advogar um outro cenário para a escrita, promovendo eventos como a *Balada Literária* e o projeto *Quebras*.

[...]

Como um escritor que **se esquivava de catalogações rígidas**, Marcelino Freire **desliza entre a desobediência e o comedimento**, entre o **ativismo e a reserva**, entre a **exibição e a invenção**, como um criador interessado em ser plural no espaço da página e também fora dela, borrando as fronteiras entre o real e o ficcional, através do gesto de publicização de sua própria pessoa. (NUNES DA COSTA, 2017, p. vi-vii)

⁹¹ NUNES DA COSTA Tatiana de Almeida. *Marcelino Freire em cena: O escritor entre a ação e a atuação*. 2017. 170f. Tese (Doutorado em Letras/ Literatura, Cultura e Contemporaneidade). Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio. RJ, 2017.

Nessa sua opção por fazer circular sua presença e voz para os diversos contornos do espaço e tempo de sua escrita, sobretudo passando por sobre diversas plataformas, mídias ou canais (livro, blog, cd, vídeo, teatro, performance, oficina, evento), Freire aproxima de sobremodo sua proposta narrativa de sua própria pessoa e de sua política. Polemiza, conflitua e tematiza essa escrita, de todo modo, sempre envolvendo *in vivo* e em público, o universo da voz no qual acredita e sobre o qual constrói defesa. Ele elastece (quase à exaustão!) a sua prosa, sempre retirando dela, mais e mais possibilidades de explorar a via polêmica da palavra. Parece, nesse movimento, fazer valer a máxima de Paul Zumthor (2014, p. 83), para quem “*Todo objeto adquire uma dimensão simbólica quando é vocalizado*”.

Essa força do simbólico, ação de violar a aparente ordem discursiva, está presente na fala (e na voz) de cada personagem que verte seu drama no amálgama que é a feitura desse angu. Menos sonoro do que *Contos Negreiros* (aspecto que discutiremos no capítulo seguinte), também nesse primeiro livro, não deixamos de ouvir em algumas dessas narrativas, um canto de lamento (um *blue*) pelo gesto sempre frustrado, tolhido (assim como em *Negreiros*), a vida que poderia ter sido e não foi. No já mencionado prefácio de João Alexandre Barbosa, o crítico aparenta também olhar nessa direção do simbólico que se vocaliza:

Assim, por exemplo, aquela voz feminina que está no primeiro texto do livro, o admirável "Muribeca", pode transformar o lixo em luxo [...] porque os restos da sociedade de consumo e abundância são lidos pela carência de uma atividade - a de catadora de lixo - que faz de sua voz o porta-voz de um segmento social condenado àqueles restos.

Duas vezes restos: de uma herança cultural despedaçada pela inadequação à existência urbana e, como decorrência, de uma sociedade de abundância e desigual que só faz aumentar o sentido de necessidade e de carência. Mas o grande feito de Marcelino Freire, no entanto, é, através da fala da personagem, construir, pelo avesso, dando-lhe um sinal positivo, a alegria possível da carência. E já nas frases iniciais se dá esse registro:

“Lixo? Lixo serve pra tudo. A gente encontra a mobília da casa, cadeira pra pôr uns pregos e ajeitar, sentar. Lixo pra poder ter sofá, costurado, cama, colchão. Até televisão.” (BRABOSA, op. cit 2015)

Ainda, nessa direção, de o poder simbólico operar o concreto na proposta literária desse autor e o peso que a voz, potencializada ou ‘midiada’, ocupa nesse sentido, Nunes da Costa (op.cit, 2017, p. 85) considera:

Quando Freire afirma que seu processo de composição acontece em direção à emergência de um texto sonoro, um texto para ser lido em voz alta, e mais, quando atentamos para a sua desenvoltura nas exposições orais de seus contos, e assim passamos aliar tais movimentos ao panorama favorável a linguagem digital, a passagem de seus escritos para o formato sonoro parece um caminho natural. Talvez tenha demorado um pouco para o projeto se

realizar, por ser o audiolivro um formato de mídia ainda pouco usual entre nossos escritores.

Esse estranho emaranhado de fraturas e possibilidades no entorno da palavra, seja escrita ou falada é a matéria que compõe esse angu. A começar mesmo pelo título, que remete o leitor, paradoxalmente, ao campo associativo (ou conceptual) da nutrição (o angu é comida), mas também da fome (que comida é o angu?), posto que uma das ressemantizações possíveis para o termo é a que aponta para mistura grosseira, sem refinamentos, comida possível aos grupos tornados subalternos, como os escravizados na colonização do Brasil, por exemplo⁹².

Assim também, cada história é fragmento, ingrediente aparente dessa “mistura grosseira”, amorfa, que só pode tomar uma porção observável, degustável (por mais indigesta que se ponha!) quando observado cada elemento deste em combinação: a alta potência de morte e violência enquanto ambientação implícita, tecendo uma atmosfera, o experimental procedimento formal (a palavra estranhada pelo seu invólucro oral, pela rima que tece rítmica), pelo ludismo no uso verbal (“adolesce”, “entoalhada”, “enformigar”, “gasolinar-se” etc) pelo jogo sonoro-semântico em que o significante já é um primeiro gancho no qual se apegar em busca de prumo no desequilíbrio, ou se “engancha” na dificuldade de tecer significados.

Adolesce O menino de rua, *o menino cheirado à cola*, sem sapato e sujo. Droga mole. *Amola, esmola todo dia todo santo carro*.

[...]

Goela abaixo o sangue corre, ela desacredita do sangue. Recompõe o sutiã, tenta viagem. Manhã maravilhada de sol. Brusca e breca. Os buzinam. Ela examina mais. A goela dói metade da dor. Não é morte. O vidro era um caco só. Não era vidro rico de corte.

Ainda vê o menino na dobra da esquina. Ele corre, pequeno, já sumindo. O que ele viu nela? Nem veste-se mais suntuosa. A cada dia mais engorda. A cada mais nervosa. *A cada dia mais de menos*. O cinto de segurança tomando-lhe o decote e o oxigênio. *Olhos lhe atropelam*. O que foi? Se foi. Ela aponta, tonta. *O menino nem nem*.

⁹² Antes do seu estado mais superficial e corriqueiro de *Angu* (*Sm.* prato típico da culinária brasileira, preparado geralmente com fubá) encontrado na consulta a qualquer dicionário, o termo tem ‘raízes’ mais profundas, não se confundido com *polenta*, por exemplo (prato italiano com receita praticamente igual). Isso ocorre porque etimologicamente palavra vem de *àgun* do idioma africano fon da África Ocidental contexto em que se referia a uma papa de inhame sem a presença de tempero. Especula-se também uma possível origem a partir do ioruba *a'ngu*. De toda forma, com o amálgama de etimologias promovido pelo processo escravagista empreendido na nossa colonização, na cultura brasileira, *angu* passa a designar papas feitas a partir da farinha de mandioca ou de milho, acompanhadas por miúdos (restos) de carne de vaca ou de porco.

Há registros de correspondências de viagem dando conta do angu, como comida de escravos. É o caso dos escritos de Jean-Baptiste Debret em *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil, ou Cotidiano de um artista francês no Brasil* (1834 - Primeiro volume), o qual, para além do Rio de Janeiro, também descreve em Minas Gerais essa mistura como uma “espécie de polenta grosseira” que era o “principal alimento dos escravos”.

Fonte: Adaptado a partir de Revista Continente. “*Comida de Escravo*” por Maria Leticia Monteiro Cavalcanti para a Revista Continente. Companhia Editora de Pernambuco - CEPE. Recife – PE, 2008.

Chega algum moço ao motor morto. O moço viu tudo do seu posto.
Gasolinou-se até ela.

[...]

"Mas, moço, eu não entendo." Roubou e nem saiu correndo. Violento, muito menos. *Ela, gorda pela tarde, come e engorda a tarde.* Mas, e minha pressa? Deus, pela quarta vez o atraso. A reunião sem ela já devia ter iniciado. Hoje seria sobre tarifas de ônibus. O governo. A poça. A bolsa. Os valores do sangue. *Os buzinam.*

(*A.S - J.C.J.*, p. 123-125 – grifos meus)

Bêba. Do. Até cair. Des. Falecer. Acordou no puteiro. Pocilga. Mulher rebolando a buceta. A espuma na cara. O chope ou chupa. Olhou tonto para os lados. Bar de merda. Catou as moedas no chão. Não tô bê. Bado. Tentou se levantar com as moedas. Tilintou. Não tô bem. Preciso ir. Mas não. Ia. Sem ter para onde pôr as pernas. Não quero comer nin. Guém. Bafo de bife. Vômito. Mijo. Não posso com o meu corpo. Mas posso. Agarrou-se às costas da cadeira. Correu o risco. Não corria. Não subia do lugar. Deslizava como espu. Ma. O inferno entediante. Diabo de mundo. Esse mundo vai derru. Bar. Muita, muita, muita gente. Do jeito que o mundo roda, anda. Não anda. Até o fim da noite. A saideira. Seria o último copo. Como seguir adiante naquela pocilga? A puta mostrou a rua. Rua, rua. O homem do balcão ajuda. E agora? Entraria na rua daquele jeito? Nunca. Não tinha cara. Cabimento. Ajeitou a dose de cabelo. Aprumou o ar da camisa. O fogo do cigarro. Acendo. Baforo. Cai na vida. Segura. -Se na fumaça. Baforo. Fumaça. Baforo. Fumaça. Lá fora. Longe, tudo na boca do pensamento.

(*A.S – A cidade ácida*, p. 113-114)

Assim, segue essa prosa sem certezas, mas com muitas brechas, fojo⁹³ que, em favor ou desfavor desta proposta de escrita, apanha a atenção deslumbrada, chocada, indignada, de toda forma, nunca neutra, do leitor que aceite mexer nesse enigma, ou, na substância vital que, “anagramicamente”, ele pode esconder, pois não nos esqueçamos que de **SanguE**, se extrai **ANGU**...Ou seria o contrário? Sigamos...

3.3.2 *Contos Negreiros* (2005)

Em *Contos Negreiros*, a tônica é a condição de negro, negreiro, negrejado (índices de subalternidade) de uma larga parcela de sujeitos postos à mais extrema margem do espaço social, mas que, como num motim de vozes, afiam um ágil canto contra o jugo que lhes é imposto. A recorrência a *O Navio Negreiro*, de Castro Alves, a permanente aproximação com elementos de ressemantização da experiência negra no Brasil, sobretudo, a do cativo (Trabalhadores do Brasil, p. 17 *Solar dos príncipes*, p. 21, *Alemães vão à guerra*, p. 35 *Nação Zumbi*, p. 49, *Nossa rainha* p. 71 e *Meu negro*

⁹³ Do latim **fovĕu-*, por *fovĕa*, «cova» / *S.m.* Cova funda com a abertura disfarçada, para apanhar algo, geralmente, animais ferozes. *fojo* in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2018. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/fojo>

de estimacão, p. 99 para citar alguns), além da constância de encadeamentos sonoros dados não só pela presença da rima, como de muitos outros recursos da poesia, corroboram na direção da hipótese que discutiremos acerca da atmosfera do livro e suas formas de se dizer, sua voz.

No nosso já citado estudo de mestrado (SOUZA, 2014), realizamos uma ampla contextualização sobre a discussão acerca das possíveis repercussões do termo *marginalidade* na literatura brasileira contemporânea e as implicações deste para propostas de narrativa como as desse livro, que envolvendo, claramente, a inserção do *logos* oral na perspectiva de se olhar e contar os amplos níveis da intersubjetividade presente, tolhida e comprimida nos movimentos da urbe, carece de uma crítica igualmente atenta a fenômenos como distorção, disjunção e/ou dissolução da estrutura narrativa que tínhamos como “adequada” até a pouco.

Naquela ocasião, dissemos que sobre o conceito de marginalidade literária podemos conceber, pelo menos, uma bifurcação, dois veios:

O *primeiro* aponta para certa atmosfera que, envolvendo o estado de pobreza, projeta sobre os que a experienciam a ideia, no imaginário coletivo, de marginalidade[necessariamente] como “condição subalternizadora”: o ser favelado, infrator, delinquente, desajustado etc, sempre indicando a falsa *ideia de improdutividade* desses indivíduos frente a um mundo-produção. Tomando esse caminho, muito mais que discutir uma concepção estereotipada, repisando termos *per si*, o intuito é o de verificar no sujeito em questão (o pobre) exatamente o oposto deste imaginário: a sua produtividade; seus modos de experienciar, seja a realidade objetiva (o mundo do trabalho braçal, economicamente desvalorizado e socialmente desprestigiado) seja a intrasubjetiva (as formas de se perceber e se fazer repercutir como sujeito sócio-histórico), e, a partir disso, os seus mecanismos de produção da linguagem.

O *segundo* veio diz respeito a toda uma conjectura de equívocos que, por motivos diversos – em especial, a ação dos veículos da grande mídia – se avolumam em torno do próprio termo marginal, por vezes imprimindo-lhe a *feição de estética ou “selo”* para uma literatura de *filão editorial*, com isso, trazendo ao tempo presente, mais imprecisão do que clareza acerca das fraturas e contornos da literatura contemporânea. (SOUZA, 2014, p. 31-32 – grifos meus)

Consideramos ainda hoje relevante essa bifurcação concebida uma vez que, pensar esses caminhos nos levam a perceber que a ideia de marginalidade em literatura não se atém *apenas* à origem social e ao poder econômico de seu autor, mas a um posicionamento ideológico donde emana sua palavra no momento de concepção tanto da temática abordada, do sujeito nela implicado e, no tecido disso, na arquitetura como se sustenta essa ficção. Dito doutra forma: estar nessa margem é aderir a um *logos* de conceber a produção subjetiva (dentre esta, a literatura) que não seja o reificado, aquele

se arvorou à condição de modelo adequado a esta ou aquela sociedade e seu bom ordenamento. Reconhecendo o peso que isto implica, podemos até falar em uma obra participante, ‘engajada’, sintonizada com um movimento maior que é a emersão das intersubjetividades, propulsionadas pelos inúmeros fenômenos de ordem social (décadas de 60, 70, 80 até os anos 2000) que têm marcado a produção imaterial e o fortalecimento de novas políticas do comum, sobretudo no espaço urbano e suas contradições.

Desse modo, o papel do artista, particularmente daquele posicionado nesse espaço de margem, desvinculado da lógica e dos mecanismos canônicos de concepção, produção e circulação da obra, parece apontar para “[...] *uma posição crítica frequentemente agressiva, não raro assumindo o ângulo do espoliado*” (Candido, 1975 p. 204). Levando-se em consideração tais premissas e, os recursos estruturais incomuns à prosa, particularmente ao conto, utilizados na construção de *Contos Negreiros*, defendemos que esta obra é um ponto nevrálgico na produção de Marcelino Freire, posto sua potência tanto de inovação na cena literária contemporânea, quanto de geração de polêmicas e controvérsias nesse mesmo cenário. Se oral, por que escrito? E, se áudio, por que livro? Se marginal, por que premiado⁹⁴ por uma instituição oficial? Se de contos, por que estrutural e conceitualmente poético...? Na nossa compreensão, é exatamente sua capacidade de eco para além da escrita e do suporte livro que faz de *Negreiros* uma plataforma tanto mais rica, quanto problemática. Discutiremos alguns desses aspectos, no percurso, sempre considerando as duas versões existentes e seus comportamentos na projeção de sentidos.

Para início, a esse respeito, no estudo de 2014 consideramos:

[...] disponibilizada em dois suportes: uma versão impressa e outra em audiolivro, [tal fato] nos instiga a levantar hipótese de que a segunda versão, não só altera a experiência de leitura em relação à primeira, como em vórtice, ativa uma semiose que, por mecanismos diversos, a se discutir adiante, potencializa o caráter de verve/performance da voz, traço indissolúvel na contística desse autor. Cremos que tais feições, presentes na obra, possibilitam, portanto, discutir a movediça temática da presentificação da voz subalterna na literatura contemporânea. Nesse entender, tal livro constrói um painel de vozes que se projetam a partir de lugares usualmente silenciados quando se pensa toda a arquitetura do discurso literário. (SOUZA, 2014, p. 31-32 – grifos meus)

⁹⁴ O livro recebeu o *Prêmio Jabuti 2006*, tendo sido escolhido o melhor livro de contos (na categoria *Contos e Crônicas*). Este prêmio existe desde 1959 e é concedido pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), entidade sem fins lucrativos que visa a promover o mercado editorial brasileiro e cultivar o hábito da leitura.

Conforme já pormenorizado em item anterior deste estudo (2.2.2 *O canto nos contos*, página 99) a **versão impressa** de *Contos Negreiros* (quarto livro de Freire) foi lançada em 2005, contendo um elenco de 16 contos bem mais curtos do que os de *Angu*. Esses textos tecem entre si uma relação íntima de proximidade, se não do mesmo drama exposto, seguramente na forma de sustentar-se na rapidez, própria da fala, na rítmica crescente que os conduz da estaticidade de um registro à movência de grito, lamento, canto, ou qualquer outro equivalente audível, emitido por parte de quem precisa expressar o seu estado presente, a sua reação.

O elemento tensificador comum a essas narrativas é o peso que a experiência periférica joga sobre os sujeitos-falantes. É este o interruptor que os aciona, os move a pôr na fala, força e presença em sua verve, indignação, posto que é julgo, subalternização, silenciamento, o que a estrutura que lhes comprime usa como dispositivo para controle e ordenamento da urbe. Daí que os desajustes sociais experimentados por estes seres que falam de dentro dos contos, nos fornecem, cá fora, espécie de links para com o campo associativo ou conceptual de *escravidão*, marca indelével no processo histórico de nossa colonização.

Assim é que só a recorrência a voz e, aqui mais uma vez compreendida para além da fala, poderia dar a esses sujeitos o poder de se inscreverem nesse jogo desigual e violento, na labuta por projetarem as suas subjetividades, suas demandas...suas fraturas, mesmo que sem garantia alguma de lograr êxito contra essa estrutura. Daí, talvez a emergência de uma tessitura que ponha num mesmo plano a urgência da denúncia, a corrosividade do humor (posto que trágico) e a inversão da palavra ‘segura’, registro formal, pela movência do som, do rimado, do que é mais vivido do que grafado, portanto, *canto*, para aludirmos mais uma vez à dimensão do experienciável.

Contudo, não é sem conflito que essas marcas para possibilidade de leitura tendem a ser arremetidas do texto, mais uma vez, mediante as fraturas que essa escrita, como já discutimos amplamente, tende a gerar sobre seus percursos. É preciso afirmar que este livro é, antes de tudo, e, mais que todos os outros desse autor, *sonoro*. E isso é anunciado já desde a escolha de *canto* para o lugar de conto (impresso em letras maiúsculas uma página *antes* do início de cada narrativa) até as primeiras linhas da primeira história (*CANTO PRIMEIRO – TRABALHADORES DO BRASIL*, p.19). Para que ninguém se engane! O livro fala com os seus possíveis leitores, tenta, já desde a capa e sua explícita recorrência ao universo da escravidão, da subalternização, vilipêndiação, dizer a que veio: de sua natureza “negreira”, no sentido pior do termo, o

de coisificação dos sujeitos que ali labutam. Se não é um livro sobre fracassos, seguramente o é de fraturas, nesse sentido. Logo, não poderia se anunciar de outra forma que não a de ruptura. É um significante potente de sua ampla natureza de significados, arrastando, inclusive, para a superfície do presente, do agora, explícitos significados históricos, seja pelo que arregimenta interna ou externamente.

[...] o livro *Contos Negreiros* traz um *diferencial* importante para a compreensão do conjunto da obra do escritor pernambucano. Nele, os *problemas sociais relatados* [...] *deixam de ser casos* isolados de vômitos do mundo capitalista e *ganham uma perspectiva histórica* através das *referências à colonização portuguesa* sobre a força da escravidão. O que era visto apenas como um sinal dos tempos, revela-se uma *consequência histórica da nossa incompetência enquanto sociedade em não superar esse abismo* que desde sempre nos *dividiu entre patrões e empregados, ricos e pobres, apartamentos e barracos*.

O interessante é que o efeito é atingido de maneira sutil, através da inserção de *elementos que atuam em conjunto*. No entanto, o discurso está presente, aqui e ali surgem elementos que se somam e tornam esse vínculo contundente. De maneira mais contundente nos *elementos externos*, como a [...] *capa* assinada pelo próprio autor em parceria com Silvana Zandomeni, onde vemos *um negro nu*, de costas, como se estivesse *sendo exibido numa delegacia ou num mercado de escravos*. E como o título do volume que remete ao livro *O Navio Negreiro* de Castro Alves, junto com a *epígrafe inicial* de Ary Barroso e *final* de Vinícius de Moraes, a *atribuição* do autor como *filho de Xangô* e as *dedicatórias* aos escritores Cruz e Souza, Férrez, Lima Barreto, Jorge de Lima e o já citado Castro Alves, que *lutaram contra ou sofreram preconceito*.

Com esse *reforço externo*, as referências à escravidão nos contos aparecem sem a necessidade de que esse discurso seja verbalizado de maneira explícita, direta, com a presença de um conto que centre seu foco nessa questão. Sem a necessidade de explicar ou costurar essa ligação, Marcelino Freire ocupa-se então à tarefa de mostrar os efeitos, como já vinha fazendo em seus livros anteriores. A referência ao passado até é verbalizada com menções à escravidão nos contos *Trabalhadores do Brasil* e *Meu negro de estimação*, por exemplo, mas o peso da crítica do autor vem mesmo pelo exercício de como isso ainda se reflete hoje. Seja com o turismo sexual apresentado nos contos *Yamami*, *Vaniclélia* e *Alemães vão à guerra*, com o fetiche sexual da miscigenação de *Meu negro de estimação* e *Meus amigos coloridos* ou com o tráfico de órgãos em *Nação Zumbi*, as falhas no sistema educacional apontadas em *Totonha* e *Curso superior*.⁹⁵

A facilidade para leitura dessas dimensões na obra, no entanto, pode não se dar de forma tão fluida, sobretudo, a depender do lugar de onde olha e, principalmente, da concepção ou ideal de obra literária que alente o crítico/leitor. Não caminhando sobre um terreno consensual, que goze, portanto de ampla adesão e simpatia, essa proposta de escrita, assumidamente optando pelas margens e suas modulações de experiência da

⁹⁵ RAMOS, Thiago Corrêa. *Crítica, críticas*. Recife: Revista Vacatussa. [Texto publicado em 20 de julho de 2014]. Disponível em: <http://www.vacatussa.com/contos-negreiros-marcelino-freire/> Acesso: 18/04/2018. Os grifos são meus.

vida comum, ordinária, subalterna, suas contaminações e ruídos, provoca igualmente incompreensões, rejeições e mesmo “repulsa” à parte da crítica estabelecida, exatamente por este potencial de “mácula” dentro de um terreno desde sempre considerado o do supremo, transcendente, numinoso: o da Literatura. É o que podemos depreender de dois trechos de críticas produzidos em épocas distintas (a primeira, da ascensão de Freire, no contexto dos eventos literários de peso no Brasil, a segunda, na ocasião de lançamento da quarta edição de *Contos Negreiros*)

Um dos grandes aborrecimentos de ter um evento como a Festa Literária Internacional de Parati (Flip) no calendário é a revelação de escritores que ficariam melhor no anonimato. Foi o caso, no ano passado, de Marcelino Freire [...] também de João Filho, autor de um único livro, Encarnizado, por uma editora que já nem existe mais. Incensado como grande descoberta da Flip deste ano[...]. Os dois autores entraram no circo literário com o mesmo número: o de escritor marginal. Ambos têm seu discurso choroso pronto para fisgar o público de ‘elite’ pelo seu ponto mais frágil: a má-consciência. O baiano João Filho já foi office-boy e vendedor de biscoitos e se apresentou na Flip como desempregado. O pernambucano Freire ganha a vida revisando anúncios para uma das maiores agências de publicidade do país – mas gosta de lembrar a infância sertaneja. A pobreza maior dos dois autores, porém, está no estilo de seus livros.

Freire, na verdade, despontou antes da Flip, com os contos de *Angu de Sangue* (2000). O que soava promissor no livro de estréia tornou-se, agora, *monótono e cansativo*. E, sob a *falsa novidade da temática racial de Contos Negreiros, o autor se entrega a uma demagogia pegajosa*. Permite-se até o *elogio da ignorância em Totonha*, a história de uma velha que se recusa a aprender a ler (será uma autocrítica enviesada?). *O tom de denúncia é insuportável, e a linguagem “oral” e ritmada tem momentos ridículos* como os erres dobrados (negrrinhas, prrreserrvarr) no conto *Alemães Vão à Guerra*, que fazem os personagens soar como os nazistas farsescos da série cômica *Guerra, Sombra e Água Fresca*.

[...]

A literatura brasileira tem uma *bela tradição de escritores que dramatizaram a miséria*. Basta lembrar *Os Ratos*, de Dyonelio Machado, ou *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, que apresentavam a pobreza sob uma luz impiedosa. O populismo de Jorge Amado, de outro lado, criou pobres heróicos ou matreiros. Mas até o populismo, por equivocado que seja, pelo menos é um programa político. *Freire e João Filho não têm política nem estética*. Apenas transformaram a miséria em peça de marketing. *São o equivalente literário do Fome Zero*. (Jerônimo Teixeira, revista Veja, 20 de julho de 2005)

A princípio, *minha reação é de identificar certa demagogia* na atitude: *o autor, que afinal não é negro, adota a máscara narrativa de um negro interpelando o leitor branco*. Pensando melhor, a ideia é um pouco mais sutil: não é exatamente que um negro assuma o papel de narrador. O “narrador” não precisa ser imaginado ficcionalmente, como personagem imaginária que dissesse alguma coisa; ele é na verdade produto de uma operação lingüística, pela qual *o autor inverte os termos da frase feita, tornando “branco” o que era “negro”*. Isto é, a partir da perspectiva branca de quem fala ou pensa “negro safado”, opera-se uma inversão na frase, assim como, talvez, “contos” viram “cantos” quando se passa da capa do livro para as suas páginas internas.

[...]

Obviamente aqui [...] *a preocupação não é com a verossimilhança* geral da situação; o que interessa é o *tour de main* mental, *o truque de, num giro de pulso, virar a coisa do avesso*.

O problema da verossimilhança persiste nos textos de Marcelino Freire. Primeiro, *porque o que se propõe é, como sempre, chocar o senso comum*, produzir uma ruptura com as ideias feitas através do contraste, de preferência brutal, com a “realidade”: [...] Segundo, porque *para que o texto se mantenha de pé ficcionalmente*, ao menos no caso de “Solar dos Príncipes”, *alguma explicação deve ser dada* quanto ao inusitado da situação. (Marcelo Coelho, no blog Cultura e Crítica da Folha.com, 5 de abril de 2011)

Perceba-se que ambos os críticos começam por rejeitar a possibilidade de uma nova dicção nos modos de contar. Desautorizam o produto em decorrência do estranhamento para com a prática que o gerou. Pressupõem que uma escrita que parta de lugares de fala descentralizados, periféricos ou marginais, não podem constituir um modo legítimo de projeção das subjetividades do sujeito urbano no texto literário contemporâneo.

Concebem, portanto, implicitamente, um nível de “representação” dessa realidade que seja adequado a um suposto “modo próprio” da literatura. Em Teixeira, por exemplo (o mais incisivo dos dois), preconcebendo que nada de novo se possa acrescentar ao problema crônico da temática racial (*falsa novidade da temática racial de Contos Negreiros, o autor se entrega a uma demagogia pegajosa*), ou que em literatura deva haver um tom de denúncia “adequado” à condição de exploração e violência (*o tom de denúncia é insuportável*) e, que os recursos de oralidade, por conterem marcas de natureza distinta às da escrita, não devam aparecer no texto dito de fato literário para não causar efeitos “desagradáveis” (*a linguagem “oral” e ritmada tem momentos ridículos como os erres dobrados ‘negrrinhas, prreserrvarr’*). Na sua breve argumentação, termina por comprovar essa hipótese da existência de um nível de representação adequado, ou ideal para o literário, quando evoca a “*bela tradição de escritores que dramatizaram a miséria*”, recorrendo a autores que, embora de larga contribuição na ficção brasileira, não necessariamente se vinculam ao mesmo contexto sobre o qual tematizam e atuam os autores que ele critica. E, mais, defende a impossibilidade de, fora deste modelo que julga adequado, inexistir vinculação ética e estética em torno dessas obras criticadas, em seguida desqualificando-as: “*Freire e João Filho não têm política nem estética. Apenas transformaram a miséria em peça de marketing. São o equivalente literário do Fome Zero*”.

Diante da incompreensão que proposituras literárias focadas na emergência de novos modos de experienciar o presente e o trajeto conflituoso, desigual e violento da vida comum urbano-periférica tende a gerar, é necessário continuar a argumentar em torno da necessidade de um outro olhar para a prática artístico-composicional. Um outro processo de ler na obra o presente e, nele, seus diversos e instáveis modos de arregimentar as intersubjetividades. Nos parece ser necessário, sobretudo, que tal processo se faça sensível mais à experiência de presentificação, atualização do que se tenta mediar pela palavra, do que, pelas melhores e mais convencionáveis escolhas vocabulares, temáticas ou mesmo ideológicas do ponto de vista de uma política dos meios editoriais. No caso específico do texto de Freire, estando o projeto desde seu primeiro livro, vinculado necessariamente à dimensão de um ser em crise, desequilíbrio e conflito, nos parece razoável (ou mais que isso, pertinente) que a forma narrativa desafie os diversos eixos que se tinham anteriormente estabelecido nas convenções da forma conto. Inclusive o eixo da sintaxe linear *começo-meio-e-fim*, ou mesmo da própria verossimilhança imediata ou objetiva, a troca da palavra plano do registro pela ‘brincante’ ou movente da fala, do canto, do grito.

Argumentamos ainda que parece ser essa a direção que o texto tende a tomar, para além do estranhamento, quando no processo e leitura o interlocutor se depara com sequências que são já estruturalmente (mas não casualmente!) sonoras. Como as que se leem em:

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

(CN - Canto I, *Trabalhadores do Brasil*, p.19 – grifos meus)

[...] Nosso dinheirro salvarrria, porr exemplo, as negrrinhas do Haiti. Barratas como as negrras de Burrrundi. Trouxe uma parrra aqui, lembrra? Faz tempo que eu trouxe uma parrra aqui.

Ajudei a prreserrrvar, no meu pescoço os dentes de marrrfim. Hoje, ela ganha ensinando ao povrreu de Berrrlim. Em Monchengladbach, dança. Ganha a sorrte no samba.

(CN - Canto IV, *Alemães vão à guerra*, p. 37 – grifos meus)

Zé, essa é boa. O que danado a gente vai fazer em Lisboa? Bariloche e Shangri-lá? Traslados para lá. Para cá. Travessia de barco pelos Lagos Andinos. Nunca tinha ouvido falar em Viña Del Mar, Valparaíso. A gente não devia sair do lugar.

Quem já viu se aventurar na Ilha do Cipó? Ilha do Marajó? Itacaré? Fugir de dentada de jacaré? O que você quer, homem? Sem dinheiro, chegar onde? Não tem sentido. Oklahoma, nos Estados Unidos. É delírio. Peregrinar até as múmias do Egito.

Que história é essa de cruzeiro marítimo? Caribe, Terra dos Vikings, Mediterrâneo? Enfrentar o Oceano Atlântico? Canadá, Canaã? Deserto de Atacama? Que besteira! Ir para Bali, Beijing, Xian, Xangai, Hong Kong.
(CN - Canto IX, *Caderno de turismo*, p. 67 – grifos meus)

Fora dessa perspectiva de movência, ação, presentificação, logo, performance, o livro é só fratura e débito. Para além de se gostar ou não do que ele enuncia, não há obra, posto que não há diálogo. Não há por que lê-lo. Esta é, acreditamos, a fisiologia, a genealogia de um texto que nasce já reivindicando uma condição de plataforma de vozes. Se se tece por entre veios da oralidade, passando, por questões de contingências da forma artística (conto) para o estado de escrita, mas nesse se estranhando, gerando inconveniência, polêmica e rupturas, é porque reivindica novamente o estado de ouvido para a manutenção da natureza de seus significados vivos, experienciáveis. Aflui para essa grande porção disforme, irregular e assistêmica, talvez, por isso mesmo, rica, que é o universo expansível do oral...profundo e problemático com suas poéticas às vezes ilegíveis. Volta, assim, para de onde veio. Fluxo este, como que aquele verso que diz: “*Ao povo seu poema aqui devolvo / menos como quem canta do que planta*”⁹⁶.

⁹⁶ FERREIRA GULLAR. Meu povo, meu poema. In *Poemas*. Seleção de Alfredo Bosi. São Paulo: Global, 1983.

“FINAIS DOS TEMPOS PARTICULARES”⁹⁷ OU “O APOCALIPSE DOS DIAS ATUAIS”⁹⁸...OU SE O MEIO AINDA É A MENSAGEM

Neste capítulo, conduziremos as considerações tecidas a partir das análises dos contos tomados nas duas plataformas, problematizando esse modo de composição literária e o que, efetivamente, ele aponta no cenário contemporâneo. Ou seja, encaminharemos a discussão sobre em que medida o fazer literário se expande ou se retrai, quando ainda falamos de suporte no limiar do século XXI. O que muda na experiência tanto de produção, quanto de recepção da obra artística ao se pensar a velha problemática McLuhaniana dos meios e da mensagem? E, quando não pensada nesta crise, em que a Literatura efetivamente pode contribuir na autonomização do sujeito, se colocando de fato como Arte e não apenas como entretenimento?

Novamente nos propomos a tratar das dimensões de experiência (fato) e experiencição (atos, repercussões do fato *no* e *pelo* sujeito). Pensar como a transversalização do ato de ler, frente a multiplicidade dos ambientes virtuais, a convergência das mídias (mídiosfera), operada pela explosão de novas tecnologias da imagem e do som, enfim, as TIC's, pode ser um mecanismo de transgressão da doxa vigente, convertendo o registro em vivência, portanto, inscrevendo a possibilidade de voz, logo, de existência concreta no jogo social, ou, pelo contrário disso, reificar um *logos* em detrimento de um oceano de novas outras possibilidades para os sujeitos em interação.

Em tempos de pós-humano, pós-verdades, biopoder, identidades flutuantes, crises de regimes políticos, estabelecimentos de novos *ethos* no mesmo passo em que novas falências para velhos sistemas...a Literatura vai no fluxo, ainda que impreciso, destes tempos, ou hieroglifa-se no cume do cânone? Hibridização ou esclerose das

⁹⁷ Extraída da apresentação intitulada *Explosões*, escrita por Santiago Nazarian para o livro *Rasif – Mar que arrebenta*, de Marcelino Freire, editora Record, São Paulo, 2008. p. 14-17.

⁹⁸ Idem

***Com maior ênfase neste capítulo, lembramos que a experiência de imersão nos áudios (Anexo A e B, p. 323 e 324 respectivamente) é indispensável para percepção das marcas de uma escrita-performance.**

formas de narrar/experienciar a intersubjetividade? São questões a serem discutidas, não necessariamente respondidas.

4.1 (Breves)Implicações teóricas

Se nos permitirmos refletir a questão da obra literária pela máxima deleuzeana, dentro da qual o trabalho do homem é pensar e produzir novas formas de vida, então, as narrativas enquanto resultantes dessas mesmas formas, precisam fazer força no sentido de se projetar para fora de uma dimensão totalizante, unificadora, modelar ou plana. A obra, então, serve muito mais como um instrumento de mediação para acesso a essas experiências emergentes de construção dos novos encaixes, do que um registro bloqueado da vida. O livro não é fim *per se*. Como processo, é atravessado por uma contínua série de interferentes. Faz parte, portanto, do movimento mais amplo, que Deleuze chamou de *agenciamento*.

Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações. Fabrica-se um bom Deus para movimentos geológicos. *Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação*. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de *retardamento* relativo, de viscosidade *ou, ao contrário*, de precipitação e *de ruptura*. Tudo isto, as linhas e as velocidades mensuráveis, constitui um *agenciamento*. Um livro é um tal agenciamento e, como tal, inatribuível. *É uma multiplicidade* — mas não se sabe ainda o que o múltiplo implica, quando ele deixa de ser atribuído, quer dizer, quando é elevado ao estado de substantivo. Um *agenciamento maquínico* é direcionado para os estratos que fazem dele, sem dúvida, *uma espécie de organismo*, ou bem uma totalidade significativa, ou bem uma determinação atribuível a um sujeito, mas ele não é menos direcionado para *um corpo sem órgãos*, que não pára de desfazer o organismo, de fazer passar e circular partículas a-significantes, intensidades puras, e não pára de atribuir-se os sujeitos aos quais não deixa senão um nome como rastro de uma intensidade. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 12 – grifos meus)

É nessa perspectiva do múltiplo e não da forma una, do experienciável, e não do registro, que temos trabalhado até aqui. E, a partir desse ponto, aprofundando o que fora refletido no capítulo II (mais particularmente nos itens 2.1 *Corpo, voz e presença: a performance como gesto de presentificação*, p. 82 e 2.3 *A experiência do áudio: da*

conversão e seus (in)convenientes p.105), pretendemos discutir tal dimensão nas duas obras implicadas neste estudo e nas plataformas pelas quais elas “rodam”.

Nessa compreensão assumida, estamos desde sempre concebendo a obra como ponto de convergências, interseções, cruzamentos, logo, terreno de instabilidade, transitoriedade, estado de movimento e não de solidez, pureza e prontidão. A obra, assim entendida, dentro desta instância da experiencição, vale, quanto mais, pelo seu estado de condutividade, potência de conexão com outras forças, geralmente vivas, pulsantes, contraditórias e violentas, mais para cá fora do livro, do que necessariamente dentro deste. Dito isso, aí é que, quanto mais espaço ele abrir para ser preenchido fora de si, mais rico e possibilitador da própria ação visio-perceptora ele se torna, sendo assim uma espécie de máquina por meio da qual se instaura, dentro do sujeito-leitor, a efetiva condição por onde pode vir a ser possível também, junto a outros processos, ativar as subjetividades desse sujeito em face ao mundo que o rodeia. Se o livro é uma máquina, só o pode ser pela sua potência de agenciamentos. Assim é que, de um livro não deve se esperar uma relação orgânico-funcional apenas de dentro dele próprio. Em suas entranhas não há (ou não devia haver!) o seu *todo*. Dele, não “se colhe” o *pronto*, mas se pode extrair a possibilidade do experiencial nele, mas principalmente, para fora dele: no seu potencial de conexão. E aqui, falando nesses termos, estamos necessariamente tratando muito mais de uma prática (ou conjunto de) do que de uma noção definida de obra e de leitura. Tal qual o *Corpo sem Órgãos*⁹⁹, de Deleuze e Guattari, que assim nos provocam a esse respeito:

⁹⁹ Conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari, presente nas obras *Anti-Édipo* e *Mil-Platôs*. Extraído de Antonin Artaud, para quem a expressão indicaria, entre outras, a possibilidades de encontrar “[...] *emoção situada fora do ponto particular em que o espírito a procura ... emoção que dá ao espírito o som sublevador da matéria, para onde toda a alma escorre e arde*” (Artaud *apud* Deleuze, 2004). Nessa retomada pelos filósofos franceses, o termo funciona como ponto de discussão a toda realidade mais profunda inerente a um campo da realidade humana. De tal forma inserido na dimensão da experiência, podemos afirmar que não compreendemos o Corpo sem Órgãos, o vivemos. Referindo-se a esse aprofundamento intrínseco ao termo, Deleuze (1974, p.91) afirmava que “*toda palavra detida, traçada se decompõe em pedaços ruidosos, alimentares e excremenciais.*” O corpo convencionalmente organizado atua como uma máquina que opera cadenciadamente para o êxito da produção. Desse modo é um organismo, a soma de utilidades. As quais, dentro da estrutura social fundada na propulsão produtiva material, o corpo deve ser entregue para realizar determinados fins. Dentro dessa lógica, as vontades, o desejo, qualquer manifestação do anímico é esmagada. Organizado e concebido apenas externamente, nossos órgãos são capturados, dispostos e “amarrados” sob uma ótica estritamente utilitária: a lógica capitalista. Daí é que, pela anti-lógica de Artaud e seus experimentos, Deleuze e Guattari concebem a proposta de um corpo desprovido dessa dimensão utilitária de órgão e, na dimensão de gerar novos sentidos necessários à construção da vida, defendem que tal propositura “*trata-se de ativar, de insuflar, de molhar ou de fazer flamejar a palavra para que ela se torne a ação de um corpo sem partes, em lugar da paixão de um organismo feito em pedaços.*” (DELEUZE, 1974, p.92)

Qual é o corpo sem órgãos de um livro? Há vários, segundo a natureza das linhas consideradas, segundo seu teor ou sua densidade própria, segundo sua ***possibilidade de convergência*** sobre "um plano de consistência" que lhe assegura a seleção. Aí, como em qualquer lugar, o essencial são as unidades de medida: *"quantificar a escrita"*. Não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito. Um livro tampouco tem objeto. Considerado como agenciamento, ***ele está somente em conexão com outros agenciamentos***, em relação com outros corpos sem órgãos. ***Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer***, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, ***perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades***, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, ***com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora***. Assim, sendo ***o próprio livro uma pequena máquina***, que relação, por sua vez mensurável, esta máquina literária entretém com uma máquina de guerra, uma máquina de amor, uma máquina revolucionária etc. — e com uma ***máquina abstrata*** que as arrasta. Fomos criticados por invocar muito freqüentemente literatos. Mas a única questão, quando se escreve, é saber com que outra máquina a máquina literária pode estar ligada, e deve ser ligada, para funcionar. Kleist é uma louca máquina de guerra, Kafka é uma máquina burocrática inaudita...(e se nos tornássemos animal ou vegetal *por* literatura, o que não quer certamente dizer literariamente? ***Não seria primeiramente pela voz que alguém se torna animal?***) ***A literatura é um agenciamento***, ela nada tem a ver com ideologia, e, de resto, não existe nem nunca existiu ideologia. (DELEUZE e GUATTARI 1995, p.12 – grifos meus)

Isso posto, estamos mais uma vez diante da ‘exagerada’, talvez por isso mesmo atual e provocante, formulação de Marshall McLuhan (1964): a de que o meio é a mensagem! Senão, vejamos. O livro enquanto meio, idealizado geralmente como simples canal pelo qual se transite um conteúdo comunicativo (a mensagem), quando problematizado nas dimensões acima aludidas (a saber, as do agenciamento) passa a ser o próprio objeto da crise: perde a sua transparência, passividade e impotência para, no bojo da dissolução das formas (característica recorrente no cenário contemporâneo), se conectar com outros agenciamentos e assim tirar do eixo a própria comunicação, uma vez que introjeta no processo a possibilidade de diferentes estruturas perceptivas.

Em seu texto de 1964, McLuhan chega a considerar que uma mensagem proferida oralmente ou por escrito, ao ser transmitida pelo rádio ou pela televisão, põe em xeque não apenas a forma de transmissão, como engendra novas potências de compreensão, posto que projeta contornos diferentes, ambiências, tonalidades os quais, inevitavelmente, interferem na construção dos significados. Para o autor o meio, somado à ideia de canal e de tecnologia, por onde a comunicação se estabelece, não constitui a *forma comunicativa* apenas, mas, numa dimensão mais profunda, determina o próprio *conteúdo* do processo comunicativo, posto que gera novos interferentes sobre o processo.

Nessa descentralização de foco da mensagem para o meio, ou melhor, na fusão de ambos, proposta por McLuhan, especificamente no caso do objeto de nosso interesse, no lugar da pergunta *o que é um livro?* concebendo-o como forma, resultado, coisa em si, talvez caiba mais *o que pode vir a ser um livro?* uma vez que, efetivamente o que se quer saber é que potências ele guarda, que conexões ele tende a fazer, que agenciamentos ativa para fora de si e de seu conteúdo aparente? A escrita, inclusive, pode ser vetor de seu contrário: de oralidade, pode se colocar por contingência, convenção ou hábito, mas, na camada mais profunda do sentido, estar contaminada com uma natureza oral, uma oratura, um *logos* que, numa segunda e mais detida leitura, estranhe ou negue esta condição de escrita como aparente forma hegemônica (assim não o são as letras de Rap, Hip hop, repentes, vídeo-performances e outros ajuntamentos de oralidades?). E, sem dúvida, essa a opção de “pôr uma coisa na outra” esconde muito mais que escolha de estilo: denuncia um projeto de nova condução para o fluxo comunicativo. Uma nova dicção, uma vocalidade que, mesmo não sendo “nova”, aponte para modulações antes negligenciadas nas inúmeras camadas do tecido social, fundura onde justamente residem novas potências de subjetividade no movimento da vida comum.

Mas o que tem tudo isso a ver com a literatura de Freire? Entendemos que, por tudo que já fora discutido nesse estudo acerca dos caracteres particulares das narrativas deste autor (os recorrentes traços de uma cultura oral na construção performativa), somado à existência de dois suportes para sua obra (o impresso e o áudio), toda essa problemática discutida pelos teóricos aqui tomados (o agenciamento maquínico em Deleuze/Guattari e o meio como mensagem em McLuhan) fornece ambiência propícia para a discussão sobre em que medida essa literatura (e suas explícitas opções e comprometimentos) efetivamente problematiza o fazer literário por sobre a experiência urbano-periférica e os diferentes modos de subjetivação que nela lutam por se sustentar.

Como já discutimos e particularizamos no segundo capítulo (especificamente no item 2.3 *A experiência do áudio: da conversão e seus (in)convenientes* p.105 a 113), no caso dos dois audiolivros aqui tomados, não estamos diante apenas de uma audiogravação da leitura do texto, só uma alternativa de mercado, mas de uma conversão de *logos*: a interferência da voz como via performática sobre a palavra grafada, impressa, graficamente ordenada e comercialmente vinculada na forma livro. Daí, desde sempre o interesse nesse produto tende a oferecer considerável margem de problematização quando observamos, conforme já discutido no capítulo supracitado,

que este áudio tende a revelar marcas de um poder amplificador da palavra (o *logos* oral) já estranhado na primeira leitura gráfica do texto e suas faltas, fraturas e brechas, mas confirmado na escuta, dada a fisiologia própria deste canal: o ouvido tende a captar a marca da oralidade, manifesta na performance, de tal modo a localizar o que captou dentro do universo do oral. Tem-se um experimento de escuta. Sabe-se que aquilo que ora se ouve, mais que registro audível de um texto (leitura branca), é uma experiência *in vivo*, um acontecimento que ativa presença. Enfim, é uma performance.

Logo, defendemos que, por tais particularidades (discutidas no segundo capítulo) tanto as instâncias do agenciamento maquínico se apresentam nessa implicatura (o autor está literalmente, enquanto voz, *dentro* da máquina), quanto o problema do meio que se eclipsa como mensagem, dadas as circunstâncias com que, na audioperformance (o cd contendo os arquivos em mp3, portanto, o meio), dá acesso à cultura do oral, se coloca como ponto nevrálgico, numa relação que não apenas interfere na superfície da condução, mas sim, determina o próprio *conteúdo* do processo comunicativo. Mais uma vez, sendo enfático e não redundante: se está diante de uma literatura cujo poder de agenciamento se dá pelo ouvido. Um corpo a corpo, fricção que converte e expande o escrito em dito(s).

Sendo tanto o ato de traduzir ou converter quanto o de envolvimento e presença (política da performance) fortes dispositivos da percepção humana sobre o mundo e seus modos de organização histórico-geográfico, então, cremos estar falando muito mais de uma produção do imaterial do que de bens propriamente ditos, uma postura, uma ação política, posto que compromete os sujeitos implicados nessa ação. Troca, agenciamento, construído por corpos e “máquinas”, amálgamas de novos sentidos, cada qual potente num amplo conjunto de intersubjetividades. Nessa direção parecem enxergar Deleuze e Guattari (1995, p.31), quando afirmam:

Em seu aspecto material ou maquínico, ***um agenciamento não nos parece remeter a uma produção de bens***, mas a um estado preciso de mistura de corpos em uma sociedade, compreendendo todas as atrações e repulsões, as simpatias e as antipatias, as alterações, as alianças, as penetrações e expansões que afetam os corpos de todos os tipos, uns em relação aos outros. ***Um regime alimentar, um regime sexual regulam, antes de tudo, misturas de corpos obrigatórias, necessárias ou permitidas.*** Até mesmo a tecnologia erra ao considerar as ferramentas nelas mesmas: estas só existem em relação às misturas que tornam possíveis ou que as tornam possíveis. ***O estribo engendra uma nova simbiose homem-cavalo, que engendra, ao mesmo tempo, novas armas e novos instrumentos. As ferramentas não são separáveis das simbioses ou amálgamas que definem um agenciamento maquínico Natureza-Sociedade.*** Pressupõem uma máquina social que as selecione e as tome em seu *phylum*: ***uma sociedade se define por seus***

amalgamas e não por suas ferramentas. E, da mesma forma, em seu aspecto coletivo ou semiótico, o agenciamento não remete a uma produtividade de linguagem, mas a regimes de signos, *a uma máquina de expressão cujas variáveis determinam o uso dos elementos da língua. Esses elementos, assim como as ferramentas, não valem por eles mesmos*. Há o *primado de um agenciamento maquínico dos corpos sobre as ferramentas e sobre os bens*, primado de um agenciamento coletivo *de enunciação sobre a língua e sobre as palavras*. E a articulação dos dois aspectos do agenciamento se faz pelos *movimentos de desterritorialização* que quantificam suas formas. É por isso que um campo social se define menos por seus conflitos e suas contradições do que pelas linhas de fuga que o atravessam. Um agenciamento não comporta nem infra-estrutura e superestrutura, nem estrutura profunda e estrutura superficial, mas nivela todas as suas dimensões em um mesmo plano de consistência em que atuam as pressuposições recíprocas e as inserções mútuas. (Grifos meus)

Todavia, não é sem conflito e crise que tais agenciamentos ocorrem nesse encadeamento texto-áudio-mundo. As duas obras de Freire em questão, consistindo numa conversão, carregam toda problemática já amplamente implicada nessa ação. Compreender a relação entre esses dois suportes e a repercussão que os mesmos adquirem dentro da proposta de escrita deste autor e do contextual que lhe envolve (o terreno da migração, adaptação, criação e/ou adesão a novas plataformas de produção artística, incluindo-se a Literatura) parece cada vez mais exigir o conhecimento de todo um conjunto de opções no que diz respeito tanto à forma de olhar para o “original” (destronamento do livro impresso como lugar “natural” do literário), quanto na escolha dos dispositivos que o transporão para uma nova dimensão ou plataforma (o literário e, por extensão, o artístico, como uma prática nômade em termos de suporte, posto não serem fins per se).

Estamos já, pois, falando da semiose não mais como categoria teórica, formulação postulada *fora-da-vida*, mas enquanto condição para que haja a própria vida em termos de produção de subjetividade do sujeito na fragmentada cena presente. Assim concebida, a proposta de criação da narrativa literária dentro da ambiência do espaço urbano-periférico (manifestação do modelo de desenvolvimento capitalista assumido), e nela, particularmente o conto como forma breve, implica, já, um ato de recriação ou reorganização do sentido através do qual se pode encontrar o todo numa parte ou a parte num todo: a palavra como chave de ligação (*Power up*) desses diversos modos de ser, de inscrição nesse jogo, e cada um desses modos configurados em formas linguísticas presentificadas, experienciáveis, performáticas postas como presença e voz. Novamente a recorrência a personagem-voz como recurso dessa operação literária.

Assim enxergamos nessa literatura um movimento que, pela via da performance (a da voz), se coloca na direção de um coletivo, compromete e se compromete como espaço para essa multivocalidade enunciativa. A respeito, ainda em Deleuze (2004, p.14-15), lemos:

Embora remeta sempre a agentes singulares, *a literatura é agenciamento coletivo de enunciação*. A literatura é delírio, mas o delírio não diz respeito a pai-mãe: não há delírio que não passe pelos povos, pelas raças e tribos e que não ocupe a história universal. Todo delírio é histórico-mundial [...] Fim último da literatura: por em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... (“por” significa “em intenção de” e não “em lugar de”). (Grifos meus)

Assim contextualizada a problemática, vejamos repercussões disso na apreciação das obras implicadas.

4.2 Do áudio e seus agenciamentos

Como já discutimos na crítica de ambas as obras tomadas neste estudo, há na construção das narrativas de *Contos Negreiros* uma sonoridade mais evidente. Característica essa que, por tudo já evidenciado em momentos anteriores, na versão audiolivro¹⁰⁰ tende a resultar numa ambiência sonora mais ampla do que em *Angu de Sangue*. Tal aspecto se dá por fato estrutural: *CN* já nasce sob a égide de uma concepção por si oral (o *canto* = *pro-ferir*, por para frente, verter), portanto, ligado ao sonoro, ao vocal, parece alinhar o conjunto dos textos. Há aqui também a indissociável ligação com o universo poético: *canto* como recurso de métrica, isto é, a divisão de um poema principal em partes (que ocorria na lírica épica), no caso brasileiro, forte remissão à Castro Alves, sobretudo na sua obra mais famosa *O Navio Negreiro* (poema épico de 1869, dividido em seis partes – cantos – com metrifcação variada e um dos mais conhecidos da literatura brasileira). *CN* é, portanto, um livro que se abre para fora de si, num amplo espectro de conexões.

São contos breves, ritmados, fortemente sustentados por rimas, que se mostram desde sempre comprometidos com uma estrutura oralizante do pensamento (*logos*). O conteúdo a que se tem acesso é, perceptivelmente, ação performativa. São em sua totalidade interjeições: lastimação, repreensão, grito, esporro, guardando pouca ou

¹⁰⁰ Optamos por abordar primeiro o audiolivro *Contos Negreiros* pelo fato de que, cronologicamente, este foi o primeiro a ser gravado e lançado pelo autor (em 2007), embora *CN* seja o seu quinto livro. Só posteriormente (em 2013) o livro *Angu de Sangue* (o impresso é de 2000) foi lançado na versão em áudio.

quase nenhuma relação com a prática de uma leitura convencional, por exemplo. Isso ocorre porque as narrativas deste livro são enfeixadas pela condição negra num amplo sentido. Como já dissemos em vários momentos neste estudo, são experiências de labor, esforço, força, compressão e resistência. Noutra perspectiva, é possível perceber que o tecido dessas vocalizações arregimenta a voz desses *negros* numa espécie de chamado, como que na estruturação de um grande canto de trabalho, cujo estribilho está sempre a nos dar conta da condição negrejada, violada, subalternizada, mas também a nos indicar uma força de resistência emergente de dentro deste lugar: é a potência da voz.

No nosso estudo de 2014 (SOUZA, 2014, P. 84), para efeito de discussão das particularidades manifestas na conversão/confluência dos suportes texto e áudio, reunimos as narrativas de *CN* em quatro grupos, os quais serão aqui retomamos naquilo que de mais significativo se levantou na linha argumentativa adotada, para, a partir deles, aprofundarmos a questão em estaque.

4.2.1 Do primeiro audiolivro - Grupo 1: *Negro, negreiros, negrejados*

Neste grupo estão os contos que, além da atmosfera geral já aqui aludida (a de labor, esforço, força, compressão e resistência), trazem a experiência da condição de inferiorização, marginalização, exclusão e silenciamento do pobre no cenário urbano-periférico. Assim, para além da condição étnica de negro, o subtítulo também comporta nesse grupo: *negreiro* enquanto coletivizador dos tipos “quase pretos”, mais igualmente indesejáveis na estratificação social, empurrados à zona dos não convidados. Também os *negrejados*: aqueles “mulatos e outros quase brancos, tratados como pretos¹⁰¹”, ou “quase brancos pobres como pretos...enfim, postos nessa mesma zona de anulamento ou

¹⁰¹ Referência oportuna à letra de *Haiti*, canção de Caetano Veloso e Gilberto Gil, do disco *Tropicália 2*, lançado em 1993 em comemoração aos 26 anos do Tropicalismo. A letra tematiza a polêmica do racismo dentro de uma sociedade miscigenada, para tanto tomando como polos Brasil e Haiti, nações que vivenciaram (e ainda vivenciam) um profundo e complexo processo da violência simbólica: da disparidade de armas na luta de classes, da institucionalização das relações predatórias de poder, da negação da cor e, consequentemente a repressão das identidades étnicas. Cantada como um Rap, a letra diz:

*Quando você for convidado pra subir no adro / Da fundação casa de Jorge Amado / Pra ver do alto a
fila de soldados, quase todos pretos / Dando porrada na nuca de malandros pretos / De ladrões
mulatos e outros quase brancos / Tratados como pretos / Só pra mostrar aos outros quase pretos /
(E são quase todos pretos) / E aos quase brancos pobres como pretos / Como é que pretos, pobres e
mulatos / E quase brancos quase pretos de tão pobres são tratados / E não importa se os olhos do
mundo inteiro / Possam estar por um momento voltados para o largo / Onde os escravos eram
castigados.*

*[...] Não importa nada:/ Nem o traço do sobrado/Nem a lente do fantástico,/ Nem o disco de Paul
Simon/ Ninguém, ninguém é cidadão /[...] O Haiti é aqui /O Haiti não é aqui (Grifos meus)*

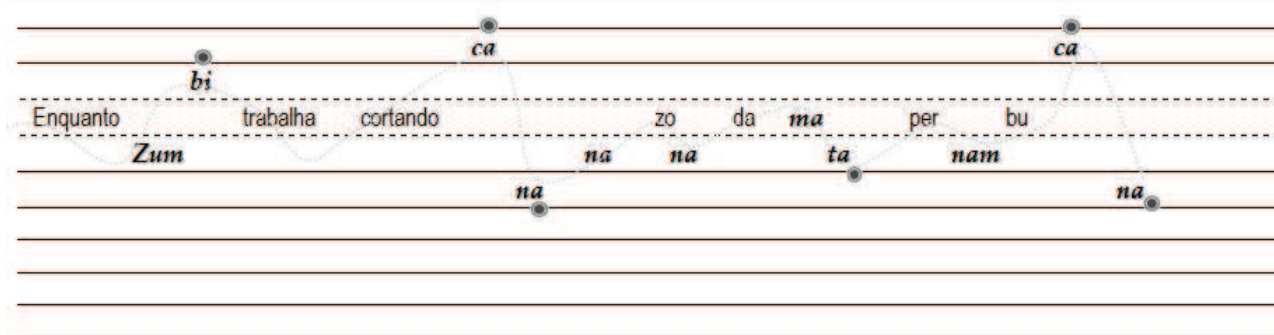
invisibilidade “no que tange ao atendimento de suas necessidades básicas ou consideração de suas ideologias e afetos. São os ‘sem vez de voz’; homogeneizados na urbe e que agora, no entremeio dos subespaços desta, labutam por projetar, dissonante, sua voz-presença”.(SOUZA, 2014, p. 85).

Os contos aqui reunidos são: canto I – *Trabalhadores do Brasil* (p.17); canto II – *Solar dos príncipes* (p.21); canto III – *Esquece* (p.29); canto VI – *Linha do tiro* (p. 43); canto VII – *Nação Zumbi* (p. 49); canto IX – *Caderno de turismo* (p.65); canto XII – *Polícia e ladrão* (p.83); e, canto XIV – *Curso superior* (p.95).

A seguir, retomamos o recurso da escala como forma de representar graficamente o fluxo da audioperformance. O intuito dessa ‘tabela’ é ilustrar a ênfase dada no recurso da voz em determinadas sílabas na audioperformance. As duas linhas pontilhadas, ao centro, indicam o trecho no qual o tom da fala é linear; as linhas abaixo e acima destas, apontam a variação na fala, marcando os instantes de mais ou menos tensão, dando respectivamente, ascendência (+) e descendência (-) tanto da marcação tônica das palavras, quanto da relação eufórica do falante. A linha curva que perpassa as sílabas e palavras indica o fluxo dessa performance entre esses polos de mais ou menos tensão. Deve-se entender que, embora a estrutura se baseie na proposição de Tatit (1998), aqui não nos referimos às dimensões da composição musical abordadas pelo autor (contornos melódicos, tons, semitons, duração, etc), mas apenas à proposta de um mapeamento por meio do qual, de modo empírico, se possa perceber o comportamento da voz humana em performance.

A partir dos indicadores que compõem o arranjo ou escala, torna-se possível perceber no primeiro conto (canto I – *Trabalhadores do Brasil*, a mais representativa das narrativas, do ponto de vista da ambiência sonora na versão audiolivro) que o ritmo empreendido já desde o início nos dá conta de uma sonoridade agressiva, incomodada, interpeladora, de toda forma, uma *fala-ação*, uma performance, como se vê na seguinte sistematização:

(+)



(-)

(p. 19)

(+) = Mais tensão na pronúncia. Vibração, altura, destaque.

(-) = Menos tensão na pronúncia. Afrouxamento, dilatação, relaxamento.

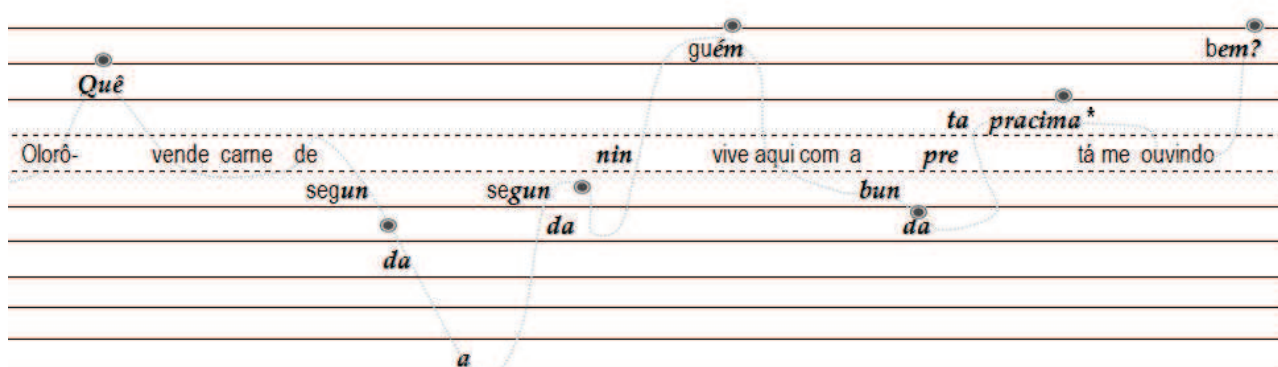
● Ponto crítico de tensão no fluxo da performance vocal.

(SOUZA, 2014, p. 92-93)

Note-se, nos seis pontos de tensão (●) marcados na escala a presença de intencionalidade, aprofundamento e conectividade, ao assinalar no trecho da fala, uma ligação para fora do texto, para além da rima e de seu *aparente*: a palavra é foneticamente quebrada e, nessas fraturas, dá espaço para que um outro sentido surja nesses subespaços. No percurso, a fratura da forma (*morfo* e *sintaxe*) parece abrir possibilidade de *semio* em constante progressão (sema que gera semema...que gera... que gera...etc)

Vejamos isso também o trecho seguinte:

(+)



(-)

(p.19)

* Embora haja duas palavras, no áudio ouve-se uma única articulação: [pra'sima]

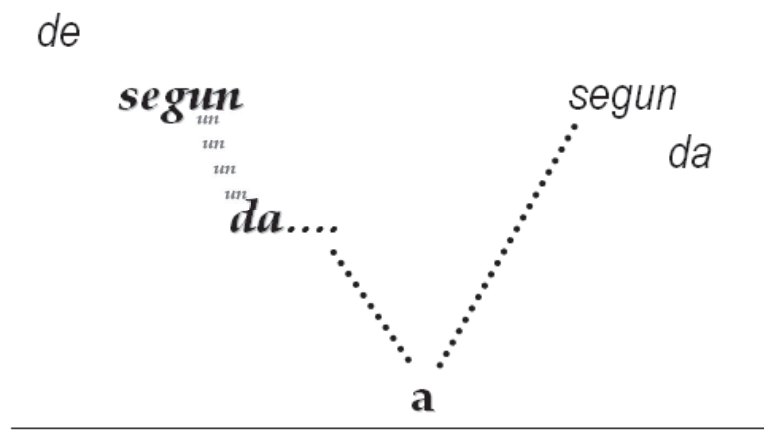
Nessa direção, no trecho acima, merece destaque (Cf. SOUZA, 2014, p. 94):

- a) em primeiro momento, a ancestralidade ou africanidade ativada no nome do protagonista, *Olorô-Quê*, cuja sílaba final, alta e breve, chama a tensão para a segunda das labutas a ser anunciada:



(idem)

- b) Em segundo momento, se estabelece novamente o percurso sintagmal acidentado, em que, exatamente a partir do vocábulo “carne”, a sonoridade dos seguintes se acoplam, gerando não apenas rima, como uma espécie de analogia à própria condição cíclica da labuta negra nesse contexto de subvida. Na colisão sintagmal que segue, tem-se a possibilidade de “segunda” (adjetivo) caracterizar a “carne” (substantivo) como sendo de qualidade inferior, como ainda, apontar o prolongamento indefinido da ação (“vende”), aproximando-a do campo semântico de um novo cativo (seguuuuuunda a segunda = período de trabalho ininterrupto, sem folga), se considerarmos a audição do trecho em tela, no qual há uma pausa acentuada entre as pronúncias da palavra “segunda”; pausa esta ilustrada pela sequência pontilhada.



(p.19)

Analisando esse mesmo trecho, ainda no nosso estudo de 2014, defendíamos a seguinte proposição: o que se nota é que, embora breve – ainda mais quando performancizado na versão audiolivro, como que um dito em fôlego só – o trecho ilustra exatamente o fluxo tenso de uma voz que não objetiva apenas registrar o cotidiano dos

sujeitos implicados (até aqui, Zumbi e Oloro-Quê), mas dramatizar o peso desse cotidiano, marcado pela própria entonação (quebra) de cada uma das palavras-marco desse relato. Veja-se, por exemplo, o próprio nome dos sujeitos, cuja ênfase tônica na última sílaba faz com que a palavra, dentro desse fluxo rápido, não apenas retumbe, como marque o início da labuta de cada personagem, na sequência: **Odé**, **Obatalá**, **Olorum**, **Quelé**. Igualmente marcante é a tônica dada às palavras-chave da labuta de cada um: do primeiro trabalho, enfatiza-se o produto e o seu local de produção (**cana** e **zona** da **mata pernambucana**). Note-se a grave acentuação da palavra **ca...na**¹⁰², excessivamente marcada na última sílaba; tal efeito, espécie de hiato forçado entre as sílabas, além de evocar, via pronúncia, o peso que esse produto teve para o contexto da escravidão no Brasil, vai também ativar um efeito de aliteração quando somado com as demais palavras da sentença, ocasionando um dito que se mostra como um verdadeiro percurso sintagmal acidentado, sintaxe ligeira, sustentada (ou assustada) por uma prosódia corrida, que explora amplamente os atributos correlatos da fala. É o que se lê também nos trechos recortados a seguir:

(+)

Enquanto a gente *dan*ça no *bi*co da *finha* garra Odé trabalha de segu*rança*

pega *drão* lá que não respeita quem ganha o *pão* que o Ti *ção* amassou honestamente

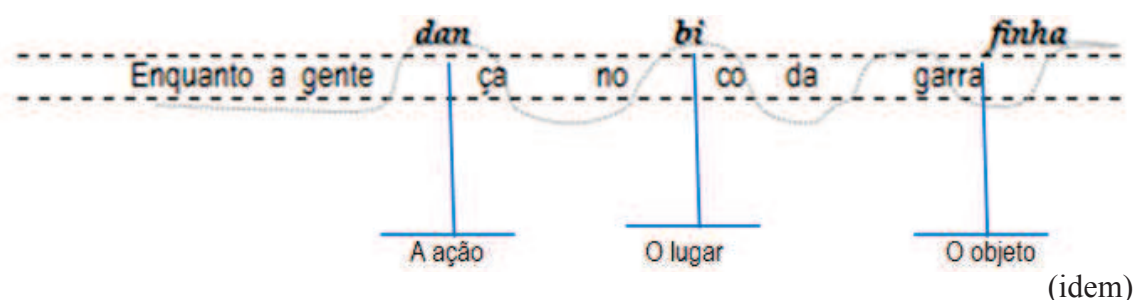
enquanto Obatalá faz serviço pra muita *gen*te que não *levan*ta um saco de cimento tá me *ouvindo* *bem?*

(-) (p. 19)

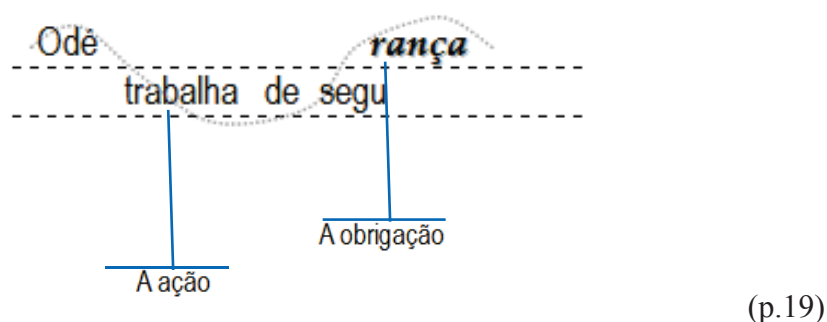
¹⁰² “Para efeito de ênfase, não é demais lembrar que a cana-de-açúcar, já nas primeiras décadas da colonização do Brasil, foi o grande garantidor da possessão portuguesa, breve vindo a substituir o extrativismo do Pau-brasil e se constituindo na primeira indústria aqui implantada e assim, justificando em larga escala o emprego da mão-de-obra escrava, espalhando-se, sobretudo, por todo o nordeste e determinando certas características culturais observadas por séculos seguintes nas sociedades dessa região, como, por exemplo, mandonismo e patriarcalismo”. (SOUZA, 2014, p. 93)

Na sequência desses trechos, podemos perceber a tensão semântica crescente assinalando dois aspectos relevantes. Na primeira sentença, há a divisão entre duas situações inerentes ao modo de sociabilidade problematizado no contexto urbano-periférico que ambienta a narrativa:

1) distensão ou alienação:



2) o trabalho de pastora, guarda, zelo, incumbência que recai sobre um subalterno Odé, para com patrimônio sempre alheio:



Não por acaso, Odé, termo do iorubá *ode*, significa “caçador”¹⁰³, é o adjetivo atribuído ao orixá **Oxóssi**, no candomblé ou **oxósse**, no omolocô, em ambos, sendo aquele que atua, desbrava caminho, labuta, empunha o arco e flecha para prover o alimento. Representa a ligeireza, a astúcia, a sabedoria, o jeito ardiloso para capturar a caça.

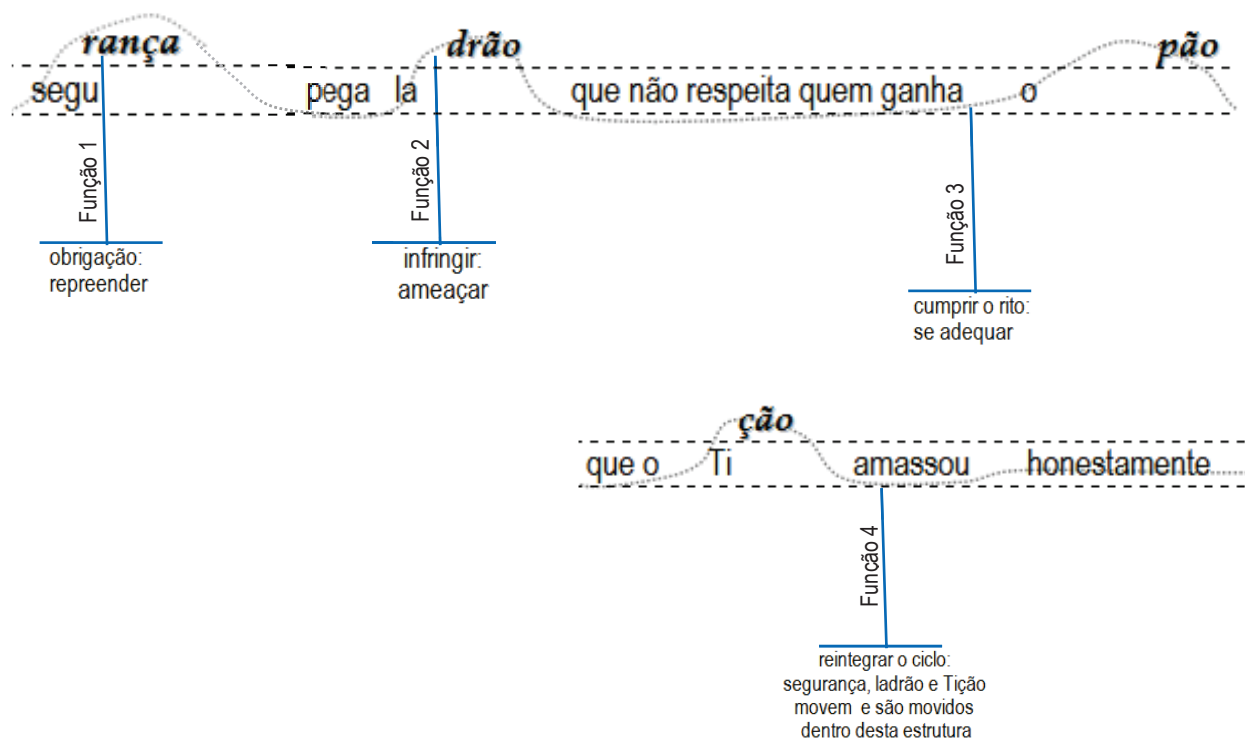
Na segunda sentença, ainda um desdobramento da obrigação cíclica de Odé (guardar a posse e ‘pegar’, caçar, os indesejáveis que a põe em risco!), lemos, ou melhor, ouvimos na fala da personagem-voz, a exata cena em que um indivíduo, subalternizado em sua condição de trabalho, comporta em seu ofício, repreender outro indivíduo tão mais subalternizado que ele, posto já estar este à margem de qualquer

¹⁰³ FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2ª edição. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1986. p. 1 229.

alinhavo de ordem ou lei. Situação, mais uma vez, diálogo com a exposta na já citada letra de *Haiti*:

[...] *ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos / Dando porrada na nuca de malandros pretos / De ladrões mulatos e outros quase brancos / Tratados como pretos / Só pra mostrar aos outros quase pretos / (E são quase todos pretos) / E aos quase brancos pobres como pretos / Como é que pretos, pobres e mulatos / E quase brancos quase pretos de tão pobres são tratados*
 [...] *Ninguém, ninguém é cidadão / [...] O Haiti é aqui / O Haiti não é aqui*
 (op.cit. Grifos meus)

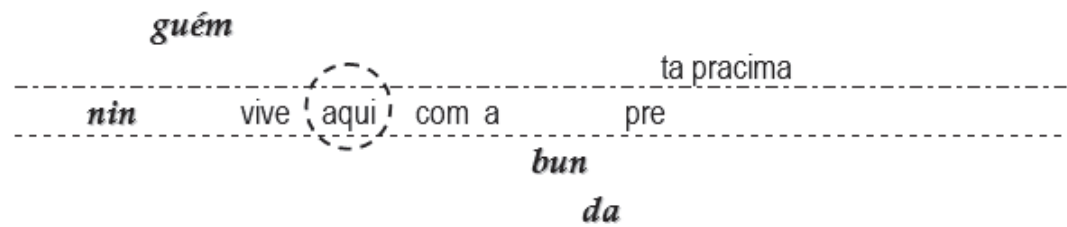
E nos dá notícia, essa fala, de um *continuum*. A performance de voz indignada se inscreve e indica um ciclo, no qual as ‘funções’ dos subalternos tendem à manutenção de um *status quo* violento e violador:



(p.19)

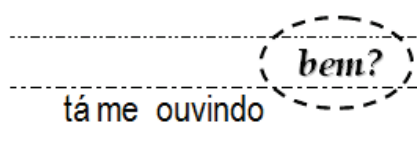
A recorrência à conjunção “enquanto” (aparece cinco vezes no conto), reforça essa ideia de ciclo a que nos referimos, pois tende adquirir simultaneamente valor temporal e proporcional, vez que como nos lembra Henriques (2008, p.166-167): “Essas relações expõem uma informação que ocorre cronologicamente, antes de outra, depois de outra, ao mesmo tempo que, outra e indicam obrigatoriamente anterioridade, posteridade ou simultaneidade temporal.” Tal efeito é percebido já desde a abertura:

durante o tempo que Zumbi trabalha, Olorô-Quê idem. E assim segue: todos têm uma ocupação, uma obrigação incessante, cíclica, a qual, na performance vocal, atinge seu ponto máximo quando da pronúncia da sentença:



(p.19)

Conforme analisamos no estudo de 2014 (Cf SOUZA, 2014), na audição do trecho há altura/força e vibrato justamente em “*nin...guém*”, que é, curiosamente, nesse caso, ao mesmo tempo exclusão e inclusão (*ninguém* = nenhuma pessoa; mas também *ninguém* = todos os que partilham o espaço do “*aqui*” onde se fala, a zona dos não convidados); e também na sequência: *bundapretapracima*, como que numa junção articulatória. Assim, tem-se o ponto mais alto desse trecho da fala/vociferação da personagem-voz e que, confirma a sua indignação para com o lugar (ou não lugar) que ocupa na estrutura social de onde fala e labuta. Assim, o falante reconhece a inesgotabilidade da lida, tão cíclica quanto improdutiva e isso é transferido para a forma como vocaliza as palavras referidas: há altura e tensão nesse exato momento da performance, para em ato contínuo, conectar-se à primeira da sequência de quatro interpelações que fecham cada parágrafo (ou estrofe?) do Canto I:



Sobre essa recorrência ao final de cada trecho, concluímos que:

Tal interpelação, ouvida ou lida, *exige a presença de um interlocutor não apenas pressuposto*, mas igualmente presente e corpóreo como a personagem-voz de Freire. O próprio advérbio de modo (“*bem*”) altera de tal forma a ação (ouvir) que termina por gerar outra colisão sintagmal: 1) ouvindo em altura e frequência adequada, portanto, ouvindo com qualidade; quanto, 2) pela conjuntura axiológica e actante implícita na condição do sujeito marginalizado, implicar em *um choque na ordem* (literalmente) dos discursos: alguém que, de dentro da experiência de exclusão, fala a um “de

fora” buscando se fazer entender, se colocar. Logo, espécie de equivalente ao “*tá ligado!?*”, “*saca!?*”, “*percebe!?*”. De qualquer modo, é um *recurso para incomodar o interlocutor* a assumir seu lugar nesse entrecruzamento de posições no jogo social. (SOUZA, 2014, p. 95 – grifos meus)

Também na segunda narrativa (canto II – *Solar dos príncipes* p.21) se faz igualmente presente a natureza interpelativa (e interpolativa), sustentada, sobretudo em dispositivos fáticos, abrangentemente presentes na cultura oral, cujos traços são manifestos na escritura de *CN*. A rigor, numerosos seriam os recortes feitos dentro das narrativas desse livro que poderiam exemplificar esse veio central que temos defendido neste estudo. Porém, para efeito de síntese, apontaremos a presença de alguns dos traços em trechos específicos dos contos seguintes.

Nas falas iniciais de *Solar dos príncipes*, temos a seguinte possibilidade:

(+)

Quatro *negros* e uma *negra* pararam na frente *deste* prédio.

A primeira mensagem do porteiro foi: "Meu *Deus!*" A segunda: "O que *querem?*"
vocês

ou "Qual *apartamento?*"

Ou "Por que *de 'sirviço'?*"
ainda não consertaram o elevador

(-)

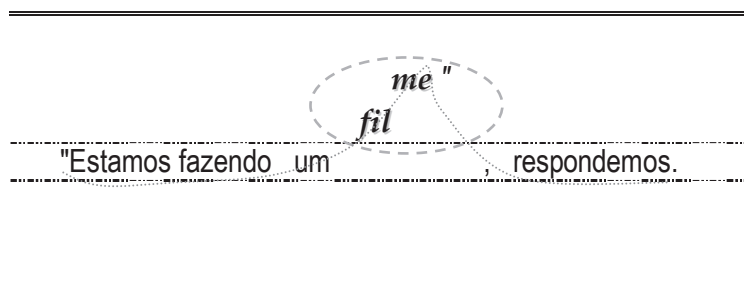
(p.23)

Nessa sequência a performance, com foco centrado em terceira pessoa, narrador onisciente, mas também misturado a falas do próprio porteiro, percebemos que uma

primeira dimensão exposta é a de desconfiança. Há a pronta localização do espaço de embate (mais uma vez o presente, o instante agora, e o aqui, marcados pelo pronome demonstrativo ‘*deste*’, a situar de qual prédio se fala) e, a partir desta localização, a crescente atmosfera de receio, progressivamente, nas sentenças seguintes se anunciando em conflito. No caso das três passagens, as palavras em destaque não necessariamente indicam altura e vibração (como ocorre no primeiro trecho do conto anterior, em que optamos pela separação da sílaba tônica), nesse, marcam apenas o ponto de empenho no que tange à pronúncia mais acentuada, marcando um ponto exato de tensão (a mais ou a menos) na fala.

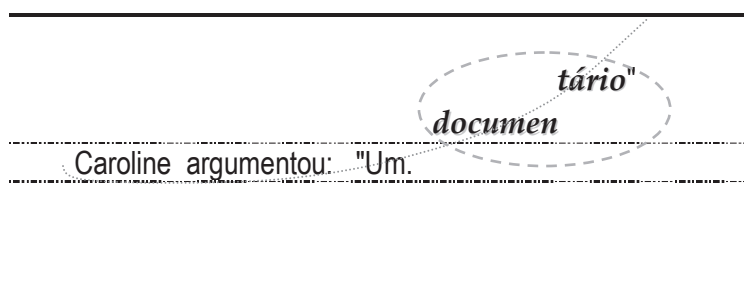
No entanto, no trecho seguinte, indicativo de gritos, emitidos de fora da portaria para dentro, no intuito de convencer o porteiro, a relação tonal da comunicação já começa a se acentuar, tanto em decorrência da distância objetiva (rua x portaria) que separa os possíveis interlocutores, quanto (e principalmente!) da distância simbólica (social) que efetivamente existe e se agrava par e passo, não entre o porteiro (um subalterno) e os jovens, mas entre as categorias que estes passam a representar nesse jogo: a guarda do patrimônio x a possibilidade de transgressão da ordem e das barreiras socialmente impostas.

A imediata referência ao tipo dos sujeitos (“quatro negros e uma negra”) avistados pelo porteiro (agente repressor) engendra todo um dispositivo de alerta a partir do qual ele passa a pautar suas ações (as perguntas que faz e os direcionamentos que dá a sua abordagem). Por mais objetivo que pareça ser o modo de interação pretendido pelo grupo de jovens, este é recebido com cautela e desconfiança. Exemplifica isso os dois trechos abaixo, nos quais a enunciação do objeto pretendido pela ação empreendida, agrava ainda mais o nível de desconfiança, posteriormente disparando a crise e o conflito



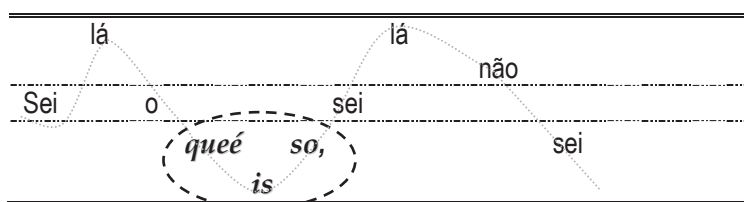
É oportuno observar que a estratégia argumentativa dos ‘de fora’ para adentrar no espaço guardado se dá no sentido de objetificar o empreendimento (o uso do

substantivo *filme*), num intuito de dar ciência da intenção ‘pacífica’ por trás dessa inusitada (pelo menos para o porteiro) tentativa de interação. Apelam primeiro para um termo (substantivo) genérico. Logo depois, na insistência do convencimento, particularizam, na esperança de, por associação, obterem a acolhida de seu intento:



(idem)

Contudo, a resposta fornecida pelo interlocutor não deixa dúvidas: mesmo diante da tentativa de objetificar o empreendimento, o porteiro não só mantém seu estado de vigilância, quanto parece o agravar, mediante a estranheza que lhe pressupõe a presença de tal vocabulário (“filme”, “documentário”) incomum na fala de cinco indivíduos ‘comuns’ no imaginário de infração, da contravenção e/ou transgressão da ordem pública. Afinal, lembremos: são “quatro negros e uma negra” e, a partir disso, não é necessário grande imaginação para deduzir o significado disso para quem, mesmo provindo de semelhante estrato social, opera os mecanismos de segurança pública. Daí a fala reticente do porteiro:



(p.23)

E a desconfiança se encaminha para confronto e crise quando a ação de filmar, (executar técnica e materialmente o filme) enunciada noutro ponto da estratégia argumentativa, é decodificada pelo porteiro no âmbito da gíria, dos falares do morro (observar com argúcia, planejar), aí sim, reconhecível por ele e, no seu julgamento, compatível com o tipo físico daqueles sujeitos e, dentro do *modus operandi* usual de grupos para o qual ele deve estar constantemente precavido em sua obrigação de guarda e ordem.

A gente mostra o documento de identidade de cada um e pronto.

Estamos

mando.
fil

(idem)

E o pensamento-resposta do agente da ordem, mais uma vez, não deixa dúvida: pela sua percepção, a estabilidade está em risco.

do?

man

Fil

(pausa)

Ladrão é assim quando quer sequestrar

(p. 23)

E, por fim, todo o restante da tentativa de interação entre as partes se converte em crise e confronto, uma vez que nesse entrecruzar de sons, o mínimo (sema) não consegue gerar uma unidade maior (semema) que as redima desse impasse, no qual o significante parece se negar à conciliação com o significado, talvez evidenciando tanto a impassibilidade quanto a impossibilidade de convergência entre os campos que cada um desses sujeitos representa no transcurso da vida comum no desigual espaço urbano-periférico.

(+)

- De onde vocês *são?*

Pavão.

do

ro

- Do *Mor*

metragem.

- Viemos gravar um longa-

quê?

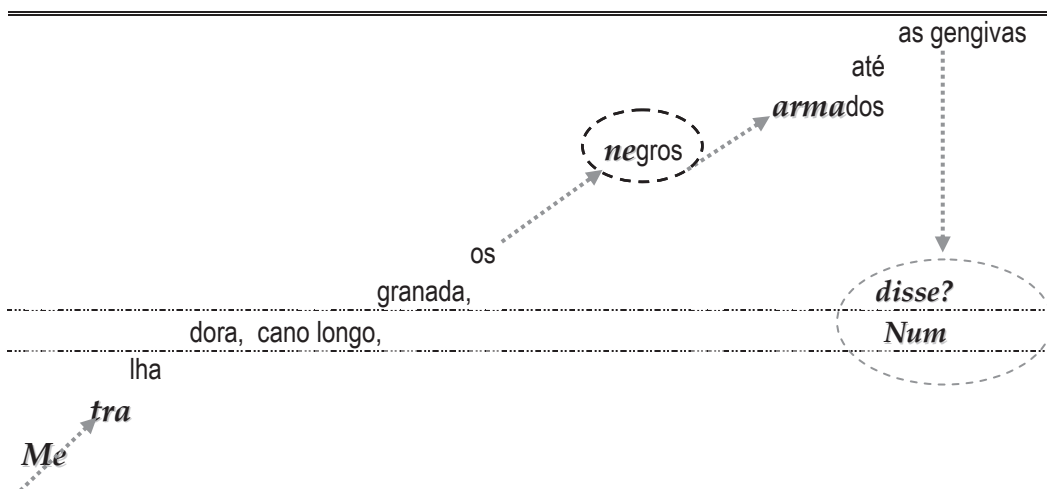
o

- *Metra*

(-)

(p. 23-24)

A violenta contrariedade com que se dá a recepção dos signos nessa investida, porém, não destrói uma certeza por parte do agente da ordem: a de que desde sempre os caracteres centrais do grupo (“quatro negros e uma negra”) continham a potência de transgressão:



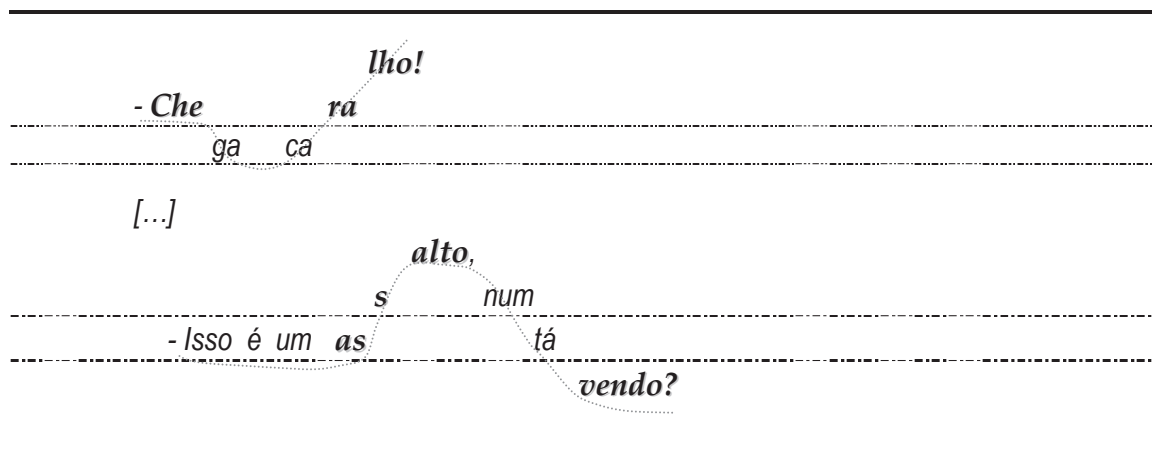
(p. 24)

E todo o empenho na construção da tônica vocal (representação tanto da voz do porteiro, quanto dos jovens) se dá num movimento de disjunção, situação em que

[...] a explicação emitida por um ente sem crédito dentro do sistema vigente (leia-se: o modus da classe média urbana), não encontrando portanto, substrato, ao invés de gerar um estado juntivo, gera o seu contrário: a disjunção, aqui entendida como desagregação da ordem, uma espécie de estado permanente de dúvida ou descrença, conduzindo cada palavra emitida ao seu próprio movediço. E tudo converte-se ao campo semântico do arbitrário onde as funções actanciais (*jovens-porteiro*) cada vez mais se encaminham para o campo do antagonismo (*jovens x porteiro*). (SOUZA, 2014, p. 99)

Ainda nessa direção de vozes que se tecem antagônicas ou disjuntivadas, temos também neste primeiro grupo o caso do conto *Linha do tiro* (canto VI, p. 43 no livro, faixa 06 na versão audiolivro, performada em diálogo por Marcelino Freire e Fabiana Cozza com duração de 1m:33s), no qual uma voz feminina inicia o insólito fluxo de uma tentativa equívoca de rejeição de diálogo, o qual, pelas dezenove frases iniciais, claramente sem nexos entre si e o horizonte de expectativas de seu pretenso interlocutor frustrado (um homem), já evidencia um percurso travado, índice do modo de interação reticente, fraturado e entrecortado por ruídos, tal qual o são os trajetos urbanos. Essa sequência inicial compõe a atmosfera de descompasso e desencontro que marca toda a narrativa.

Nesse contexto, é digno de nota que a performance vocal da mulher (mais uma vez, sem nome ou qualquer mínimo aporte descritivo), está sempre em posição de dianteira, num claro descompasso em relação a voz do homem, iniciando esse jogo fragmentado com uma frase negativa: “*Não quero.*” Essa fala é pausada, de baixa intensidade e de uma tônica quase suave, dando contornos mais de cansaço do que de qualquer outra possibilidade de afeto. É “respondida” de forma interrogativa pela voz masculina, a qual segue com impostação frustrada frente à impossibilidade de que, na sequência, se cumpra qualquer intento comunicativo (“*Hã?*”, “*O quê?*”, “*Chocolate?*”, “*Que chocolate, minha senhora?!?*”, “*Cego?*”... p.45). É somente na 20ª frase que o leitor/ouvinte pode acessar a informação de que aquele rápido emaranhado de vozes desencontradas protagonizam, na verdade, o próprio ato criminoso em curso: um assalto dentro do ônibus, anunciado pela voz masculina que impaciente, tenta quebrar a primeira sequência de mal entendidos pondo “ordem” na intenção comunicativa (pp. 45-46):



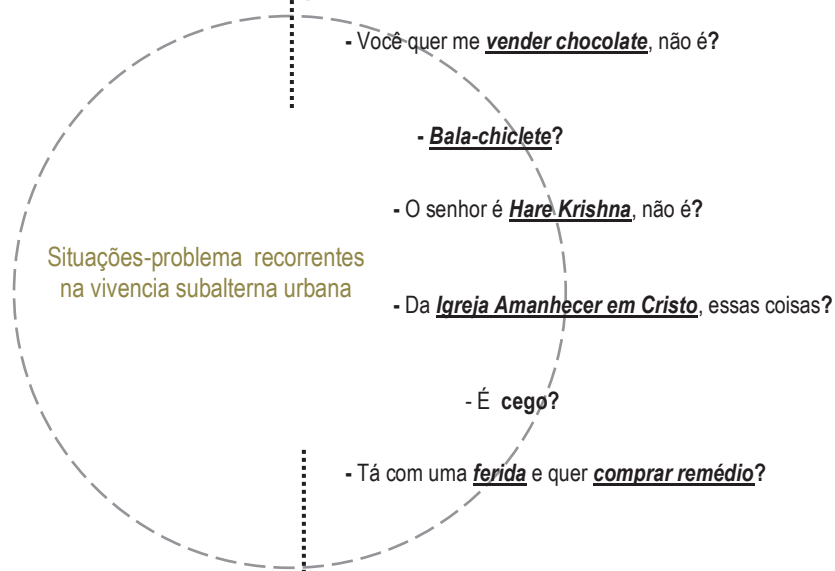
(p. 45)

Essa emissão, alta e vibrante, constitui o momento de maior tensão da primeira parte do performance e, pela sua gravidade, deveria, quebrar a atmosfera de desencontros entre as instâncias comunicantes (emissor/interlocutor), porém, antes o que faz, é acirrá-la ainda mais, pois a partir deste anúncio, acelera-se toda a tonicidade das vozes, as quais são agora, tão mais desencontradas, posto que mais altas e rápidas, aceleradas em seu fluxo.

A narrativa se constitui, portanto, uma estrutura cíclica: há o encaixe/repetição de uma mesma sequência de falas dentro da qual a personagem-voz feminina verte em performance de tônica crescente, todo um acervo de situações-problema que, na sua compreensão, deve se “encaixar” a experiência que hora lhe impõe a presença importuna desse ente urbano desagradável:

PVF = Início do ciclo I: conexões automáticas

- Não quero.



- Chega caralho!

PVM = Interrupção do ciclo: tentativa de imposição da ordem

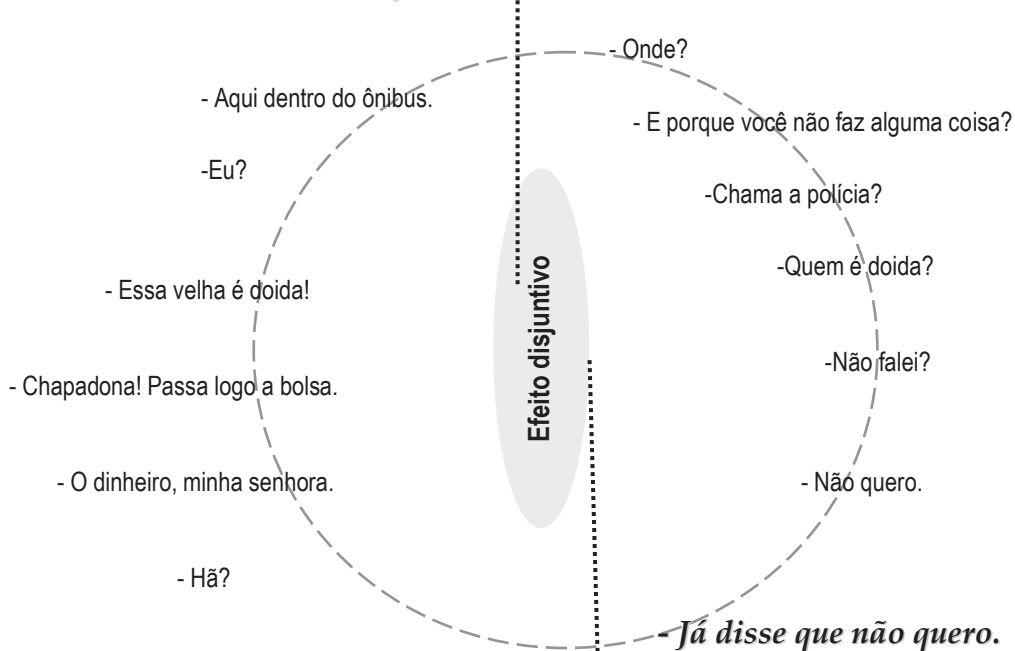
PVF: O quê?

Expectativa de compreensão da ordem

(p. 45 - grifos meus)

PVM = Início do ciclo II: Imposição do ato

- Isso é um assalto, não tá vendo?



PVF: Performance da Voz Feminina

PVF = Atitude não-responsiva

238

PVM: Performance da Voz Masculina

(p 46)

O breve espaço entre a interrupção do ciclo automático de conexões e o anúncio factual do assalto (página anterior) tende a gerar a expectativa de um novo movimento na comunicação e de um horizonte possível de entendimento entre as posições quanto às performances dos atores. É marca disso, por exemplo, a rápida interrogativa da voz feminina: “*O quê?*”, em pronúncia alta e vibrante como que indicando um despertar, afinal, para o ato em curso. Porém, tal expectativa é frustrada, uma vez que, na própria tentativa de explicar/consumar o assalto, a voz masculina não consegue vincular seu intento comunicativo frente à não-responsiva de sua interlocutora. O que se tem é um novo ciclo de desencontro entre as performances vocais (PVM x PVF), conforme esquematizado acima.

É curioso notar, contudo, que, apesar de haver acordo entre os atores pelo menos sobre dois índices (*o que* = “um assalto” e o *onde* = “aqui dentro do ônibus”), esses não são capazes de sustentar o fluxo do projeto comunicativo, o qual não gera entendimento entre as partes comunicantes, e, conseqüentemente, rui em face de um estado de alienação ou adormecimento de um dos atores frente ao peso de suas experiências cotidianas pré-existentes. Prevalece, na postura manifesta pela performance da voz feminina (PVF), uma negativa no que tange à percepção presentificada do ato em curso e, em seu lugar, opera o retorno automático a todo um ciclo das conexões já anteriormente experienciadas no modo de sociabilidade subalterno urbano, dentro do qual o transporte público é, por vias burlescas, também espaço para: mascatear, esmolar, ‘ganhar o pão’ (não necessariamente nesta ordem!), enfim, labutar contra o desfavorecimento econômico. A alternância dos ciclos I e II acima ilustrados é a estrutura do conto e, ao mesmo tempo, nessa repetição, passa a ser lida como movimento análogo ao ciclo *desfavorecimento/labuta* do qual o transporte coletivo (aqui em destaque, o ônibus) é o palco diário. E a performance se constrói para fora do registro gráfico: agencia as experiências diversas da vida comum, ordinária, dispersas sobre o tecido urbano-periférico.

Na experiência (con)vertida nesse áudio, podemos afirmar que *mais insólito que possa parecer seu modus operandi*, algo uma operação eminentemente prática justifica a performance da voz feminina: ela se aproxima de uma postura de silogismo disjuntivo, organizando a seguinte operação “lógica”, para localizar-se e, ato contínuo, projetar sua fala:

Estou na **Rua** ou no **Ônibus**.
Não estou na **Rua**
Logo, estou no **Ônibus**.

Assim é que, partindo de um índice classificamente válido (o ônibus) e, portanto, recobrável na comunicação (se vendem coisas dentro do ônibus nos centros urbanos), tal voz constrói seu argumento de recusa (“*Não quero*”) e sobre ele solidifica toda a sua performance.

De tensão e recusa também é a ambiência construída em *Esquece* (Canto III, p.29). Lá, assim em *Linha do tiro* (analisado acima), a construção da tensão de um ato criminoso *in progress* se dá prioritariamente pela rapidez com que a personagem-voz verte suas falas. Nos dão acesso a um acontecimento nervoso, atravessado pelos afetos mais hostis e socialmente reprovados e reprimidos. No primeiro caso, um assaltante expõe uma espécie de “fisiologia” das muitas formas de violência (simbólica e física) a que está vinculada a sua condição marginal. Há em sua fala, distribuída em oito parágrafos, a constante sobreposição da palavra “*Violência*”, iniciando cada sentença, como que na tentativa de cobrir ou superar qualquer parâmetro preexistente do que fosse esse conceito até aquele ato da fala. De forma tal, que é a palavra e seu potencial de reconstruir/reconduzir camadas de ressignificação, o elemento tensificador da performance vocal deste conto. Esta voz agencia, de fora para dentro do que é contado, toda a ampla potência de um *modus* violento ao qual está(estão) exposto(s) o(s) seu(s) corpo(s) no seu trajeto de vida comum e ordinária na urbe.

Esquemmatizando esse percurso, destaca-se essa repetição da palavra “violência”, a qual vai progressivamente amplificando a experiência do sujeito-falante que a alça, inclusive à dimensão coletiva da subalternidade (“*a gente*”). Tal procedimento constrói um efeito trapézio, dentro do qual, paradoxalmente, após insistir em afirmar novas potências da violência (a pesada mão da “ordem” que se levanta contra o dito marginal), termina com uma sentença no modo imperativo afirmativo, que aponta para a inviabilidade de seu poder-fazer ouvir esse discurso de ressamantização:

Violência

Violência é o carrão parar em cima do pé da gente [...]

Violência é a gente naquele sol e o cara dentro do ar condicionado [...]

Violência é ele ficar assustado porque a gente é negro [...]

Violência são essas buzinas e essa fumaça e o trânsito parado [...]

Violência é você pensar que tudo deu certo e nada deu certo [...]

Violência é acabarem com a nossa esperança de chegar lá no barraco e beijar as crianças [...]

Violência é a gente ficar com a mão levantada cabeça baixa em frente à multidão [...]

Violência é

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

Esquece.

(p.31-33)

E a experiência vertida, o acontecimento presentificado pela voz, nos dá conta de um tal desacordo não só entre o sujeito e outro, ou outros, mas entre o sujeito e o seu próprio tempo-espaço. É de impossibilidade que nos fala essa voz. É materialização da violência em uma de suas formas mais desestruturantes, posto que impede não apenas a manifestação de uma subjetividade, mas, numa instância maior, a própria existência material desse sujeito, engendrando uma lógica pela qual: preto, pobre e infrator = aniquilamento.

Em *Caderno de turismo* (Canto IX), a performance vocal é novamente feminina e conta das impossibilidades de deslocamentos para aqueles que, vivendo atávicos os espaços das margens, nunca deixam esse lugar a que são forçosamente circunscritos, logo, para os quais inexistente a condição de *Homo turisticus* ou *Homo viajor*¹⁰⁴. A performance, portanto, centra-se na negação, na ausência de um poder fazer (viajar),

¹⁰⁴ Segundo Rodrigues (1997) o período batizado por Milton Santos como "técnico-científico-informacional" implicando todo um conjunto de novas dinâmicas produtivas, igualmente resulta em novas desigualdades regionais. Dentro deste quadro, criam-se formas de se projetar no imaginário cultural, um elenco de supostas novas necessidades básicas, que na verdade, nada mais são do que ativadores do incremento econômico, sobretudo do setor terciário (serviços). Cria-se assim a urgente necessidade "turística", aquecendo serviços cada vez mais sofisticados e, conseqüentemente, encarecidos. Assim, considera a autora: "Os movimentos sociais da classe trabalhadora conquistam um tempo livre diário, semanal e anual cada vez maior. Esse tempo é expropriado pela sociedade de consumo de massa que cria novas necessidades. A necessidade imperiosa de viajar é fabricada, sendo incorporada artificialmente ao rol das necessidades básicas do homem. É o homem urbano que constitui o chamado *Homo turisticus* ou *Homo viajor*". (RODRIGUES, 1997, p. 25 – grifos meus)

não ter acesso a lugares outros que não os da margem. São corpos atados a um *locus*, circunscritos, localizados, de certa forma, reprimidos no seu agenciamento eu-mundo. Mas, curiosamente, a construção do argumento se dá pela via oposta: afirma-se para negar. Ou seja, a mulher (mais uma vez sem nome ou qualquer mínimo amparo descritivo de seu topus corpóreo) ao repreender o marido (interlocutor silenciado, “fora de cena”, mas ainda ativado no jogo da performance pela evocação de seu nome, *Zé*), verte em sua fala todo um itinerário ou rota de lugares turísticos, para num mesmo instante negá-los enquanto possibilidade real de acesso. Esses lugares (espaços nacionais e internacionais) que ela pronuncia, pausada e sonoramente, como que soletrando as sílabas, são “*chamados*” em cada parágrafo e, repentinamente, “*tangidos*” com uma frase que os entrecorta igualmente em cada parágrafo, marcando a impossibilidade de acessá-los. Senão, vejamos a partir do seguinte arranjo construído na ocasião do nosso estudo de 2014:



PROPOSIÇÃO *em* **NEGAÇÃO**

Lisboa? Bariloche e Shangri-lá? Traslados para lá. Para cá. [...] Lagos Andinos. [...] Viña Del Mar, Valparaíso.

A gente não devia sair do lugar.

1º parágrafo (p. 67 – grifo meu)

Ilha do Cipó? Ilha do Marajó? Itacaré? Fugir de dentada de jacaré? [...] Oklahoma, nos Estados Unidos. [...] Peregrinar até as múmias do Egito.

Quem já viu [...]? O que você quer, homem? Sem dinheiro, chegar onde? Não tem sentido. [...] É delírio.

2º parágrafo (p. 67 - grifo)

[...] cruzeiro marítimo? Caribe, Terra dos Vikings, Mediterrâneo? Enfrentar o Oceano Atlântico? Canadá, Canaã? Deserto de Atacama? Ir para Bali, Beijing, Xian, Xangai, Hong Kona.

Que história é essa [...] ? Que besteira!

3º parágrafo (p. 67 - grifo meu)

[...] colocar nossos pés em Orlando? Los Angeles? Valle Nevado? Que língua você vai falar no Cairo? Em Leningrado?

Zê, olhe bem defronte: que horizonte você vê, que horizonte? Pensa que é fácil [...] ? [...] Nem sei se existe mais Leningrado.

4º parágrafo(p.p. 67-68 - grifo meu)

Note-se que o quinto parágrafo constitui-se de um único termo: o vocativo “Zê, esquece”, e funciona como uma espécie de pausa na performance da rítmica argumentativa empreendida pela personagem-voz. Contudo, pausa breve como uma respiração, uma vez que, logo tem reinício o empreendimento sustentado na mesma duplicidade proposição/negação:

Andaluzia. Tahiti. [...] Sevilha? Roteiro Europa Maravilha. Safári na África [...] Leste Europeu, Escandinávia, PQP.

[...] A gente fica é aqui. [...] pra quê? Passar mais fome? [...] Perca. Atrase a viagem, Zê.

6º/7º parágrafo (p.68 - grifo meu)

Após outra pausa, marcada pela linha única do sétimo parágrafo, em que se lê a oração imperativa: “*Não parta*”, a performance vocal se estende por mais dois blocos-parágrafos, nos quais segue enunciando ainda um tanto de outros lugares imediatamente negados (ilha de Malta, Istambul e Capadócia, Miami, Acapulco e Suriname, Bengasi, Botsuana, Dinamarca, Caracas, Cancún, Congo), numa estranha “geografia” que parece se justificar mais pela sonoridade das palavras na criação do efeito de rimas do que por qualquer outro fator (atente-se, por exemplo, para o efeito sonoro das três últimas palavras, em rápida pronúncia: CaracasCancúnCongo).

Só então, após esse acidentado percurso de “não idas”, é que, nos dois últimos parágrafos-linha, se estanca o fluxo com a revelação abrupta de quais eram as intenções da viagem idealizada pelo interlocutor silenciado (o provável marido, *Zé*) e, simultaneamente, frustrada pela falante mulher:

<i>rro</i>		<i>to.</i>
<i>cho</i>	<i>can</i>	
<i>CaracasCancúnCongo? Ca</i>	<i>a gente enterra em qualquer</i>	
	<i>to</i>	
	<i>pron</i>	
<i>E</i>	<i>Enterra aí no quintal, Zé.</i>	

(p.69)

4.2.2 Grupo 2: “*A escrava dos escravos*”

Nessa segunda proposta de grupo, os contos *Vaniclélia* (Canto V, p. 41), *Nossa rainha* (Canto X, p.73) e *Totonha* (Canto XI, p.79) tecem entre si mecanismos discursivos que reafirmam a margem como o lócus de presença e de fala da personagem-voz freireana. Contudo, a diferença entre essa condição e as demais anteriormente discutidas diz respeito ao fato de que, sendo aqui mulheres as locutoras da experiência vertida, projeta-se o duplo lugar dessa fala subalterna: a perspectiva da subalternidade vista já de dentro da própria subalternidade. Daí a alusão à escrava dos escravos, aquela que, convivendo com homens já excluídos e rechaçados simbólica e factualmente pelo jogo social, são elas duplamente subjugadas, subalternizadas e, por

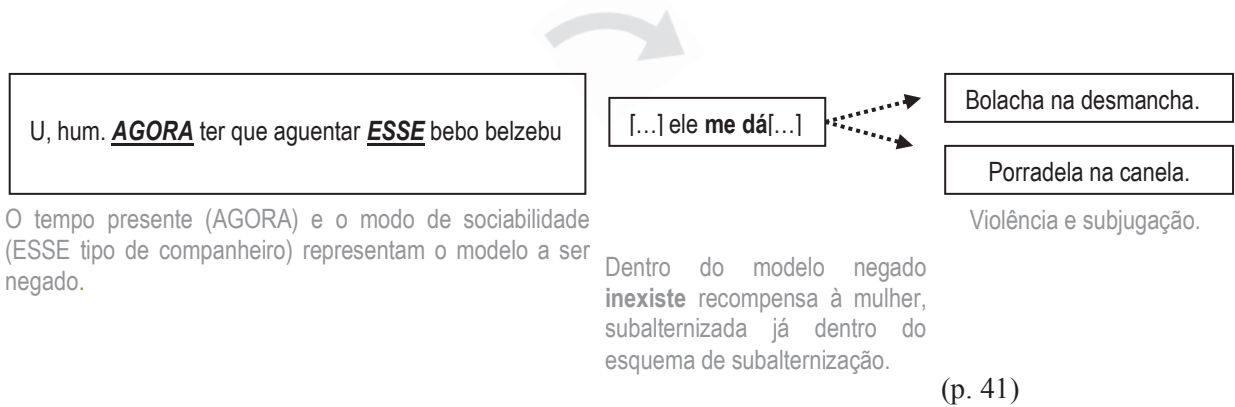
vezes, violentadas, se não por esse homem propriamente dito, pelo menos pelo seu discurso de inferiorização da mulher, historicamente reificado e, de modos diferentes, atravessado no caminho de cada personagem. Vejamos: em *Vaniclélia*, a ex-prostituta espancada, desdentada, frustrada e arrependida de ter deixado a “*boca quente da praia*” em detrimento de uma promessa feliz de vida conjugal, feita por um pretense marido, convertido agora num “*bebo belzebu*”; em *Nossa rainha*, conforme já explorado no capítulo anterior, o dilema de uma empregada doméstica, mãe e favelada, que às voltas com o sonho da filha pequena que quer ser Xuxa (modelo de beleza, aceitação e prestígio), confronta-se com duas instâncias inconciliáveis para os que vivem à margem: o sonho e a realidade; e, em *Totonha* (também amplamente explorado nos capítulos anteriores), velhice, analfabetismo e exclusão se enredam em torno de uma mulher que, “rejeita” o acesso ao saber letrado que lhe é tardiamente ofertado, como que empiricamente consciente da falácia que se esconde por trás de determinadas iniciativas de reparação histórica.

Nessas três narrativas, portanto, a performance é ainda mais dramática, posto que a labuta das personagens (ou personalidades) para construir-se, dizer-se, gritar-se é agora duplamente desigual: precisam confrontar-se primeiro consigo próprias e o estribo que lhes silencia e fere enquanto mulheres do povo (e, um povo desprestigiado e sem representação na doxa vigente, diga-se de passagem) para, depois, confrontar a estrutura social que lhes nega o direito à fala. Tal dilema de consciência – já tão bem abordado por Spivak (2010), para quem a mulher subalternizada se torna um ser sem história – faz das personagens desses três contos, índices cambiantes por muitas rotas. Se por um lado ratificam uma condição já sabida, sendo apenas imagens da vitimização, por outro as coloca como potências de reação aos próprios dispositivos de seu silenciamento, uma vez que, sendo vozes presentificadas, essas mulheres podem revelar diferentes modulações sobre a experiência de exclusão e subalternidade na cena do agora, intensificando impertinências e fortalecendo resistências. Vejamos, pois, aspectos relevantes dessas modulações em suas performances:

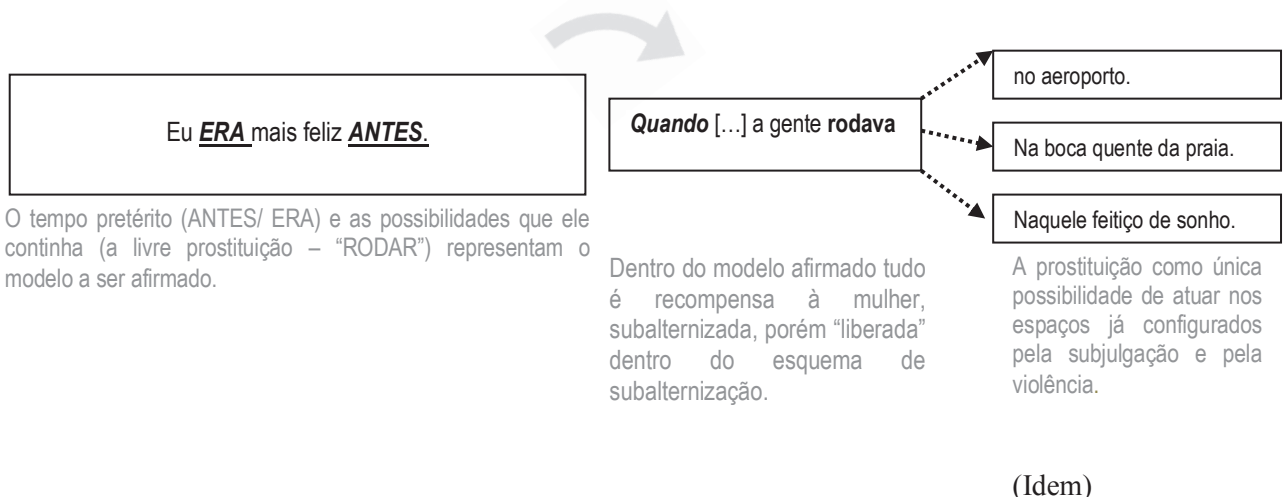
No canto *Vaniclélia*, a fala lamuriosamente presentificada da prostituta (mais uma vez, alguém sem nome ou mínimos contornos descritivos) ativa uma performance de *idas e vindas* no que diz respeito à temporalidade, ou seja: começa por afirmar seu estado presente de insatisfação (veja-se que a narrativa inicia com uma interjeição de enfado ou cansaço), para quase que imediatamente (já na terceira linha), contrapor tal estado a um tempo-antônimo, um pretérito em que era possível “*ser feliz*”. Podemos

afirmar que a estrutura do conto se sustenta neste percurso fragmentário entre memória e vida presente, tecendo, com um tom testemunhal, a espécie de encaixe pelo qual dois vãos da existência marginalizada do sujeito falante expõem, por mais débil que se apresente, o jogo *pior x melhor / melhor x pior* a que se resumem suas vivências:

Percepção da condição presente (*Pior*)



Percepção da condição pretérita (*Melhor*)



E segue a performance vocal da personagem em seu percurso de afirmar/negar tais modelos, ao mesmo tempo em que, por esse procedimento, nos revela um espaço de exclusão, marginalização e subalternidades, já dentro de um análogo espaço, num efeito fundo sem fundo, em que ambas as dimensões (passado e presente), resumem-se a uma experiência de invisibilidade e negação. Vejamos:

Quando o avião **estrangeiro chegava** [...] Pelo menos, **um príncipe me encantava**. Naquele [...] sonho. De ir **conhecer outro lugar**, se encher de **ouro**. Comprar **aliança**. U, hum.

Casar tinha **futuro**. **Mesmo sabendo** [...] que [...]. **O GRINGO ERA COVARDE, LEVAVA PARA SER ESCRAVA**.

MAS VALIA

MENOS PIOR que essa **vida de bosta arrependida**. De **coisa criada**. **QUAL É A MINHA ESPERANÇA** com esse marido barrigudo, **eu grávida?** Que leite ele vai construir?

(p. 41)

Passado como campo das **possibilidades** contém Violência + “Recompensa” aos que aprendem as regras do jogo. Se fala de dentro do sistema subalternizador.

Defesa de uma “consciência” frente à dupla condição de subalternidade. A fala revela o lugar da mágoa, do sujeito expropriado dos mecanismos que, na margem, lhe asseguravam condições de ali labutar pela sua manutenção.

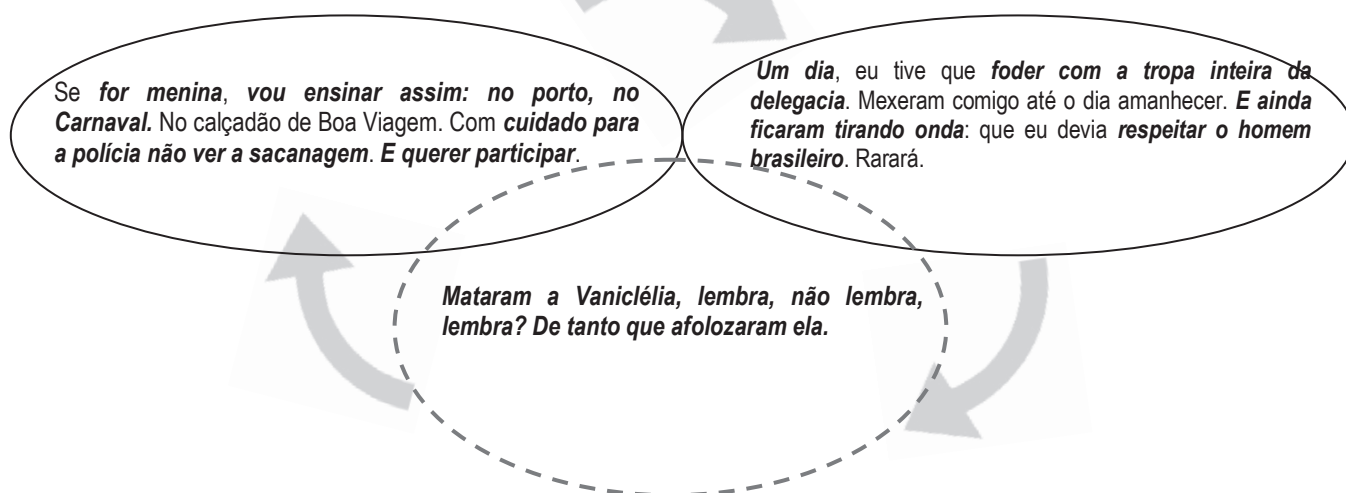
O excluído do processo de luta entre os excluídos.

(“Mas valia” = Mais-valia?).

Presente como campo das **impossibilidades** contém Violência + subjuço. Se fala de “fora” do sistema subalternizador.

E, por fim, *Vaniclélia* (pessoa que nomeia o conto), é trazida como ícone dessa condição duplamente subalternizada, silenciada e, literalmente marginal, uma vez que dela nada se sabe, sequer é anunciada retro ou prospectivamente dentro da narrativa. Num esforço mnemônico esta mulher (presumivelmente prostituta, pelo contexto enunciativo do conto) é ativada exclusivamente como assinalador de desprestígio, anulamento e negação. Por esse viés, é curioso notar que, mesmo nomeando o conto, *Vaniclélia* é uma presença para assinalar a ausência: é lembrada já morta, violentada e fora de qualquer ângulo de ação direta. É representativo dessa condição o fato de que tal assinalamento é marcado dentro do texto imediatamente após a sequência em que a personagem-voz diz de suas concepções sobre o cíclico devir da escrava dos escravos:

A construção do destino daquela que ainda há *por vir* se dá por análogo às experiências das que *já estão*:



E dentro desse ciclo, *Vanicléia* é presença que enuncia ausência.

(pp. 41-42)

E, por fim, concluí a locutora pelo descrédito para com o sistema de valores nas relações desiguais de gênero que regem o sistema no qual se vê atavicamente presa:

Homem? U-hum. *Não vale* um tostão pelas *bandas daqui*.

[...]

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

Mulher como eu ser tratada assim. (p 42 – grifos meus)

A questão posta na tônica dessa performance-vocal parece, portanto, ser muito mais de ordem axiológica do que de outra qualquer. Equivaleria, em linhas gerais, à inquietação de alguém que precisa se responder: dentro do espaço da subalternidade e dos mecanismos que o operam, quanto vale, para os subalternos, aquelas que a eles estão subalternizadas? Como se comportam os conflitos de gênero numa zona onde, desprestigiados os sujeitos (e seu lugar de fala), suas relações tendem a ser subquantificadas e subqualificadas?

Também em *Nossa rainha* (Canto X, p.73) e *Totonha* (Canto XI, p.79) são semelhantes as posturas de questionamento quanto ao valor da mulher dentro da escala de subalternidades. No primeiro caso, como já aludido anteriormente, o confronto se dá entre dois modelos claramente opostos: a precariedade das condições de vida material dos subalternos e o poder da incisiva ação midiática na formatação da identidade

cultural, mesmo entre os que vivem à margem. Mais especificamente nesse quadro problemático, a performance projeta em labuta, a indignação da personagem-voz, asfixiada pela valorização do consumismo ora em curso e que, nega as particularidades de sua condição feminina (negra, favelada e pobre), em detrimento à obrigatoriedade de filiação a um modelo hegemônico, materializado, entre outros “produtos”, pela figura da apresentadora Xuxa, campo magnético que atrai patologicamente a filha da personagem falante, impondo a essa mãe um constante e grave sofrimento (simbólico e material): a impossibilidade de realização dos desejos da filha. Motivo de seu “grito”. Sua voz é reação contra uma máquina que lhe tolhe a subjetividade: impõem modelos, ordens e regras também aos da margem.

[...] Para o desespero da mãe, a rainha vai ao morro. Não basta a ela ser a soberana nos programas infantis da televisão. ***Ela quer ser também a rainha da bateria*** e os moradores do morro, eufóricos, recebem-na de braços abertos. Tudo isso se dá ***como se fosse natural, mas, na verdade, é uma contrafação de valores***. Guy Debord já nos advertiu de que não vivemos mais os fatos diretamente, porque eles se tornaram uma representação. Em nosso tempo, ***a separação está consumada***, isto é, vivemos num mundo reificado – ***o mais alto grau da alienação***. Nesse mundo, as pseudonecessidades nos dominam. Por isso, ainda existem aqueles que justificam a existência das rainhas, uma vez que as crianças precisam de ídolos. (MATEUS, 2006, p.38 - grifos meus)

Aludido já desde o título, “*Nossa rainha*” (referência à Xuxa, mas também à figura da rainha de bateria, que, na tradição carnavalesca, era mulher da comunidade), esse modelo de resistência só é inteiramente revelado ao final da narrativa, momento epifânico em que, à custa de grande esforço físico, diante da chance de se aproximar do *modelo-Xuxa*, a performance da mãe é não de conformidade, encantamento e reificação, mas de afronta e desconstrução, ápice do conflito entre mito e realidade. Vejamos o possível percurso da ambiência sonora.

(+)

riu!
pa
que
ta
Pu [...] A mãe tinha de faltar ao trabalho de novo.

do
me
Tinha que a filha tivesse um troço

se
gas
jo Se debaixo do carro, sei pi que remorse!
lá . Fosse

não!
Eu

vida.
sua
da
feliz
mais
dia
no
filha Mãe que é mãe acompanha a

rrão.
pu
purra-em
nas costas em
Pendurou a menina e enfrentou o calor. E o

(-)

(+)

xa.
 [uuuuu] *Pe*
Xu *lo*
xa, *am*
Xu [oooo]
xa, *or*
Xu *de*
 E também gritou para ver se a Xuxa ouvia : *De*
 [uuuuu]
us!

lar
 Faz essa menina *ca* *a.* Diz pra ela pensar em outra coisa ,
bo *ca.* *sonhar*
com
os
pés
no
chão

dia ?
um
você ,
como
assim
vai ser ,
ela
 Quando

teria,
Ba
da
inha *inha*
 [iiiiii] [iiiiii] *não,*
 A *Ra* dos Baixinhos *Ra* sei sei *lá.*
nossa

Foria , *ido*
 [oooo] *eu* *todo mundo do* *para vê*
la
sam
bar.

(-)

Se confrontado o modelo-Xuxa por suas inviabilidades dentro do contexto presentificado, em que a vivência é de labuta e distâncias, a fala da mãe, por outro lado não aponta ainda para um outro modelo a se buscar para a filha: Rainha de Bateria? E esse não se vincularia a uma perspectiva de identidade-produto igualmente subrepresentada na doxa vigente: a da modelo-mulata, por vezes coisificada como ativador da libido masculina?

No ensaio “*De escravas a Senhoras,*” Luiz Mott considera que “[...] a mulher de cor, sejam elas negras, índias ou mestiças são identificadas no imaginário coletivo nacional como símbolo e objeto sexual de consumo dos donos do poder.” (1987, online). Tal interpretação, portanto, tende a pôr em questão não apenas a figura da Rainha de Bateria, a sua ascendência no imaginário cultural brasileiro, como também o lugar de sua fala no eixo das relações de subalternização e marginalização dos que habitam o morro. Se por um lado ela provém do morro, tradicional “nascidouro” do samba, materializando força e resistência de uma estética, por outro, é apropriada pela doxa reificada apenas na sua dimensão alegórica, não podendo falar por si.

Curioso é perceber que, embora potentes de fala, as performances dessas vozes femininas mostrem mais fragmentos que unidade. Há ainda por se constituir, nessas narrativas de Freire, a ideia de “face da mulher subalterna”, talvez por que em sua escrita, sendo fragmentário o próprio tecido humano, laborioso e constantemente cambiante, a questão não seja de gênero apenas, mas ainda anterior a isso, seja a de uma dignidade ontológica desde há muito buscada, mas de fato nunca experimentada.

4.2.3 Grupo 3: *O olhar dos de fora*

Há na leitura de *CN*, a possibilidade de se problematizar a perspectiva de visão dos de fora quanto à subalternidade e seus mecanismos assinaladores. É a construção discursiva de alguém que, relacionando-se com grupos cuja vivência é marcada pela experiência de exclusão, pode fornecer novo ângulo quanto a esse processo e a sua fisiologia, projetando assim uma performance que ora tende à denúncia das condições de vida precarizada, ora contribui ainda mais para o acirramento desta precarização, uma vez que o testemunho tanto pode ser o do próprio explorador quanto o de um crítico-observador. É uma perspectiva cambiante ou “trêmula” sobre a qual todos,

inclusive o narratário, é convidado a andar e ser andado. Ou, nas palavras de Mateus (2006, p.34):

Ao ler os contos de Marcelino Freire, percebemos o uso de *mecanismos que expõem as contradições vividas pelos personagens*. Essas estratégias são as seguintes: *a disparidade de compreensão e a incompreensão polêmica*. A primeira, a disparidade de compreensão, pode ocorrer por meio do foco narrativo. Já a segunda, a incompreensão, pode materializar-se por intermédio da ignorância polêmica do personagem. (grifos meus)

De toda forma, é sempre inquietante e, por isso mesmo, dialógico, o contorno dessas performances. Integram essa possibilidade de grupo os contos: IV – *Alemães vão à guerra* (p.35); XV – *Meu negro de estimação* (p.99); e, XVI – *Yamami* (p.103).

No primeiro deles, há novamente a apropriação da figura da mulata sensual e carnalizada (já aqui aludida por Mott, anteriormente citado) para com esta, construir um discurso sobre a cultura brasileira como um enorme painel exótico, cuja sensualidade/sexualidade feminina é não apenas anunciada como marca principal, como propagandeada, no nível da objetificação, pelo discurso estrangeiro, no caso, o do alemão.

[...] vemos o exemplo de **subjugação da mulher negra à condição objetificada**, que a inferioriza. O conto aborda uma situação típica e que é um dos principais traços identitários da mulher negra no Brasil [sic], **a identificação da mesma como a “mulata sensual”, produto brasileiro de exportação**. A mulata serve aos apelos “eróticos” do olhar masculino, em especial do estrangeiro; a negra brasileira se destaca no carnaval quando se torna um objeto diante dos olhares masculinos.

[...] há uma voz masculina que com um forte sotaque alemão conversa ao telefone com o amigo e tenta convencê-lo a **vir ao Brasil em busca de negras**. (MEIRELES, 2010, p. 34 – grifos meus)

Ir à guerra é análogo ao corpo a corpo, ao confronto em que este se dá tanto ao toque quanto à posse. A performance é, pois, totalmente tributária da corporalidade, corpolatria, na mais tátil das dimensões de presença. A estrutura da narrativa se dá pela comunicação entre quem convoca (um locutor anônimo) é quem é convocado (*Johann*), numa mediação que, via telefone, projeta a compreensão dos interlocutores quanto ao modelo de vida subalterno e suas precariedades, flancos sobre os quais facilmente avançam libido e subjugação.

No plano audível, note-se o recurso da dobra do “r”, dando às sílabas som forte e prolongado (‘rr’), o que confere à performance do sujeito falante (o turista alemão), por um lado comicidade, por outro, a estranheza e inaptidão ocasionado pelo choque dessas

duas culturas, tão amplamente distantes, sobretudo quanto o ponto de vista das condições mínimas de inscrição no jogo social:

(+)

han n. Nepal, tem.
 [hhhhh] do ras [rrrrr] bém
 Jo n. [rrrrr] tam
 han [hhhhh] gr rgens [rrrrr]
 Jo as ne [rrrrr] vir
 Alô, Como Das Ilhas

r. Guiana, ia
 [rrrrr] da ra [rrrrr] hotel,
 só ir mocinhas as pr do depois,
 É Feito Da Pina, do

ra [rrrrr] n.
 [rrrrr] par han ta.
 só ir rê [hhhhh] ron
 é Pr [rrrrr] Jo Deixa a ma [rrrrr]
 la, la pr

r [rrrrr] ra.
 tir [rrrrr] r [rrrrr] de
 ves ão dor [rrrrr] ca la
 É só o cal ço e a fil Dar uma pis bo a.

(-)

(+)

À vista o Reitor de Coimbra.

À vista o Reitor de Coimbra.

Alô, só é só Alô, Jo

Alô, só é só Alô, Jo

(-)

(p.37)

O lugar da margem e aqueles que o habitam são tomados na performance como recursos facilmente acessáveis aos que, detendo o poder de compra, podem experienciar não apenas o lugar de mando, como também as possibilidades de novos encaixes sobre o exótico papel dos nativos, sub-representados ou alegorizados, de acordo com a conveniência daqueles que pagam:

Nosso **dinheiro salvarria**, por exemplo, **as negrinhas do Haiti**, **barratas** como **as negrras de Burrundi**. Trouxe uma parra aqui, lembra? Faz tempo que eu trouxe uma parra aqui. Ajudei a **preserrvarr**, no meu pescoço os dentes de **marrfim**. **Hoje, ela ganha ensinando ao povarréu de Berrlim**. Em Mönchengladbach, dança. **Ganha a sorrte no samba**.

(idem – grifos meus)

Igualmente sub-representada ou sub-concebida nesta performance é a noção de pobreza homogeneizante nos países subdesenvolvidos e de superioridade daquele que fala de fora, do lugar já reificado no eixo do desenvolvimento. Há nesse discurso, inclusive, a defesa de que, aos subalternos, faltando qualquer poder de transformação das suas próprias esferas políticas, a tácita submissão pode representar um mecanismo

de superação das misérias. Ainda que inserido no terreno da contravenção, o turismo sexual, por exemplo, se apresenta como possibilidade de ascensão aos que vivem à margem:

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

O que serria dela sem mim, Johann, me diz. Eu é que noão quis mais aquela infeliz. Pulei forra, **como os pobres de Cuba**. Abandonei o barrco. Nada mais de Jet ski.

Você ri, Johann, você ri? **É veridade**.

(p. 37-38 – grifos meus)

A tônica da performance é o entusiasmo. A excitação. A reinteração com que o convite afirma a acessibilidade dos dispositivos de prazer no mundo de cá (espaço desprovido de regras) em detrimento do mundo de lá (onde a regra consolida, mas também limita). É a existência dessas margens e a lógica de sua manutenção histórica que garante a fauna de exotocidades abundantemente acessíveis a esse excitado espectador (expectador)/experimentador:

[...] Nem sei se tem negrras na Conchinchina. [...] Se tiverr, eu vou.

[...]. Em todo canto tem. Júpiter, Marrte. No burraco negrrro, em toda parrte. **Ainda bem. O mundo é dos negros**. Alô, Johann. **Tem, sim, e estão nos esperrando**.

Vamos? [...] Pensa, Johann. Salvadorr, Salvadorr.

O que não falta nesse mundo, Johann, é amorr.

(p. 38 – grifos meus)

Para além do cômico e do estereotípico, a simulação da fala estrangeira, pelo recurso do dobro no “r”, bem como pela deformação de algumas palavras no nível da escrita e, conseqüentemente, no da pronúncia (“calção”, por exemplo), pode ser trazido para a própria esfera do arbitrário, já tanto aludida neste estudo. É que tende a reforçar, sobretudo, quando considerado o áudio, o artifício de alguém que, igualmente à língua (músculo), tem que se dobrar, se contorcer, se (re)projetar para poder operacionalizar um movimento que lhe permita agir com mais competência sobre uma ambiência cultural que não a sua. Estamos, mais uma vez, falando de um agenciamento, um corpo a corpo, uma labuta. Competência de dominar, se impor, corromper de dentro. Ir à guerra.

Em *Meu negro de estimação* (p.101), corpo, posse e volúpia igualmente marcam a tônica de uma performance que alterna posse e possessão enquanto lugares de fala. Se por um lado o pronome possessivo “Meu” confere a “negro” a condição de peça adquirida como recurso (posse) para os momentos de luxo e prazer (como já ocorria na

cultura escravista, em que certos mucamos, por seus atributos físicos, eram escolhidos como servos de luxo), por outro, esse mesmo “negro”, arbitrariamente, transita pelos lugares do mando, quando, experimentando também o índice de “meu homem” (logo, possibilidade de macho, provedor, cabeça etc) manifesto na primeira frase da narrativa, acessa mimos e refinamentos (possuidor). Vejamos ambas as perspectivas:

a) a do possuidor (mando):

(+)

Meu *ne* *gro* agora *é* *um* *ne* *gro* *melhor .*

Mora nos *jar* *dins,* veste *Ca* *u* *sa* *in* *veja*

e calça . *por* *onde* *passa*

Meu negro *não* *Trabalha .* Não precisa mais *se sujar* *de borracha .*

Meu negro *não* *fedê* *a* *graxa .* Meu negro *ago* *ra* *dirige .* Quando *tem* *quem* *faça .*

não *dirige .* *Quando* *pode,* *não*

Meu negro *leva* *na* *pis* *Meu negro* *vi* *ja .* Meu negro *é* *uma* *be* *la* *com* *pa* *nhia*

cina . *nhia*

(-) (p.101)

b) e a do possuído (obediência):

Se não entende de poesia, **não fala**. Quando o assunto é política, **sai da sala**. Meu negro é uma outra pessoa. **Não quer mais saber de samba**. Nem de futebol. Não gosta de feijoada.

[...]

[...] Meu homem leva jeito para ser modelo. Mas **eu não deixo**. Coloco, assim, **um cabresto**. Para ele não me deixar tão cedo.

Meu negro me obedece e me respeita. [...]

(p.101-102 – grifos meus)

É também de despersonalização que nos fala essa performance: note-se que a primeira frase do conto tem implicações e repercussões em todas as subsequentes, uma vez que necessário se faz ler os desdobramentos que o termo “melhor” adquire quando considerada a carga negativa que pesa sobre substantivo “negro” na doxa vigente. Ou seja, o negro, enquanto indivíduo marginalizado no eixo das relações que integram o jogo social, precisa ser ressignificado, transformado, civilizado, ao curso da narrativa, deixando então de ser um negro para ser admitido na categoria de “meu homem”¹⁰⁵, ainda que esse processo de ressignificação, ao fim e ao cabo, consista em apagar-lhe toda e qualquer marca de suas vivências anteriores da(na) margem, de onde provém sua expectativa de sujeito histórico. Leia-se: **seu lugar de origem** - morava em região de violência, de bala “à toa”, como se diz adiante no conto, possivelmente, favela, agora mora nos jardins, região nobre da cidade de São Paulo; **seu trabalho** – foi borracheiro ou mecânico, agora “*não trabalha*”, é sustentado pelo amante; **sua cultura** – da qual abre mão: “*Não quer mais saber de samba. Nem de futebol. Não gosta de feijoada.*”.

Se os elementos contextuais enunciadores da negritude vão sendo silenciados, grita alto ainda a tônica de subjugado, isto é, de alguém que, embora deslocado da margem, ainda assim, de algum modo é cativo, é posto a servir aquele outro que fala do lugar reificado do mando. Em outras palavras: embora sobre esse negro “de estimação” já se diga algo de refinado, (“*veste e calça*”, “*não trabalha*”, “*não precisa mais se sujar*”, “*não fede*” etc) incompatível com a sua imagem estereotípica, isso não implica em autonomia e autorrepresentação (não temos sua voz na narrativa!), pois não esqueçamos que, de dentro da performance, se pode deduzir que tudo isso lhe é concedido e lhe condiciona também ao grupo das posses. Em determinados momentos, vê-se que este

¹⁰⁵ Um detalhe relevante: na versão impressa, embora o título do conto seja *Meu negro de estimação*, a expressão utilizada pela personagem-voz para referir-se ao amante é “*meu homem*”, curiosamente em nenhum momento aparecendo o termo negro. Contudo, na versão audiolivro, tal aspecto foi “corrigido” e, ao longo de todo o conto, a expressão “*meu homem*” foi substituída por “*meu negro*”, o que ampliou, de sobremodo, o efeito de amálgama entre as esferas de subalternizador e subalterno, dominador e dominado, que permeia toda a narrativa e, é reforçada na última sentença do conto, na qual a personagem-voz afirma: “*Meu negro diz que eu serei seu escravo a vida inteira.*”

que serve ainda é alguém que “não fala”, que “sai da sala” e, para o qual, a voz de mando “não deixa” acessíveis certas escolhas, colocando “um cabresto” “para ele não deixar tão cedo”, sendo, por fim, alguém que, no geral, “obedece” e “respeita”.

Em *Yamami* (p.105), último conto do livro, a performance constitui-se em um diálogo truncado, mais uma vez, entre interlocutores anônimos que trocam interrogações, exasperações e frases desencontradas a respeito da viagem de um deles ao Brasil. O fato passado ascende em uma vivência presentificada no sujeito-falante, repercutindo de tal modo em seus afetos que, desestabiliza o diálogo, dissolve a relevância de tudo quanto foi “contorno” e elege foco único nessa vivência: a figura de Yamami, criança indígena prostituída na Amazônia Brasileira. É ela o *leitmotiv* nessa paisagem polifônica (ou seria protofônica?) de lembranças de um eu-que-fala, ressentido e magoado, pela impossibilidade da posse definitiva desse raro objeto de prazer, que, em sua labuta mnemônica, é recortado de qualquer necessidade de vínculo contextual. Yamami é coisa em si:

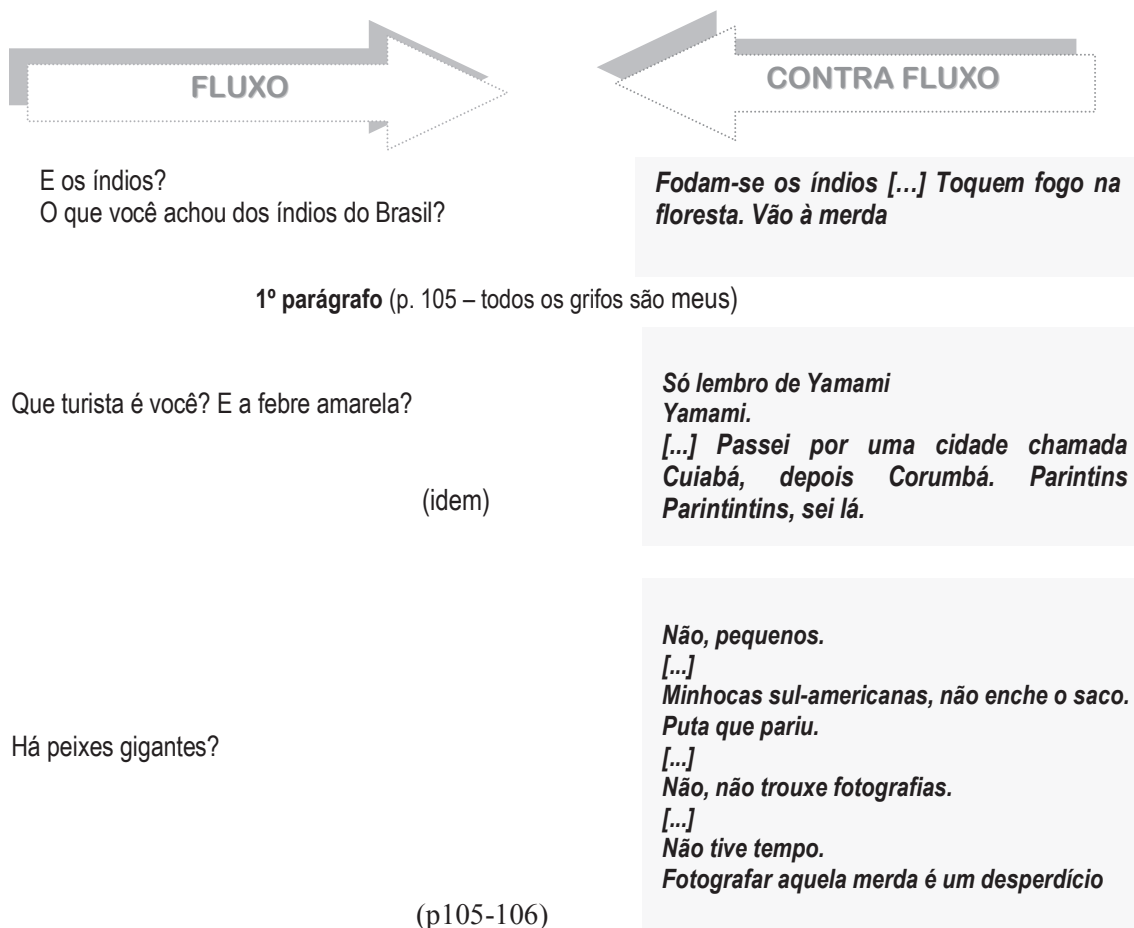
[...]
Fodam-se os índios do Brasil. Toquem fogo na floresta. Vão à merda.
[...]
Só lembro de Yamami.
Yamami.
Sempre gostei de crianças. Aqui é proibido.
Yamami, meu **tesouro perdido** [...]
[...]
Vivi Yamami lá.
Indiazinha típica de uns 13 anos. As unhas pintadas, descalçadas. Tintas extintas na cara. Coisinha de árvore. A pele vermelha e ardente. Virei um canibal, de repente.
[...]
Mora na minha memória aquele umbigo.

(pp.105- 107 – grifos meus)

Ou ainda de um modo mais explícito, quando afirma: “*Yamami não tem nada a ver com o Brasil. O Brasil é São Paulo, uma cidade longe, parecida com esse continente de gelo [...]*”.

Diferente do que ocorre nos contos anteriores, ao *partner* dessa performance (o interlocutor), é concedido o direito de fala/presença na cena. Contudo, é possível perceber que sua função actancial se limita a uma anti-confirmação, ou seja, suas falas quanto ao estado eufórico vivido/lembrado pelo locutor, servem como interruptoras da verve catártica do primeiro falante, que é, aqui e acolá, impedida de atingir o clímax. Estabelece-se, portanto, na estrutura da performance vocal, um *fluxo* (fala do personagem, que podemos chamar de *01*, manifestadamente interessado nas características materiais, objetivas do lugar visitado) constantemente entrecortado por

um *contra-fluxo* (falas retrucadas e agressivas do personagem 02, atravessado que está pelo interesse exclusivo em rememorar uma experiência vivida no lugar), conforme ilustra o esquema a seguir:



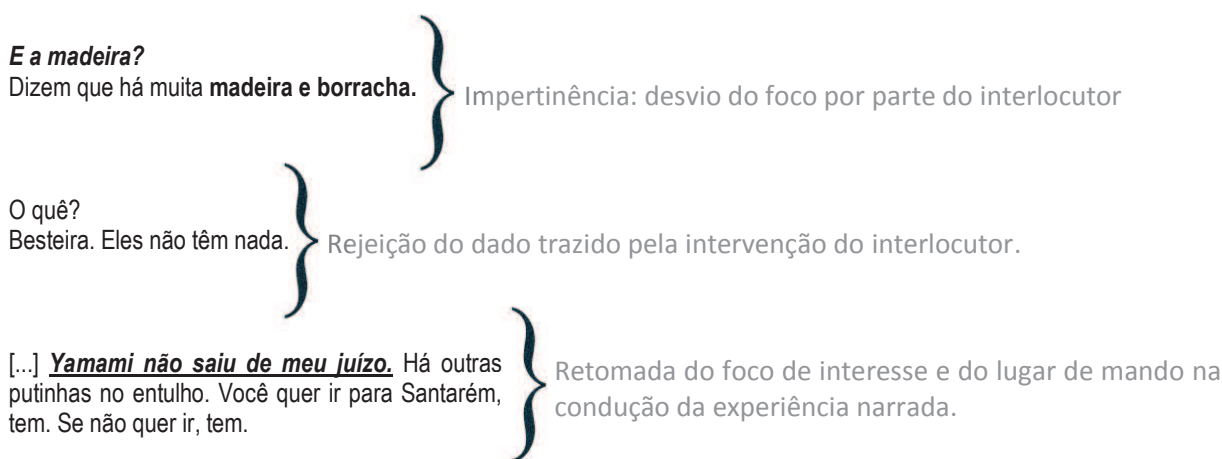
É um agenciamento de memória e, de imediata interdição desta. Sendo uma performance centrada no desejo, nota-se que até o elenco de precariedades da cena em que emerge o objeto libidinal¹⁰⁶ (o corpo vivo de Yamami) sucumbe à força com que a memória é vasculhada na busca de regredir ao momento exato do alumbramento. Toda a repercussão criada pelas dificuldades que o meio impõe, cedem face ao encontro, e tudo vira desejo sob a perspectiva de um olhar objetivado:

¹⁰⁶ Em psicanálise, este termo estando diretamente atrelado ao conceito de pulsão e libido, serve para designar o objeto que torna possível a satisfação das pulsões instintuais do sujeito. Este muda constantemente, de acordo com a maturação do indivíduo. Cf. SPITZ, R.A. *O primeiro ano de vida: um estudo psicanalítico do desenvolvimento normal e anômalo das relações objetais*. São Paulo: Martins Fontes; 2004. pp 87-88.

Fiquei num hotel em cima do Rio Negro. Vento calorento. [...]
 Você chega, estanca seu olhar em volta, seu olhar em cada buraco, estopa, saco. E vê no mercado. Um extenso mercado no centro da cidade. **A puta que você vê tem onze anos.** Ou menos. Parece. Não cresce. **Vive seminua, sujinha e deliciosa,** esperando a lotação da balsa. **Há tucanos para vender. E corpos.**
 Vivi Yamami lá.

(p. 106 – grifos meus)

E quando há interrupção, impertinência ou ruídos na objetivação desse influxo, imediatamente o performer, desautorizando a informação que o entrecorta, viciosamente retorna ao seu trajeto:



(p. 107 – grifos meus)

É uma experiência de corpo. No agenciamento operado dentro do caótico contexto entre o espaço da vivência, suas memórias e as convenções e regras do mundo presente onde o sujeito se situa no momento da fala (o mundo ‘civilizado’), o que se tem é a luta do corpo que rejeita as regras e pede contato, prazer, gozo. O objeto libidinal se impõe de tal forma ao instinto primal do sujeito falante (seu *Id*) que este, em sua performance vocal, derruba certas fronteiras de moralidade (conceito de *superego*), revelando, nesse momento, não apenas a sua condição individual de perda do controle sobre os instintos, quanto deixa entrometer o *modus* por trás da perversão, tara, o rito da contravenção: a pedofilia, principal movente do turismo sexual no Brasil, atmosfera que impregna o conto.

YAMAMI, venha comigo. *Sou um branco pálido e telepático.* Estou de férias, caralho, *longe do meu país, infeliz.* **YAMAMI**, minha meretriz, meu turismo.

Mora na minha memória aquele umbigo. A mão fininha de **YAMAMI** vai e vindo [sic]. O vento do rio no mato. *Trabalhar o ano inteiro fechado nesse laboratório, isso é vida?* Ficar fazendo teste de urina, para quê? Quero ir embora deste meu destino. *Não quero morrer no primeiro mundo.* Quero morrer no horizonte. Estonteante. Nos esconderijos de **YAMAMI**. *Minha*

liberdade sensível. O cheiro caçador de YAMAMI, os seus peitinhos. Seus olhos flechando os meus testículos. Minha alegria primitiva, YAMAMI.
[...]
Lá posso colocar YAMAMI no colo e ninguém me enche o saco. E ninguém fica me policiando. Governo me recriminando.

(p. 108 – grifos meus)

Observa-se na fala da personagem que a pulsão sexual se alarga progressivamente ao curso de sua narrativa, de modo a se sobrepor a qualquer outro elemento do processo decisional. A tônica da fala, a pronúncia de cada palavra é, ao mesmo tempo, envolta em sugestão de excitação e frustração. Note-se que o objeto libidinal (YAMAMI) é repetidamente enunciado na fala da personagem de modo quase ritualístico (sete vezes, só nesse breve trecho!), caracterizando um dos elementos indiciais da obsessão. É digno de nota que esse percurso vai revelando, de modo igualmente progressivo, marcas de um sofrimento psíquico, pois o sujeito-falante não possui mais o governo de si, experienciando uma vida nomeadamente sem sentido, cujas marcas são todas de insatisfação (leia-se: “branco pálido e telepático”, “infeliz”, “fechado” em um trabalho mecânico e repetitivo, no áudio, reforçado por recursos próprios à oralidade que envolvem e vibram a palavra). Paradoxalmente este *eu-que-sofre* encontra seu momento epifânico, sua iluminação, justamente pela via do arbitrário, do imoral e do proibido: a relação sexual (e, exclusivamente, sexualizada) com a menina índia num país composto de miséria e desgraça.

4.2.4 Grupo 4: *Entre barbárie e afetos interditados*

Nesse grupo encontram-se contos cujo viés performático é a interdição dos afetos tidos como “marginais” pela doxa que rege o jogo social contemporâneo. Mais especificamente nesse contexto, são narrativas que tratam de relacionamentos homossexuais e de como os sujeitos implicados falam de si, de suas fraturas, impossibilidades e, principalmente, de como todo esse conjunto de fatores é problematizado na cena urbana presentificada no momento mesmo da fala.

Apesar da vasta gama de perspectivas possíveis de serem implicadas quando da menção dos vocábulos: homossexualismo, homoerotismo e outras terminologias quanto ao afeto entre sujeitos do mesmo sexo, é oportuno esclarecer aqui que o foco desta proposta de leitura dá-se em torno das marcas de fala presentes na performance da

personagem-voz. Ou seja, *o que* elas falam e *como* falam de si (logo, de dentro de suas experiências de *ser*), e não como outros podem falar delas a partir do conjunto teórico produzido nas últimas décadas a respeito desta configuração afetiva (mas, de fora das experiências de *ser*).

Nesse sentido, o conto *Coração* (Canto VIII, p.59) é todo potência, uma vez que nele o que se lê/ouve é a voz de um sujeito que, de dentro do cotidiano de gay, bicha, ‘viado’, e outros termos que a urbe (indomável e “politicamente incorreta”) utiliza para nomeá-lo, irrompe num longo enredar de suas aventuras sexuais. Contudo, essa performance, já nas primeiras palavras, deixa antever a possibilidade de algo mais que a superfície do frisson, do fisiológico e do libidinal. É de natureza conflituosa-afetiva e não apenas mecânica esse relato: o sujeito-falante inicia seu fluxo trazendo para a sua condição (ser homossexual) um dilema, que se manifestará em diversos outros momentos de sua fala enquanto sujeito histórico. A saber, o dilema é: ter ou não sentimentos? Aqui materializado na figura do coração.

Embora tal questão não se apresente em forma de pergunta, a condução do discurso e os dispositivos que arregimenta, denunciam esse permanente estado de conflito entre o apenas libidinal (encontrar sexo casual, a figura do *homem-trepada*) e a carência afetiva (encontrar alguém com quem dividir as precariedades do cotidiano), como se depreende já no primeiro parágrafo:

*Bicha **DEVIA** nascer sem coração. É, **DEVIA** nascer. Oca. É, feito uma porta. Ai, ai. Não sei se quero chá ou café. Não sei. Meus nervos à flor de algodão. Acendo um cigarro e vou assistir televisão. Televisão. O especial de Roberto Carlos todo ano. Ai, que amolação! Esse coração de merda. Bicha **DEVIA** nascer vazia. Dentro do peito, um peru da Sadia. É, **DEVIA**.*

(p. 59 – grifos meus)

São indiciais do campo semântico de indecisão, tanto o uso repetido do verbo “*Devia*”, no pretérito imperfeito do indicativo (que, entre outras enunciações, contém a de fatos dos quais não se tem certeza), quanto à negativa “*Não sei*”, em primeira pessoa (tomar chá ou café, fumar ou assistir televisão).

À parte o estado indeciso, no parágrafo seguinte, a performance muda de foco narrativo. O *eu-indeciso* que há pouco falava de si (narrava-se) agora é narrado. Dado como *Célio*, por um narrador intruso e não sabido (3ª pessoa). Se tem acesso agora ao seu primeiro, de muitos, encontros fortuitos em que a libido é o elemento de linguagem.

CÉLIO conheceu BETO na estação de trem, em setembro. Moreno bonito. CÉLIO acariciou o membro de BETO no aperto vespertino, no balanço ferroviário. BETO gozou na mão do VIADO. Encabulado, mascarou seu chiclete, **desceu e nem olhou para trás, para CÉLIO**. Célio **feliz por um certo tempo**. A gosma entre os dedos. *A porra a gente esconde no ferro, debaixo do banco.*

(idem)

Do trecho depreende-se:

- a) **CÉLIO** = o que *busca*, se submete, tenta encontrar nos entre-espaços da urbe algo de afeto, se não ainda na dimensão de acolhida, pelo menos na de jorro, transbordo, catarse. Note-se isso em: “[...] *feliz por um tempo*”
- b) **BETO** = *corpo*, possibilidade de objeto libidinal: “Moreno bonito”. Se, para Célio, o ato é *start* para alguma outra dimensão que não a experiência de uma vida vazia e neutra; para Beto, é fisiologia, ejaculação. Note-se isso em: “[...] *mascarou seu chiclete, desceu e nem olhou para trás, para Célio.*”

E ainda, que:

- c) O foco é problemáticamente cambiante, retorna novamente para a experiência em primeira pessoa, devolvendo a Célio o poder de narrar-se: “[...] *A porra a gente esconde no ferro, debaixo do banco*”

Constituindo-se em um relato de experiência e, considerando todo o desenho contextual no qual se insere a narrativa de Freire, em particular, a aqui implicada (grandes centros urbanos, sujeitos integrantes de grupos sem voz de comando, que labutam, entregam seus corpos em trabalhos cujo resultado os condiciona à subalternidade etc.) é possível afirmar que essa performance sustenta algo mais que o foco no escândalo, na estereotipação, uma vez que por trás de si, vincula-se a modos culturais urbanos bastante presentificados, os quais, segundo Chauí (2007, p. 32): “[...] *não possuem a função de chocar o indivíduo, provocá-lo, fazê-lo pensar, trazer-lhe informações novas que o perturbem, mas deve devolver-lhe, com nova aparência, o que ele já sabe, já viu, já fez*”. Obviamente que aqui se faz necessário um esforço na direção de compreender a cultura em um círculo de abrangência igualmente presentificado, capaz de abarcar, conforme sugere Chauí, a:

[...] produção e criação da linguagem, da religião, da sexualidade, dos instrumentos e das formas de trabalho, dos modos da habitação, do vestuário e da culinária, das expressões de lazer, da música, da dança, dos sistemas de relações sociais, das relações de poder, da guerra e da paz, da noção de vida e morte. (CHAUI, idem, p. 24).

Embora seja um relato individual, essa narrativa comporta pelo menos três presenças que afetam a performance: além de Célio (1ª pessoa, enunciador da memória), há o narrador intruso e anônimo (3ª pessoa, já anteriormente referida), que aqui e acolá interrompe o relato do enunciador a ele se referindo pelo nome (Célio), cambiando o foco; e ainda, um interlocutor, também anônimo, mas dentro da cena, e que, a partir do terceiro parágrafo, tem falas pontuais, interagindo com Célio e seu relato, funcionando assim, como ativador da perspectiva responsiva, comum nas narrativas de Freire. Essa possibilidade de câmbio narrativo reforça a presença do fator irônico nos relatos (cantos/contos).

A esse respeito, é oportuno um recorte sobre o que Mateus (2006, p.35) considera:

Os estudiosos do foco narrativo já afirmaram que a narrativa freqüentemente propicia o encontro com a ironia. Acreditam eles que, ao contar uma história, temos de enfrentar, de um lado, a relação entre o contador e o relato e, de outro, a relação entre o contador e o público. Isso dá origem a perspectivas diferentes: dos personagens, do narrador, do leitor e, em alguns casos, do 'autor'. **Essa multiplicidade de perspectivas pode desembocar na ironia**, caso tomemos a ironia como a conseqüência de **uma disparidade de compreensão** que nasce do fato de que **alguém pode saber ou perceber mais** – ou menos – **que outrem**. Assim, podemos imaginar diferentes situações causadoras da disparidade de compreensão mediante o uso do foco narrativo: o leitor que sabe mais do que o personagem, o personagem que surpreende o narrador, o narrador que contraria a expectativa do leitor.

(grifos meus)

Pode exemplificar isso, o seguinte trecho do conto em tela:

Depois encontrei com ele de novo. Oi, oi. Perguntou se eu tinha um cigarro, se morava na XV de novembro. Se eu trabalhava, de quê trabalhava, essas coisas. Se ele podia me acompanhar até em casa. ***E você?*** Deixei, deixei. Eu não tenho medo. Se for ladrão, não tem o que levar. E ele parecia, sei lá, um menino bom. ***Bafão, mona. Abra a janela que eu estou ficando tonta.***

(p. 59-60 – grifos meus)

Note-se que no primeiro trecho destacado a fala/presença do interlocutor anônimo é fundamental na criação da tônica de tensão (“*E você?*”), gerando expectativa quanto ao encontro que se anuncia no relato de Célio. No segundo trecho, é Célio quem o insere na íntima situação comunicativa, por duas vezes: na primeira, agregando-o ao

universo gay (ao partilhar a gíria “*Bafão, mona*”) e, na segunda, com a frase imperativa, dando-lhe uma “função” no gesto performático em curso (“*Abra a janela que eu estou ficando tonta*”).

Ao contrário da maioria dos demais contos analisados, este comporta um mínimo aporte descritivo, tanto dos personagens (veja-se que Beto é descrito) quanto de ambientes (o quarto/apartamento de Célio). Esse procedimento, contudo, parece ser estratégico na narrativa, pois através dele sabe-se do lugar de onde fala Célio (espaços donde habita, transita, se relaciona e trabalha) e de lá, das suas precariedades materiais e afetivas:

- Chegamos.

Havia cacharolas cinzas no fogão, pratos, ossos e esponja. **No quartinho**, colchas coloridas.

Conquista de território.

Aí o bofe tomou um ***ki-suco de morango***, comeu um ***omelete***, conversou pouco e nada. Não rolou nada aquele dia, acredita? Ele travou, não sei. Não-me-toque, eu não toquei. E assim a gente ficou. Ele saiu chupando um ***chiclete de uva-maça-verde***. Eu amarelei.

Depois disso, quem disse que Célio se concentrou nos seus desenhos? **Fazia moda verão, inverno, jaquetas e turbantes**. E pensava na boca do Beto, no desodorante. No dia em que ele gozasse no seu travesseiro de cetim. Ai, ai de mim. Procurou o moreno em **todos os vagões**. Não esqueceu nenhum.

(p. 60 – grifos meus)

Há por todos esses lugares transitados uma só ideia sobre Célio: a de quem ciclicamente busca. O desejo é seu *moto-perpétuo* de agenciamentos. Possibilidade de prazer, mas igualmente de dor, cansaço e exaustão. E o que é buscado vai absorvendo de tal modo toda a sua dinâmica de cotidiano, sem necessariamente haver o aceno de que vai ser encontrado. O objeto libidinal ocupa agora todos os espaços da vida.

A pior coisa, amiga, é **uma trepada quando fica engasgada. Vira uma lembrança agoniada. Uh!**

Encontrou Beto uma semana depois. **Na mesma hora em que estava masturbando outro, desiludido e oco**. Um loiro que nem chegava aos pés do moreno misterioso. Epa! Correu e disse alguma coisa: algo como “Omelete recheado”. **Vamos de novo?**

(p. 61 – grifos meus)

De dentro de uma perspectiva de privação e silenciamentos como a que se põe sobre o modelo de vida subalterno, o peso dos afetos, mesmo os interditados, pode acenar como grande amortecedor dos impactos a que, rotineiramente, estão expostos os sujeitos. Daí, contra todas as impossibilidades e rechaças que o jogo social impõe, principalmente aos da margem, deseja-se e, ciclicamente, espera-se o momento em que

aquele que busca seja recompensado com o objeto buscado. A esse respeito, considera Chauí (1990, p. 49)

O desejo enlaça nosso ser à exterioridade (coisas, corpos, os outros), carregando-a para nossa interioridade (sentimentos, emoções) e, simultaneamente, enlaça o interior ao exterior, impregnando este último com os afetos, fazendo todos os seres surgirem como desejáveis ou indesejáveis, amáveis ou odiosos, fontes de alegria, tristeza, desprezo, ambição, inveja, esperança ou medo.

Contudo, para Célio, o interdito dá-se duplamente enquanto ser que busca: primeiro pela escala social desprestigiada de onde fala (trabalhador, pobre e subalterno), segundo pela sua “sexualidade desviante”, marca que, na doxa vigente, lhe aponta o lugar do subjulgo, condição inferiorizada já dentro da própria subalternidade.

Desenha-se assim, para esse sujeito, um lugar de experiências afetivas amordaçadas, esquivas e sobre as quais, pesam ainda os riscos da violência simbólica e factual, antecedidas por pequenos, rotineiros e naturalizados atos de reprovação, humilhação e estereotipia de suas subjetividades. Sobre essa condição, Trevisan (2000, p. 30) reflete:

A cada vez que alguém sente o apelo da diferença em seu desejo, provavelmente terá de vencer séculos de repressão, para chegar ao epicentro do seu eu. [...] Não seria absurdo imaginar que as inúmeras, reiteradas e violentas proibições à sexualidade desviante talvez tenham engastado no desejo homossexual um pânico arquetípico, quase no nível de pulsão.

Para a performance do sujeito-falante, suas entonações reticentes, pausadas, entrecortadas por respirações e supressões, trazem à tônica a possibilidade da leitura de que, nem sempre o encontro conforma e revela para aquele que busca a efetiva dimensão daquilo que buscava. Ou seja, não há redenção para a busca de Célio no corpo de Beto:

Foram e chegaram.
No quatinho, colchas coloridas. Conquista de território, **nunca se sabe. O mundo é cheio de voltas desconfortáveis.** Mas de hoje não passa.
Ai o bofe tomou ki-suco e comeu omelete. Tinha bolo Souza Leão. **Foi quando ele perguntou se podia dormir comigo aquela noite.** Claro que sim, se não! O rádio-relógio tocando Maria Bethânia, as canções que você fez para mim. Eu não tive dúvida. Fui tirando a roupa do bofe. Uau! Menina! **Bicha devia nascer sem coração,** tô te falando. (p. 61 – grifos meus)

Há mais ausência que presença como saldo do encontro. Tanto na última frase do trecho citado, como nos fragmentos abaixo, o locutor partilha esse seu estado de ânimo com o interlocutor anônimo, novamente convocado à intimidade da cena:

[...] **depois de tanto prazer, cadê o amor?** O menino saiu, na madrugada. Evaporou-se. [...] As caçarolas intactas, os ossos continuavam à mostra. Ora, que menino mais capeta! **Só sobrou o chiclete, acredita?**

Ai, ai. Mesmo assim, cheio de formiga.

Cheguei atrasado na confecção, na terça. **Não quis almoço, não fiz marmitta. Lá fui eu de novo atrás do bofe.** Como uma anta perdida. **Não tem coisa pior do que o abandono. Depois de uma trepada daquela, tudo parecia ser eterno. Aí é que a gente se engana.**

Nada, mona.

No lugar do coração, bicha devia ter uma bomba. A minha vontade era ter uma granada, para estourar no trem. **Para fazer uma desgraça,** juro. Só assim, Deus vai olhar para mim.

(p. 62 – grifos meus)

Assim, *Coração* não deixa de ser também uma performance sobre a ausência. Se por um lado enuncia o *ter*, o tomar, a posse do corpo, na sequência de momentos fortuitos de Célio, por outro, revela a precariedade e/ou fugacidade desses momentos, terminando por flagrar um sujeito em desalinho, em sofrimento exatamente por não conseguir encontrar o sentido de sua busca apenas na tópica corporal. Ao final, o que era aparente objetivação libidinal, ou um percurso circunscrito ao desejo homoerótico, revela uma dimensão muito mais abrangente na cena contemporânea: a experiência de exacerbação das sensibilidades dos sujeitos em face do defrontamento com a solidão, marca dos grandes centros urbanos.

Não agüentei ficar em casa, sozinho, e vim tomar um café com você. **Essa bosta de tristeza que bate no coração da gente,** de repente. **Que desmantelo!** Bem que Roberto Carlos podia cortar esse cabelo. E eu, nascer sem coração, repetiu. É, sem coração.

Para não ter que ouvir essa canção.

(p. 63 – grifos meus)

Em *Meus amigos coloridos* (Canto XIII), a temática da homoafetividade e suas formas de subjetivação se dá pela via da memória. Um narrador enumera de forma fragmentada as suas vivências íntimas. Já no começo, utilizando o artifício da associação, num fluxo que projeta uma espécie de encaixe indireto, por meio do qual, brincadeiras infantis convocam o sentido de contatos corporais (“mergulhar”, “deixar o atacante passar”, “jogar bafo”, “passar a língua na mão”) e por extensão, sexuais – sem que haja, contudo, a presença factual de termos explícitos – a personagem-voz já adulta, acessa as descobertas do corpo na infância, da sexualidade e dos jogos que se estabeleceram em torno desta prática junto aos ciclos pelos quais foi transitando:

Primeiro foi o Cadu. **Não lembro.** Kiko, o meu primo. **Não lembro.** Tudo no banho do ribeirão. A gente ia mergulhar no açude. Lodo de caramujo.

O Cadu foi o segundo, perto do campo. **O segundo**. A gente jogava bola. A molecada era só gritar que eu deixava o atacante passar. **Minha lembrança de futebol é zero**.

Depois veio o Beto. Beto com onze anos. A gente ia jogar bafo. Essa figurinha é minha. E o vento assanhando as figurinhas. Passar a língua na mão.

O irmão do Beto também queria. O primo do Beto. Tem que completar o álbum para ganhar uma bicicleta. A gente se juntava e pulava o muro do cemitério. O cemitério quente. E as caveiras contentes. A gente chutava osso. A alma não doía.

(p. 91 – grifos meus)

Há uma naturalização na sequência das descobertas e a memória oscila: ora sucedem-se nomes dos parceiros, ora os contextos de sociabilidade no ato da rememoração, revelam-se mais importantes que os tais parceiros. Daí a expressão “*Não lembro*”, pronunciada breve, quase que numa sílaba, no registro do áudio, entrecortar a sequência do primeiro para o segundo parceiro, os quais, notoriamente ocupam menor importância em relação aos campos semânticos do *como* (banho) e do *onde* (açude, lago, zona rural, sítio, interior, etc.). Essa tônica de fragmentação é reforçada pela entonação da voz na versão do áudio, similarizando a oralização de alguém que, numa conversa breve, precisa resumir uma série de vivências, de modo a tecer um campo identificável de sentido. Importante também é perceber que à descoberta soma-se a ideia de cíclico: por meio da iniciação, da troca em que o corpo é objeto de escambo, se estabelecem novos laços e novas possibilidades dentro do grupo (leia-se: “*O irmão do Beto também queria. O primo do Beto. Tem que completar o álbum para ganhar uma bicicleta*”).

Análogo ao desenvolvimento do sujeito-falante, desenvolve-se também o seu ciclo de contatos, aquilo que parece ser a sua compreensão quanto à dinâmica das subjetividades inerentes à orientação sexual para a qual se inclina. Os relacionamentos, as práticas e os valores difundidos dentro desse ciclo (em constante expansão), acessibiliza ao sujeito falante a imersão em um contexto cultural que, progressivamente, parece lhe conceder mais propriedade quanto ao lugar de sua fala:

Ai depois eu conheci o **Humberto**. Humberto me levava para ver vídeo. E a gente **discutia fotografia**. E **jazz**. Humberto **tocava saxofone**. A gente desligava o telefone. E ficava aquela melodia. Humberto **fumava maconha**.

Depois apareceu o João Gilberto. A gente foi junto ver o filme: *Não lembro*. Só sei que foi uma merda.

Conheci também o dr. Salém. Nunca tive um amigo assim, bem mais velho. Aconteceu. Quando vi, **viajávamos para Nova Guiné**. E **Kawasaki**. Não sabia que havia **uma floresta fálica** em Kawasaki.

Depois apareceu o **Hermes**. Ele trabalhava onde eu trabalhava. E a gente saía para tomar um chope. E comer batata. O que me incomodava nele era o cheiro de cigarro. No cabelo encaracolado.

Hermes morava na Pompéia. Não podia ficar tarde. Eu tinha que pegar o metrô. Foi numa noite dessas que **um assobio me convidou para descer na LIBERDADE. Segui o assobio.**

(pp. 91-92 – grifos meus)

Do trecho, toma relevo para a interpretação da performance vocal:

- a) Há maturação quanto às sensibilidades e percepções do *eu-que-fala*: da infância de descobertas lúdicas, quase inocentes à busca de vivências que convirjam para um possível desejo de “refinamento” de suas sensibilidades e/ou subjetividades (artes, viagem, cultura, etc);
- b) As pessoas com as quais convive, de certa forma, sintetizam valores, fases ou momentos diretamente significados dentro de sua construção discursiva sobre a homoafetividade (Humberto = o ímpeto, a descoberta da cultura / Dr. Salém = a maturidade, a sofisticação / Hermes = a vida presentificada, labuta e rotina);
- c) Há a busca pela autonomia em face a esse modelo de subjetividade. Note-se o anúncio desse desejo na significação produzida pela palavra *Liberdade*, duplamente encaixável no contexto da narrativa em curso, sendo: I) bairro turístico da cidade de São Paulo, ponto da estação do metrô; e II) alforria, liberação.

Considerando que, das narrativas de *CN*, esta é a que menos conflitua sujeito e ambiente, no que tange aos embates das condições precarizadas da vida subalterna, de qual instância de liberdade estaria nos falando a performance? Em que medida se cruzam: cores, liberdade, relacionamentos e afetos interditados?

Marcelo eu conheci no centro. Marcelo **faz design**. [...]

Marcelo foi uma amizade mais longa. A gente chegou a dividir apartamento. [...] **Saí fora**. [...] e **fui procurar um lugar só para mim**. [...]

Decorei a sala com umas plantas. E um quadro verde. **Acabei de conhecer um arquiteto** muito bom, antes de ontem. **Rogério** é o seu nome. [...] Um dia fomos lá, à Passarela do Samba.

Enquanto **o arquiteto sumiu** na bateria, fiquei pensando. Tenho certeza que **agora, finalmente, conheci o amor da minha vida**. Meu primeiro amor, **depois de tantos anos**.

Falo daquele **negronegronegronegro** ali, rebolando.

Pelos encaminhamentos que o performer dá à sua tônica de associações, e, somado ao potente apelo do elemento *cor* (temática tanto do livro, quanto do conto em questão) parece haver elementos indiciais suficientes para aproximar a acepção de *Liberdade*, como um esforço de resistência contra o conjunto de opressões a que se autoimpõe o sujeito quanto ao doxal de suas escolhas: dentre as “cores” vividas como promessa de acolhida de suas subjetividades (Cadu, Kiko, Beto, Humberto, dr. Salém, Hermes, Marcelo ou Rogério), é arbitrário o seu momento epifânico, pois o amor lhe é materializado na figura anônima de alguém das margens (o *negronegronegronegro*). Sobrando desejo e sem garantias de retorno, partilha ou recompensa, tudo é busca mais uma vez.

4.3 Do segundo audiolivro

Como já anunciamos em momentos anteriores neste estudo, o audiolivro da obra *Angu de Sangue* (lançado em 2013) tende a performances menos sonoras e vibrantes do que as de *Contos Negreiros*. Isso ocorre porque, como discutimos no capítulo anterior (mais especificamente no item 3.3 *Pela voz e pela letra: a “genealogia” do caos de cada livro*) o texto em que se ampara (a versão impressa de 2000) nasce sob circunstâncias que, embora já contivessem o traço oralizante, característico desse autor (rimas, aliterações, paradoxos, etc), ainda não tinham encontrado a ambiência (temática e rítmica) que brotaria forte no enfeixe de narrativas de *Contos Negreiros*.

O universo contextual do livro *Angu de Sangue* marca um momento inicial da experiência (pessoal) do autor com o universo urbano-periférico, particularmente, a cidade de São Paulo, sua busca pela sobrevivência material e inserção no contexto de produção artística, busca por se colocar como agente cultural, o início dos agenciamentos, encontros e experiências de escrita presentificada, dentre outros aspectos que, segundo as falas públicas do autor sobre sua obra, interferiram, naquele momento, na construção da “voz” de seus personagens. Ao experienciar a cidade e seus movimentos de indefinição, homogeneização e violências múltiplas, a voz deste livro (ainda em sua versão impressa), como já discutimos, abarcou muito mais a interiorização, o desnorteamento, a repercussão intrassubjetiva da experiência subalternizadora da urbe sobre o indivíduo, do que seu aparelho de reação, resposta e resistência a essa compressão sofrida na vida comum ordinária. Tal aparelho emergiria

com notória força em *Contos Negreiros*, se consolidando como potência praticamente em todos os livros posteriores a este.

Contudo, não devemos esquecer que o enfeixe de narrativas de *Angu de Sangue*, dando conta dessa ação de pressão, compactação, homogeneização, guarda relação direta com os “movimentos peristálticos” dos intestinos urbanos: digestão e excreção! Assim é que, a versão audiolivro, trabalha para construir uma ambiência sonora característica para veicular, pela via da experiência audível, essa dimensão, cuja identidade é de sangue.

Levando em consideração tal aspecto quanto à sonoridade e, ainda recorrendo ao recurso do agrupamento, optamos por trabalhar a partir deste ponto os contos mais significativos no que tange a tecerem entre si essa gênese de compactação e violência do livro.

4.3.1 Grupo 1: *Ela, leitmotiv e caos*

Conforme aludido no capítulo anterior, há em *Angu de Sangue*, diferentes modulações na projeção da experiência subalterna no espaço urbano-periférico. A violência com que se dá a ação compressora, repressora e homogeneizadora do sujeito em face da cidade e seus movimentos peristálticos de digestão e excreção projeta uma vasta ambiência de vozes. Uma delas, a mais recorrente, inclusive, estando presente em 13 das 17 narrativas, é a que coloca a mulher como *leitmotiv*¹⁰⁷ no eixo dessa experiência. Quer dizer: nesse fluxo de vozes, que nos dão conta do interior de tal experiência, tem-se a mulher ora como “assunto” da vocalização, ora como a própria vocalização. A personagem-voz ou nos dá conta de um corpo feminino em riste, labuta e resistência ou é ele próprio esse ‘corpo’ na audioperformance.

¹⁰⁷“Embora seja possível uma tradução literal - motivo condutor – em alemão *Leitmotiv* designa um tema ou outra ideia musical coerente, claramente definido por uma identidade formal, a qual permite a sua identificação, mesmo que modificado, em aparições subsequentes, a partir da sua primeira exposição. O *Leitmotiv* representa uma pessoa, um objecto, um lugar, uma ideia, um estado de espírito, uma força sobrenatural ou outro componente da acção dramática da obra musical. Uma aparição subsequente toma habitualmente a forma de uma variação, que consiste em alterações de ritmo ou na estrutura dos intervalos, em novas harmonizações, ou numa orquestração ou num acompanhamento diferentes; os motivos apresentam-se, assim, sob formas musicais múltiplas, podendo distinguir-se quase isolados, ou pelo contrário, associados a outros, dando origem, nalguns casos, a um motivo diferente, encontrando-se a procura de novos efeitos formais sempre em relação directa com a acção dramática”. Cf. SOUSA, Elisabete M. de. A técnica do *leitmotiv* em *Der ring des nibelungen* de Richard Wagner e em *Buddenbrooks* de Thomas Mann. Tese maestr. Teoria da Literatura, Univ. Lisboa, 1999. IX, 165 pp. Disponível em: <http://purl.pt/11533> Acesso: 10/02/2018.

Com exceção dos contos *Volte outro dia* (p.39), *Faz de conta que não foi. Nada* (p.107), *A cidade ácida* (p.113) e *Mataram o salva-vidas* (131), todos os demais se envolvem nessa atmosfera, cada qual pelo seu caminho particular. No entanto, dada a extensão que essa tarefa de análise exigiria (13 contos!), centraremos foco nos três que julgamos mais representativos deste aspecto. São eles: *Muribeca* (p.23), *Moça de família* (p.35), *Socorrinho* (p.47). Vejamos seus aspectos centrais.

Em *Muribeca*, conforme analisado em detalhe no capítulo anterior (p.174 a 178), há uma estrutura exasperada, gritada e agônica que se coloca pela personagem-voz perante seus interlocutores, interpelando-os ou mesmo ameaçando-os, dada a urgência que ela enxerga em agir na “defesa” do lixão, espaço de rejeitos, restos e passivos do consumo, paradoxalmente, seu campo de significância e sobrevivência concreta, agora ameaçado pelo suposto processo de ordenamento e melhoria da urbe (a conversão de lixão em ‘aterro sanitário’).

Esse itinerário vocal da personagem, marcado pelo ritmo ligeiro, nos dá acesso ao universo polêmico: as forças que se embatem na tensão que envolve o fechamento do lixão. Se, por um lado há o pressuposto discurso do ordenamento da urbe e, conseqüente benefício coletivo (tônica implícita no contra-fluxo da fala da mulher), por outro lado, esta fala exasperada nos dá notícia do aprofundamento da exclusão já existente. A retirada do lixão é o anulamento de um modo de resistência e sobrevivência já dentro da margem e da exclusão. Sem o lixo, estas vozes, já em inquestionável experiência de exclusão e silenciamento, veem prenunciar-se sobre a margem que habitam, um novo movimento de compressão, repressão e invisibilização. Daí o grito, a comoção, a denuncia a inscrição que, pela voz, força espaço como acontecimento nessa cena embativa:

(+)

sentar .
e ajeitar,
pra pôr uns pregos
cadeira
da casa,
a mobília
A gente encontra
Lixo pra poder
ter so
col
rado, cama,
fá, costu
gente?
ele da
tirar
crianças?
praz
dizer
O que que eu vou
é
ago
E por que é que
desenho?
livo,
brin
quedo? Que
acabou
cal
Que não tem
o
Que não tem
mais história,

(-)

(p.23)

Como podemos perceber no fluxo acima, a performance vocal, composta por pronúncias de tão encadeadas, quase ininterruptas, projeta toda a dramaticidade que envolve o acontecimento. Há a presentificação do drama experienciado: a eminência de destruição de um *modus* de (sobre)vida ainda que precarizado. No trecho, a personagem

fala das utilidades do lixão e de sua quase orgânica interação para com este, para, imediatamente, elencar as percas (primeiro, materiais, depois de sentido) que a desativação deste local faz recair sobre si e sua existência. E, nesse sentido, o lixo, local de descarte e desprezo, dramaticamente se coloca como espaço de (re)construção de uma outra dimensão de experiência da vida: uma ordinária, marginal, precarizada, mas ainda assim, possível, talvez a única, em face da incontornável (invisível e silenciada) condição marginal.

Note-se a carga dramática disso, por exemplo, no seguinte trecho, no qual a própria identidade do marido parece estar disposta (para não dizer ‘jogada’) entre os detritos que colhe e, com os quais, dá sustento ao núcleo familiar:

(+)	
<i>Nada?</i>	<i>sem as caixas?</i>
<i>fazer?</i>	<i>sem as latas,</i>
<i>vai</i>	<i>as garrafas,</i>
<i>o que</i>	SEM
<i>marido,</i>	<i>viver</i>
<i>E o meu</i>	<i>mo ele vai</i>
<i>Co</i>	
	<i>comer?</i>
<i>rua, rou</i>	<i>pra</i>
<i>pela</i>	<i>bar</i>
<i>bular</i>	
<i>Vai ram</i>	
<i>pe</i>	
(-)	

(p.23)

E, em seu dito, a personagem-voz de tal forma se amalgama ao lixo que, sendo ele sua ambiência e “natural” campo de labuta e resistência frente aos muitos entrincheiramentos da urbe, o enxerga inexoravelmente como o provedor das carências que emanam dos hábitos mais cotidianos, inclusive, alimentares (em amplo sentido). É o lixo, não o Estado, quem fornece as condições de manutenção das necessidades mínimas para a vida comum. Logo, ausente o lixão, cessa toda e qualquer expectativa

de ver supridas tais necessidades. Mais uma vez, é de falência e desespero que nos dá conta essa voz. Daí a exasperação e, até, violência com a qual a performer se inscreve na cena de embate.

Vejamos a esquematização disto, por questões de espaço, alocada na página seguinte:

(+)

la?
bo
ce
alho,
tomate,
procurar
Onde vou
agora?
vou cozinhar
U
E
E o que

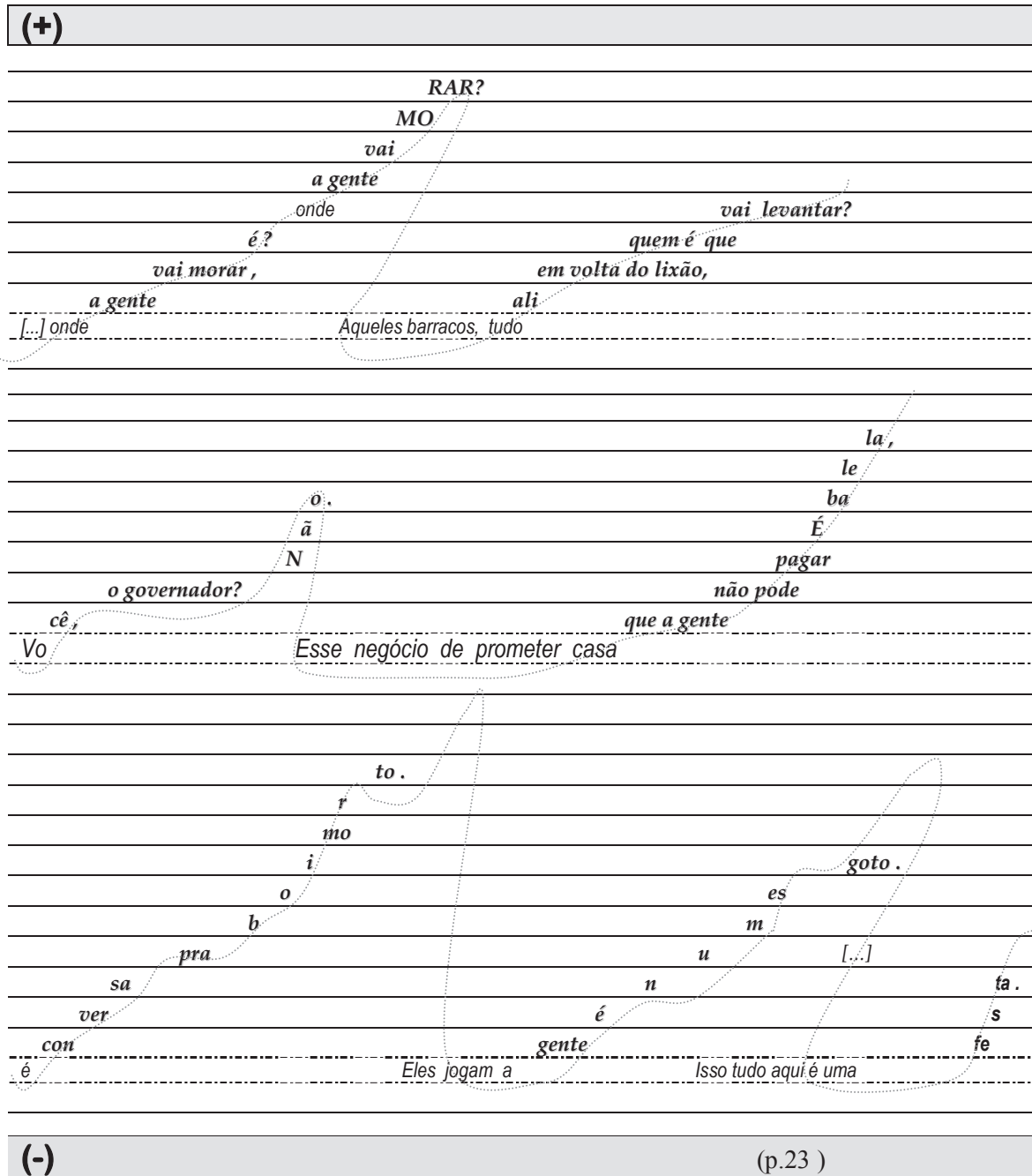
tar farofa?
ven
in
vou
do,
cal
vou fazer
sopa,
Com que dinheiro vou fazer

DA?
VI
da
fazer
vai
a gente
que
é
o que
DA?
VI
da
fazer
vai
a gente
que
é
o que
Explique
le
fa
le
Fa

(-)

(p.23)

Nessa perspectiva evocada, inclusive, o lixão, enquanto espaço de negação, é ressemantizado como o *locus* de única via possível para um fala efetivamente “empoderada” (com o perdão do jargão!), acerca da marginalização, compressão e subalternização. Se faz espaço de ajuntamento, rugir, em comunhão à resistência:



Essa perspectiva de ajuntamento, da comunhão à resistência, vem a se confirmar quando examinamos amiúde os últimos dizeres da performance vocal:

A gente já tá acostumado. Quase toda semana o camburão da polícia deixa seu lixo aqui, depositado. Balas, revólver 38. A gente não tem medo, moço. A gente é só ficar calado.

[...] A gente não quer nada deles que não esteja aqui jogado, rasgado, atirado. A gente não quer outra coisa senão esse lixo pra viver.

[...]

Não, eles nunca vão tirar a gente deste lixo. Tenho fé em Deus, com a ajuda de Deus, eles nunca vão tirar a gente deste lixo. Eles dizem que sim, que vão. Mas não acredito. Eles nunca vão conseguir tirar a gente deste paraíso.

(Muribeca , p.23-25 – grifos meus)

Na performance de *Moça de família* (p.35) e sua estrutura de exclusão-dentro-da-exclusão (detalhada no capítulo anterior, p 178-182) a vocalização sobre a prostituição se projeta “contaminada” de repreensão, desaprovação e rejeição. A personagem-voz põe força e empenho nos recursos enunciativos de modo a construir uma fala que intercala sua indignação e um incessante teste (função fática) do canal com o qual se põem em possível diálogo. Assim, a vociferação contra a prostituta, infratora, contraventora e desestruturadora do núcleo familiar vem acompanhada, do começo ao fim, de inserções/chamamentos dos entes familiares ofendidos ou ‘desonrados” (pai/mãe) no momento da fala-problematização presentificada, o que dá à experiência do áudio, além de agilidade, também o efeito de imersão na cena embativa construída. Vejamos:

Ela é puta, **PAI**, puta, puta, puta. É aqui, **MÃE**, nessa luz, pelo perfume eu sei. Ela pode se esconder, mas o perfume, **PAI**, o perfume Deus tá vendo. O dinheiro que ela leva, **MÃE**, pode crer, que a senhora aceita e faz tudo resolver, é dinheiro, **PAI**, daqui, eu sei, corpo que ela mostra pra vender. Déo viu, Gerson viu, **MÃE**, todo mundo há de ver, só a senhora não quer saber. Fique ligado, **PAI**, o que será do filho dela quando crescer? Perdoa, **MÃE**, mas dá uma surra nela pr’ela se arrepender, recomenda igreja, véu, ela não entra no céu, rastejará, o perfume por lá, invade e incensa, aquela santa inocência, **PAI**, não tem quem diga, bonita como a senhora, **MÃE**, puxou à senhora, pela saia, pecado a gente se sujeita, mas não teima, ela vai se corrigir, a gente espera, nessa luz, daqui a pouco ela aparecer.

(p.35 – grifos meus)

Ao evocar esses entes familiares de modo fático, a performer centra o objetivo na relação com o emissor, no sentido de que termina por estabelecer para com estes espécie de monitoramento do fluxo conversacional, isto é, permanência do contato, manifestando amplo interesse em verificar se a mensagem (a indignação para com a irmã, prostituída e, aparentemente, indiferentes às convenções e apelos sociais) está sendo não apenas transmitida, como sentida e repercutida na ‘carne’ desses entes. O

ouvinte/leitor, por sua vez, expectador ativo dessa tensa cena embativa, experimenta a sensação de empenho para alongar a conversa (ganhar tempo) na medida em que o falante tece suas estratégias para o convencimento de seus interlocutores: a condenação de Mariazinha.

Castro (2002), recorrendo a Lopes¹⁰⁸, lembra que esta função

Tem por finalidade o afirmar, o manter ou o cortar a comunicação. Ela é importante quando o conteúdo da comunicação tem menos importância que o fato de estar ali e afirmar a sua *adesão ao grupo*. A função fática é *tautológica* (diz que o que é, é).

A pergunta da função fática é Onde? Seu *objeto é o canal*; a ênfase é no contato, no suporte físico. Ela não tem o objetivo primeiro de informar significados. Na verdade, ela serve para testar o canal, prolongar, interromper ou reafirmar a comunicação. Para Lopes, a mensagem fática é a menos coercitiva das condutas verbais conativas – ela *exige do destinatário apenas uma participação na mesma situação social* em que está o destinador; *seu sentido predominante é criar solidariedade*.

Características: *repetições ritualizadas*; cacoetes de comunicação (mesmo gestuais); fórmulas vazias; convenções sociais; *ruídos*; *balbucios* etc. Exemplos: né, tá, certo?, entende?, tipo assim, como vai, muito prazer, alô. (CASTRO 2002, p. 49 – grifos meus).

Ao ouvirmos no audiolivro a performance vocal em questão, como maior investida na caracterização fática, destacam-se os reincidentes trechos em que *pai* e *mãe* são chamados à participação, presentificação no acontecimento aqui-e-agora da fala indignada, como que no intuito de convencê-los a tomar parte ativa nessa indignação. É o que podemos perceber no comportamento de certos marcadores conversacionais, presentes no fluxo vocal ilustrado a seguir:

¹⁰⁸ LOPES, Edward. *Fundamentos da Linguística Contemporânea*, 2001, p. 63.

(+)

zer?
xaria, ela fa
mi não o que
pagam devia aceitar,
Os homens

çã o, pã o,
a salva o
u, fazer
é de
c outra maneira
[...] como se isso aqui fosse um como se não houvesse

nã o.
e, viver,
ã de
m to
Nã o, nã o. i
çã o. Es je
com educa se é
ganhar a vida nã o

(-)

(p.36)

Também *Mariazinha*, o próprio ‘corpo de delito’, ou infrator é igual e faticamente interpelada na performance:

Das três, ela sempre foi a que se deu mais bem, tá aí o remédio, nessa luz, pra cidade ver, deixando o pai e a mãe sofrer, a irmã cheia de tédio e aborrecimento, **MARIAZINHA, POR QUÊ?**

(p.36 – grifos meus)

Para, em seguida, ser novamente evocada como o ponto da discórdia, transgressão e desestruturação da ordem familiar vigente:

Tanto amor que ela recebeu e nem precisou foder, que nem fodendo ela vai ter como receber. Amor verdadeiro que ela não vai encontrar em nenhum canto do mundo. **DESCULPA, MÃE, PERDOA, PAI,** é revoltante, é absurdo, *trocar a paz da gente por um horizonte desse, sujo, essa cidade que come cada filho e some,* madrugada sozinha, puxada, lá vem ela com aquela saia, *saia da frente, mãe,* se esconda, *ela vem cortando caminho feito uma piranha,* veja como dança, se desmancha, *olha ela, pai,* a perna, sorrindo como se fosse festa, *como se fosse de verdade a felicidade dela,* mãe, [...] a gente ficando *nesse luto de alma, desnaturada.* Dá dó. *Não chora, mãe, ela não vale uma lágrima derramada,* pai, uma lágrima só.
[...]
pai, ela é sem-vergonha, ela não presta, dá um desgosto desse tamanho *a troco de quê, mãe? Por que, pai, por quê?* Homem não merece, Deus dá de lá vendo, observando.

(p.35-37 – grifos meus)

Por fim, sobre Mariazinha ausente, cambiante e capitalizada, se conclui um círculo duplo: seu (des)valor monetário (o baixo preço, a “mixaria” de seu corpo) e o de ente desgarrado entre os já excluídos. “Quanto?” é a vocalização final que se lança sobre este signo (‘arbitrário’ do arbitrário).

Em *Socorrinho* (p.47), a ação vocal se dá pela incômoda via de uma fala em fluxo contínuo, quase ininterrupto, repetida e abruptamente entrecortada (e entre contada!) pela frase: “moço, não”, espécie de mote que, progressivamente, vai revelando a densidade dramática do acontecimento em curso. Na décima primeira linha do conto (que não está grafado em parágrafos, não possui ponto final separando períodos ou ideias, nem pontos de interrogação ou exclamação, apenas vírgulas, o que corrobora para sua condição de verve, oralização e fluxo) temos acesso ao primeiro nível de agravamento dessa densidade dramática: é revelado o fato tensionador – desaparecimento de “menina de seis anos, ou sete”. A partir desse anúncio, começamos a inferir ou desconfiar, por repercussão, o significado da frase recorrente “moço, não”, e o trágico que essa tende a tecer no tanger da narrativa desse ponto em diante: além do desaparecimento, também o estupro da menina (“moço, não”... “moço, não”... “não, moço”... repetição que ocorre treze vezes ao longo das cinquenta e uma linhas do conto)

É relevante destacar que se diferenciando do comum nos contos de Marcelino Freire, neste, a personagem possui indicadores minimamente descritos (idade, caracteres físicos, detalhes da roupa que trajava quando do desaparecimento, ‘grito franzino’ e outros), além de um nome ‘Maria do socorro Alves da Costa’, convertido em *Socorrinho*, o que contribui para atmosfera de apelo emotivo, particularmente, dramático.

Acreditamos que a cadência rápida que marca a performance, a ausência tanto de conectivos, quanto das marcas gráficas de contenção e pausa, o estilo quase telegráfico

(na verdade poético!), a crescente quantidade de palavras somadas a cada passo, expansão de campos semânticos, esse caleidoscópico efeito tecido pela soma dos dados do desaparecimento, traços difusos do ambiente, a confusão da urbe, o trabalho das buscas, a deteriorização do estado psíquico operado sobre a família, e inúmeros outros ruídos que emergem do conto (ainda na sua versão impressa), dispensa qualquer esquematização ou ilustração. Limitaremos aqui apenas a destacar a frase que funciona como címbalo que, de instante em instante, anuncia, tragicamente, pela recorrente negativa, a inexorabilidade da violência, violação que recai contra os que, à margem, estão sujeitos ao grito sem eco, sem retorno, sem auxílio, o choro sem consolo.

MOÇO, NÃO, sua mão, suando, grito no semáforo, em contramão, suada, pelos carros, sobre os carros, carros, **MOÇO, NÃO**, viu sua mãe e a cidade, nervosa, avançando o meio-dia, dia de calor, calor enorme, ninguém que avista, Socorrinho, algumas buzinas, céu de gasolina, ozônio, cheiro de álcool, **MOÇO, NÃO**, parecido sonho ruim, dor de dente, comprimido, pernilongo, extração de ouvido, o ônibus elétrico, esquinas em choques, paralelepípedos, viagens que não conhece - hoje desaparecida menina de seis anos, ou sete, trajada de camiseta, sapatinhos ou chinelos, fita crespa no cabelo, azul forte ou infinito, **MOÇO, NÃO**, aquele grito franzino, miúdo, a polícia que alega estupro, magia negra, sequestro, mastiga um fósforo, a mãe de Socorrinho acende velas, incensos, chorando a Deus justiça divina, justiça duvidosa, viver agora o que seria se já não era, se por um descuido já se foi um dia sem ela, dois, Socorrinho, céus e preces, **MOÇO, NÃO**, Maria do Socorro Alves da Costa, mulatinha, sumiu misteriosa, diz uma testemunha que um negro levou sua filha embora, revolta da família, vizinho, jornal, televisão, igreja, depois de dois meses, **MOÇO, NÃO**, boneca, foto de batizado, festinha de bairro, tudo que pudesse trazer Socorrinho de volta para a memória, peito, o quarto morto, as horas puxando apreensão, suor, desesperança, batida de polícia em favelas, rodoviárias, botecos, matagais, tudo isso feito e desfeito, a mãe de Socorrinho ouvia boatos, silenciava à base de comprimidos, o marido já enlouquecido e internado, que miséria, agonia de cidade, **MOÇO, NÃO**, gente ruim, sem sentimento, pra que deixar sofrendo a mãe humilde, o bairro, a câmera de TV que treme aquela realidade de cão, mundo, cachorro, já noitinha de outra noite, mais outra, notícia mais nenhuma, nunca, Socorrinho desaparecida, amor quando vai embora, quando vira fê, chamado, súplica, saudade, a filha fosse devolvida, a felicidade, **MOÇO, NÃO**, gritava três meses, cinco, infinitamente, crônica policial, fichário, esquecida realidade, extraí-la do sonho para sempre, no horizonte, trajada de camiseta, sapatinhos ou chinelo, descalça, fita crespa no cabelo, azul forte ou infinito, **MOÇO, NÃO**, descaso, não escuto, **MOÇO, NÃO**, quero ir pra casa, **NÃO, MOÇO, NÃO**, o homem arreava as calças, mais o grito, **MOÇO, NÃO, NÃO**, Socorrinho chorava, Socorrinho esperneava, Socorrinho mais não entendia aquele mundo estranho, aquele desmaio de anjo.

(p.47-49 – grifos meus)

É curioso notar, mais uma vez, que o aparente ‘defeito’, manifesto na escrita de Freire (inclusive, destacado por críticos) e sua opção por omitir marcas da escrita em detrimento de uma clara projeção de oralização da lógica narrativa, gera o efeito muito

próximo do ocorrido no texto poético, aqui, grosso modo, a palavra como um jogo de armar, dada a inclusão de elementos de valor simbólico e de imagens. Como se vê em:

[...] sua mão, suando, **grito no semáforo**, em contramão, suada, pelos carros, sobre os carros, carros

[...] algumas buzinas, céu de gasolina, ozônio, cheiro de álcool, [...] parecido sonho ruim, dor de dente, comprimido, pern longo, **extração de ouvido**

[...] boneca, foto de batizado, festinha de bairro, tudo que pudesse trazer Socorrinho de volta para a memória, peito, **o quarto morto**, **as horas puxando apreensão**, suor, desesperança

[...] pra que deixar sofrendo a mãe humilde, o bairro, **a câmera de TV que treme aquela realidade de cão**, mundo, cachorro, já noitinha de outra noite, mais outra, notícia mais nenhuma, nunca

[...] amor quando vai embora, quando vira fé, chamado, súplica, saudade, a filha fosse devolvida, a felicidade

(p.47-49 – grifos meus)

Sobre este aspecto poético com que se constrói a proposta de experiência de conto/canto, na parte acima destacada (negrito e sublinhado), por exemplo, vemos o recurso da *personificação* (outrora chamado de *Prosopopeia*) que age sobre os substantivos *semáforo*, *quarto* e *câmera* de modo a lhes converter de objetos inanimados a testemunhas da atmosfera dramática que se enuncia, sendo também, portanto, partícipes das ações, qualidades e sentimentos que, em vórtice, se embatem nessa cena.

E, mais uma vez, como temos defendido desde a nossa pesquisa de mestrado (SOUZA, 2014), fica patente que estamos diante de uma proposta de escrita comprometida com a dimensão performática da palavra, em que, tematizando violência, margens, subalternização e exclusão, abra, pelo recurso da voz, uma fenda a partir da qual a fala da personagem (grafia) se converta em sua própria voz e não numa sub-representação, estereótipo ‘sociologicamente’ construído. A ambiência, a paisagem sonora...esse *é* o recurso, não só da obra de Freire, como de outras que eclodem do duro terreno do urbano-periférico. No qual, no conto em questão

Integram-se a [...] concisão e dinamismo, palavras de sentidos dúbios, trechos poéticos e sonoros, simultaneidades de acontecimentos.

A temática da violência se constrói amalgamada a esses recursos, os quais, portanto, não são meros veículos do conteúdo, mas também produtores de sentido e reiteradores da temática tratada, tendo o autor o objetivo de criticá-la, mas sem fazer da obra um panfleto. Ao contrário, o conto analisado é construído com muito cuidado estético, sem perder a visão histórica e a realidade social.

Verifica-se, assim, que, ocorre a situação registrada por Pedro Lyra, para quem a literatura brasileira se tornou “[...] uma literatura violenta, de condenação da violência – tanto na desintegração da forma quanto no desnudamento da linguagem, tanto no rompimento do discurso quanto na exacerbação do tema” (1980. p. 6). De fato, em “Socorrinho”, não há descrições, detalhes e explicações, a narrativa corre a galope assim como corre a vida nas grandes cidades. (SILVA e OLIVEIRA, 2017, p. 400)

A potência fala no (do) lugar onde se espera defeito e falta. Para além da aparente fragmentada e frágil estrutura do conto, para que se fale, efetivamente em interlocução satisfatória, há na modulação oral do tecido de palavras ali disposto, a necessidade de que o leitor/ouvinte, no mínimo, empenhe sua capacidade completiva e associativa: se entregue à dimensão performática do dito. E, Socorrinho, se coloca para além de mais um caso noticiado de criança desaparecida (o que já seria trágico): é o índice de uma condição, um modo de vida, subjulgado, silenciado e, invisibilizado nas violentas artérias da urbe.

4.3.2 Grupo 2: Das muitas vozes da violência

Os contos desse grupo performizam uma espécie de modulação distinta dos diversos níveis de violência rotineiramente experienciados na amplidão do espaço urbano-periférico, sobretudo por aqueles que, dentro este espaço, têm seu espectro de circulação e presença reprimido, repreendido ou combatido: os indesejáveis, os marginais, os desajustados.

Em *Volte outro dia* (p.39), já amplamente trabalhado no capítulo anterior (onde lhe dedicamos oito páginas) a construção se dá a partir das repercussões da violência simbólica. É a desigualdade social entre abrigados e miseráveis, trabalhadores e pedintes, o cidadão e o mendigo, o indesejável, o pária, que dá a tônica à audioperformance. Individualizado e quase silenciado (tem apenas uma fala em todo o conto) o mendigo progressivamente se fortalece e se potencializa, coletivo e incômodo, insistentemente estático em frente à porta do narrador. Sua presença em silêncio é denúncia, acusação. Deixa de ser um e passa à condição de índice de toda uma parcela de sujeitos invisibilizados no jogo social urbano-periférico. Daí que, contra tal modelo de resistência/resiliência, vemos crescer toda uma produção vocal que se empenha em projetar a grande indignação da personagem-voz contra essa “negligência” do estado, não por consciência e desejo de justiça e igualdade, mas por ser ele, o falante,

pessoalmente atingido ou prejudicado, intimidado que está, por esta presença indesejável e insistente.

A partir da fala: “Voltar outro dia eu não **v o l t o**” que abre o conto como que já anunciando uma resistência contida (forte ênfase na pronúncia do verbo voltar, conforme esquematizado na página 185), vemos o início desse embate entre o pedinte resiliente e o morador incomodado. Este último, percebendo a recusa de seu interlocutor em ir embora, dispara todo um acervo de falas-encaixe que, em nada funcionam. Há a progressiva conversão do estado anímico de indiferença à revolta, explosão, violência:

Hoje, **n u m** tenho. [ênfase na pronúncia da negativa]

[...]

V á ao vizinho. [ênfase na ordem ‘vá’]

[...] Boa-noite, boa educação e entrei. A campanha tocou, bateu palmas.

Meu **s e n h o r**, o senhor está **v e n d O u v i n d o**. Amanhã eu tenho prato **q u e n t e**, café.

[alongamento da pronúncia do pronome de ratamento, junção dos gerúndios dos verbos ver e ouvir, reforço do adjetivo quente: recursos prenunciatórios de projeção da impaciência]

(p.39-40 – grifos meus)

E, daí à frente, numa crescente em espiral, a tônica da audioperformance é de exasperação, indignação, vociferação, aspecto que mostramos visualmente e discutimos nos esquemas das páginas 186 e 187. São representativos disso os trechos:

Comecei a ficar explosivo.

[...]

Mas *creia, porra, eu não tenho. Não sei cozinhar. Minha vida é moderna*. Nem vegetais endurecidos eu tenho. Um pedaço de cenoura. *Nem serviria ração pra cachorro*. Resmunguei. Delicadamente disse que a polícia anda sondando o bairro. Que *nenhum cidadão é obrigado a servir o próximo. Quando não tem. Quando não quer. Quando não está a fim de emprestar bondade a Deus*.

Rua, rua, gritei. RUA.

[encadeamento sonoro crescente que termina, literalmente, com o grito, cuja intensão e ‘tanger’, afugentar o indesejável, embora na grafia não conste o ponto de exclamação, indicador visual dessa intencionalidade]

(idem)

Mendigo e morador, portanto, emprestam corpo à condição de signo para o embate que se faz entre a sociedade negligente e o mendigo negligenciado, mas agora,

presente e, mesmo silencioso, insistente à porta da classe média, ameaçando-lhe a paz e a propriedade privada. Violência de parte a parte, ainda que em seu nível simbólico.

Em *Angu de sangue* (p.69), a exemplo de *Socorrinho*, temos mais uma vez uma estrutura entranhada e estranhada. A personagem-voz narra, na verdade, dois fatos: o que efetivamente está vivendo no momento-agora, instante-já (um assalto, anunciado na primeira linha/fala), mas também, um fato pretérito (a briga e, conseqüente fim do relacionamento com uma mulher chamada Elisa). Nessa curiosa estrutura, a primeira (e mais imediata) experiência segue, reiteradamente, sendo interrompida pelo fluxo de memória da segunda. E o que temos, na experiência do áudio, é uma fala fractada: quando esperamos a continuação do primeiro fato, sua conseqüência imediata, somos surpreendidos pela inserção de pedaços da lembrança da briga e do fim do relacionamento. É essa toda a estrutura da performance. Sua tônica, pois, é de interrupção, frustração, num efeito, mais uma vez, associativo, expansivo... Poético.

Note-se:

Quando *o bandido entrou em meu carro*, eu pensava em Elisa, *nervoso*, tentava esquecer o inferno que foi a nossa briga. *Nem tive tempo de fugir do ladrão*, nem de escapar daquele pensamento. *Preso no sinal de trânsito*.

Fiquei sem entender, ora, *o que acontece com a nossa cidade, no coração de São Paulo vejo a cara feia de um revólver. É um assalto*. Como se fosse novidade o fim de um relacionamento, o começo de um outro ainda mais violento. *O ladrão me mandou tomar conta da direção, acionar o carro, bufar a 140*.

A gente não entra (nem sai) da vida de uma pessoa assim, bruscamente. De uma esquina para outra tudo pode acontecer. *Dei a carteira, saquei o cartão de crédito. Ele só quer o meu dinheiro, Elisa*. Você é quem me ama. Não sou rico, mas sou dono do seu coração, não valho um tostão. Ninguém vale um tostão nessas horas, nenhum centavo.

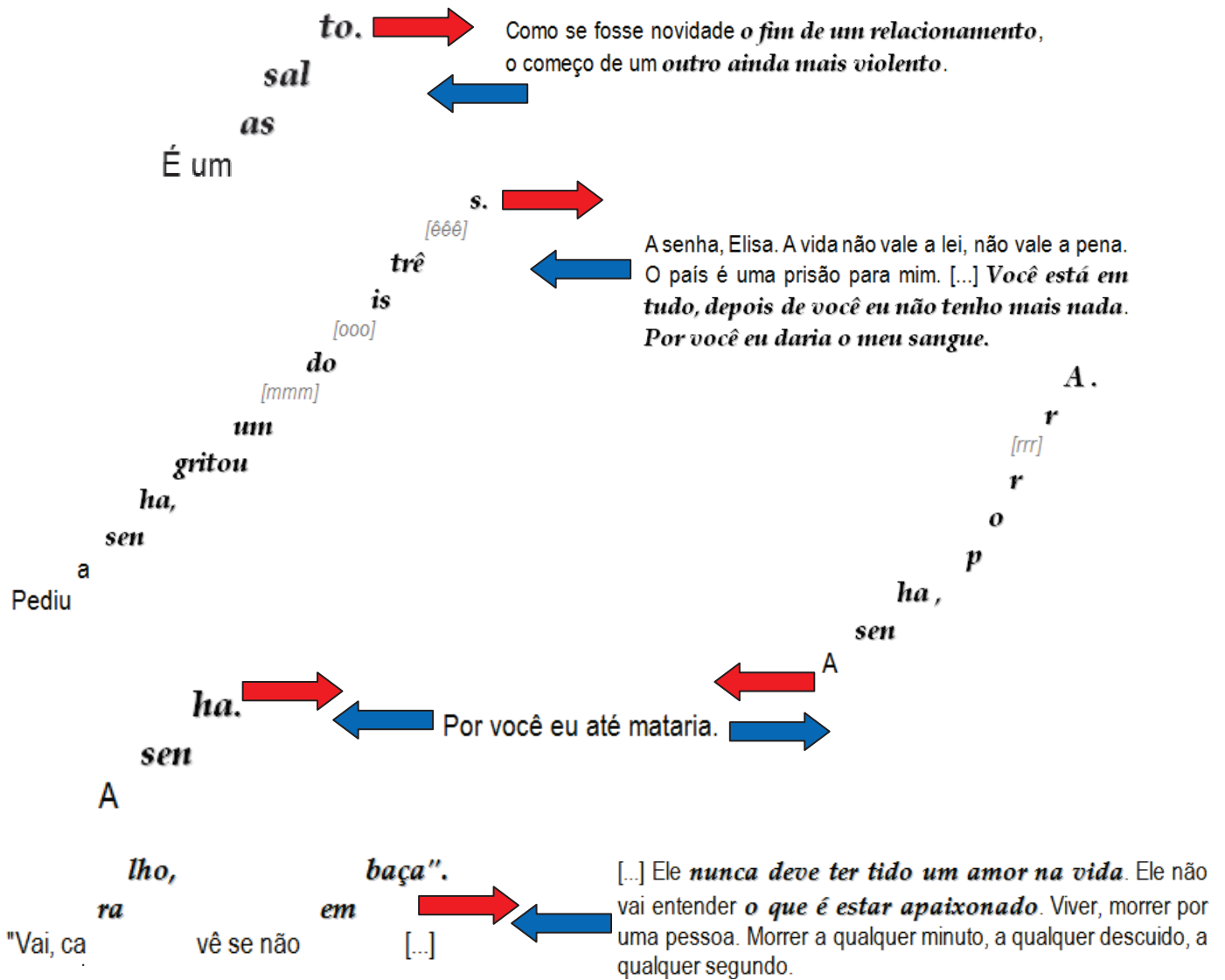
Na contramão, fui sufocando outros carros, o ladrão raspando o olho do revólver nos meus olhos. Pediu a senha, gritou um, dois, três. A senha, Elisa. A vida não vale a lei, não vale a pena. O país é uma prisão para mim. Perpétua. Nas casas, nas ruas, nos caixas eletrônicos. Você está em tudo, depois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



(p.69-70 – grifos meus)

Observe-se que os trechos destacados (negrito e sublinhado) marcam o primeiro fato: o assalto, o presente. Sendo urgente e veloz, pela própria fisiologia deste tipo de ação, no áudio, esses trechos tendem a ter pronúncia mais alta vibrante, indicando a necessidade de atenção, reação, por parte do personagem-voz. Porém, fica visualmente perceptível o corte operado nesse fluxo narrativo: a lembrança do fim do

relacionamento se interpõe entre o agora e o ‘ontem’, confunde nossa leitura como se fosse *uno* e não *duo* o fato vertido. Essa espécie de transe que marca a experiência do narrador, inclusive com diferenciação na altura, intensidade e repercussão das palavras pronunciadas, a todo tempo põe em risco sua própria vida, uma vez que, é outra a conexão do ladrão com o tempo e o espaço do assalto: pede urgência. Ouça-se isso, por exemplo, nos trechos: “**Pediu a senha, gritou um, dois, três.** [interrupção] **A senha.** [outra interrupção]. **A senha, porra**”. Nessa mistura de focos narrativos, em que a fala fragmentada e em transe do narrador se conflitua com instantes de intervenções de fala do assaltante (‘nervoso’), revelam o descompasso da situação.

Mais uma vez, o entrecruzamento das vozes gera o efeito de disjunção. O que, no caso específico dessa audioperformance, é marcado por altura e vibração diferente na passagem da fala de cada um dos sujeitos envolvidos no embate. É o que ilustramos no esquema abaixo:



Onde:
 = Ação do primeiro acontecimento em curso: urgência e ameaça real
 = Recorrência à memória de um acontecimento pretérito: divagação/subjetivação

Embora a figura do assaltante seja cada vez mais presente na construção da crescente atmosfera de tensão, impondo seus imperiosos caracteres de violência, no mesmo passo, cada vez há mais disjunção entre as vozes: grito, pressão e rapidez na fala do bandido x transe, digressão e subjetivação na fala da personagem voz.

Esse efeito perdura até que, insatisfeito com o pouco dinheiro logrado ('trezentos reais'), o ladrão resolve ir à casa da vítima, momento revelador em que a disjunção se encaminha para o clímax. Descobre-se que havia muito mais que medo ou

choque no comportamento disjuntivo da vítima: era ele próprio também um criminoso (em fuga) tão, ou mais violento que aquele que lhe impunha uma arma na cara.

A relação citação e comentário abaixo tenta dar conta desse final em que a tônica das vozes tece a modulação de violência que sustenta o conto.

[Chegada da vítima e do algoz no espaço recôndito do lar: expectativa da violação – o roubo]

"Vai logo, porra, porra, porra." Vaca. **"Cadê a vaca?"** Vaca? Também chamei Elisa de vaca, puta, escrota. Hoje me arrependo. Eu estava fora de mim. Dentro de mim havia alguma coisa. Algum demônio que mexia. Alguma mudança incontrolável.

"Cadê a piranha, a piranha?" Eu te mato, te mato, te mato.

[...]

"Acende a luz dessa desgraça."

[...] Procurei pela parede apertar a luz da casa. Acendi a sala destroçada, revirada, jogada num abismo. **Minha nossa!**

[Fala chocada do assaltante diante da cena de um crime]

Os móveis como espelhos quebrados. Travesseiros espumados. Paredes manchadas. **Parecia que tinha passado por ali uma quadrilha**, um redemoinho, uma rajada de balas. **Eu fui um monstro.**

"Filho da puta", gritava Elisa. "Filho da puta", a sua voz possuindo, como verme, o meu pensamento.

[Fragmento de memória do momento exato do crime]

"Filho da puta, o que você fez, fez?", fiquei perdido. Hã? **"O que você fez com ela?"** "O que fiz?", não respondi ao bandido. Mas perguntei, "O que você vai fazer comigo?" "Atira, seu filho da puta, atira" - usei o mesmo grito de Elisa, há pouco tempo. Chorei por tudo. Chorei feito bicho preso. Soltei os cachorros do peito.

[Razão do estado disjuntivo, digressivo e impreciso: o peso de um crime]

"Atira, porra", eu suplicava.

O ladrão teve medo que eu acordasse um vizinho. Que meu grito chamasse a polícia.

"Atira, porra, atira, porra, atira."

[Centro da crise: confronto inevitável com a dupla realidade – a mulher morta e o assaltante testemunha]

Fui mais rápido - atirei no desgraçado. Só foi alcançar o gatilho. **O mesmo tiro. Com o mesmo revólver que deixei largado. Que matei Elisa, Meu Deus, que matei Elisa.** O bandido tinha o rosto de Elisa, tinha roubado o rosto de Elisa. O maldito merecia, merecia. O maldito, um tiro na cara. Merecia.

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

[Readesão ao modus violento como solução da nova crise]

Por que não fujo? Batida de porta, correria, talvez a polícia, talvez só agora o vizinho tenha ouvido o tiro. **Corri ao quintal, liguei o carro, sumi até o próximo semáforo.**

Foi quando **um homem estranho se aproximou**, vejo que **ele está mal-intencionado**, vai querer entrar no meu carro, aproveitar que o sinal está fechado, Elisa, vai querer acabar outra vez com a minha vida.

[Resolução - estranho efeito em que as duas histórias ou acontecimentos parecem se encontrar (presente e passado) no início de um novo ciclo: o assalto e a trágica ruptura do relacionamento, finalmente, são unos]

(p. 72-74 – grifos meus)

Os dois outros contos desse grupo, *Faz de conta que não foi. Nada* (p.107) e *A cidade ácida* (p.113), são, já na dimensão impressa de *Angu de Sangue*, os que apresentam proposta de construção mais ousada, sobretudo do ponto de vista da esturura sintagmal, haja vista que são, numa primeira leitura, “amontoados” de palavras entrecortadas, quebradas, fraturadas ou divididas pelo sinal gráfico (.), o ponto final, que, arbitrariamente, no caso dos dois contos em tela, nunca são de fato “finais”, mas ao contrário disso, estendem, dilatam, justamente na medida em que pontuam. Reconhecendo que a pontuação é um recurso de ortografia (portanto, eminentemente da comunicação verbal escrita) cuja razão de ser é dar ao texto matizes rítmicas e melódicas características da fala¹⁰⁹, obviamente que a opção feita pela estrutura em que se apresentam essas narrativas teve, por parte do autor, intenção de repercutir, reverberar, potencializar o caráter oralizado de sua escrita. O que termina por uma lado funcionando, por outro, fornece ao leitor/ouvinte, uma experiência fragmentária, acidentada, espécie de vertigem na autocondução da história que se lê ou ouve.

Esse primeiro estranhamento já se anuncia, por exemplo, no próprio título do primeiro conto *Faz de conta que não foi(PONTO) Nada(PONTO)* Como ler esta proposição? “pula-se” ou ignora-se o ponto? O que ele representa de fato para a temática e ambiência da história que se anuncia?

Aliás, a opção do conto parece ser por uma meta-narrativa (do francês: *métarécit*), ou seja, um conto que, ao passo em que engendra um fato, discute a própria estrutura da ação de narrar. Vide-se isso já na primeira frase, na qual a personagem-voz anuncia: “*Esta é uma historinha infantil*”, para logo após o ponto (.) advertir: “*Mas tem sangue*”, como que contradizendo a própria natureza do ‘infantil’, como aquilo próprio ou ideal para o ser infante, a criança. E segue, a cada ponto, gerando a

¹⁰⁹ CUNHA, Celso; CINTRA, *Nova gramática do português contemporâneo*. 5.ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008, p. 137-138.

expectativa da complementação segunda, em relação à informação primeira. Essa forçada sequência de pausas, criando uma “respiração” para a voz narrativa, somada à característica vocal da performance de Freire (vibração e sonância das palavras) gera também ritmo, constância, evolução. Para percepção desse efeito, no recorte do conto a seguir, substituiremos o símbolo gráfico (.), por aquilo que ele representa na ação leitora: *pausa*. Também a fim de ilustrar a tônica vocal sustentada pela performance como um todo, destacamos e manipulamos no trecho, as palavras que, no áudio são pronunciadas de modo peculiar. Para tanto, optamos por dobrar a letra mais sonora quando a pronúncia for alongada ou vibrante na sílaba.

Esta é uma historinha *infan[nn]til(pausa)* Mas *tem[mm] san[nn]gue (pausa)* Não se *assus[ss]te*, não *ten[nn]ha me[ee]do (pausa)* Era *um[mm]a v[vv]ez* apenas não *dó[oo]i (pausa)* Você vai achar tudo *colori[ii]do(pausa)* Você vai lembrar da sua *infân[nn]cia(pausa)* *Que[mm]m nun[nn]ca* matou, *quan[nn]do crian[nn]ça*, uma lagartixa? *É[éé]* a mesma coisa *(pausa)* *Que[mm]m nun[nn]ca* quebrou as *as[zz]as* de um *pas[ss]sarin[nn]ho?* *É[éé]* a mesma coisa *(pausa)* Uma história para *le[ee]r* e para dormir *(pausa)* Para *le[ee]r* e *rele[ee]r(pausa)* Para não fazer *na[aa]da* senão *le[ee]r* e *rele[ee]r(pausa)* Ouvir *(pausa)* Peça pro seu pai *conta[aa]r*, sua mãe, sua vó *(pausa)* Uma história se[ee]m dó *(pausa)* Uma história *infan[nn]til*, boba, comum *(pausa)* Você já *ouvi[ii]u* coisa pior *(pausa)* Leia para o seu filho não se sentir *tã[aa]o(pausa)* Só *(pausa)* Vamos chamar esse país de País do *Be[mm]m(pausa)* Simples como um *con[nn]to (pausa)* Simples como um *encan[nn]to(pausa)* Um paraíso *boni[ii]to*, cheio de cachoeiras e *pr[rr]aias che[ee]ias(pausa)* O céu *é[éé] infini[ii]to (pausa)* Alguma coisa *fe[ee]de*, mas tudo bem *(pausa)* Não *é[éé]* pra feder agora, a gente ainda *te[mm]m(pausa)* Tempo *(pausa)*
(p. 107 – grifos meus)

Tal sequência, no áudio, tem um ponto mais tenso e intenso, como que marcando um exato momento de virada: é a palavra *Tempo*, que aparece no fim do segundo parágrafo do texto, marcando uma espécie de primeiro ciclo da história. Tal palavra é pronunciada abrupta e grave, mais *pedindo* do que *dando* (tempo).

No segundo ciclo do conto (a partir da página 108), corpos mutilados, cabonizado, abusados ou abandonados tecem insólita relação semântica com o vocábulo ‘infantil’, anunciado na primeira frase (lida ou ouvida), ou com a temática geral do “faz de conta” já explícita no título. Esse percurso cadenciado, crescente, tenso, progressivamente, nos coloca diante de uma performance vocal que nos dá notícia de uma modulação específica de violência material e concreta no espaço urbano-periférico: a que atinge frontalmente a população jovem.

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

[...]

Apesar de frases, assim, infames, vamos à historinha que se passa no País do Bem, mais precisamente numa cidade onde moram várias crianças e adolescentes - *costumo não fazer essa distinção entre crianças e adolescentes porque acabo achando que são todos bebês*. Há quem afirme que *eles são uns demônios*. Mas o que fazer? A moral pra minha história é outra. Inclusive, quero que você, leitor, não se esqueça dessa minha fábula exótica. *No País do Bem, tudo é exótico, dependendo, sim, da sua. Ótica.*

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

E o menino era pretinho, da cor do País do Bem onde tudo era pretinho. O céu, as casas.

Todos os meninos que com ele estavam - que com ele viviam fazendo suas presepadas.

Repito: quem nunca na vida atirou num passarinho? *Quem nunca derrubou o caminho de uma lagartixa? É tudo a mesma coisa*, pretinho. Pequeninho. No País do Bem, *até na morte de alguém, a gente aprende a contar. Carneirinho.*

(p. 108-108 – grifos meus)

E, de abuso à extermínio, esta é a tônica da voz que nos fala nessa “historinha” infantil, “mas que tem sangue”.

Em *A cidade ácida* (p.113), o percurso acidentado é retomado, agora, projetada num fluxo amplamente ambíguo, pois amalgama a fala de um narrador e a fala/pensamento de um sujeito explícita e antecipadamente anunciado como “*Bêba. Do. Até cair*”. Também aqui, a frenética recorrência ao símbolo gráfico do ponto final (.), coloca a experiência de imersão na audioperformance numa dimensão ora insólita, ora reveladora do estado de desequilíbrio tanto da personagem, quanto de seu contexto: a cidade que é *ácida*, porque corrosiva, porque rói, alucina, porque dissolve gentes e suas subjetividades expelindo-os ralo a baixo.

O fluxo é, portanto, mais uma vez, subjetivo, associativo, como no campo poético. Cada palavra, mesmo em estado de quebra ou separação gráfica para com a anterior ou a seguinte, tece uma sequência de campos semânticos, antes potencializados do que prejudicados pela proliferação de pontos-finais, aparentemente (mas só aparentemente!) inadequados ou excessivos. Lembremos: é de desequilíbrio e dissolução a tônica dessa performance (ácida), logo, parece justificável que a proposta narrativa o faça pela desestruturação de um fluxo previsível de fatos e ordens do

acontecimento. Com uma pequena alteração na posição das palavras na linha horizontal, mas mantendo-se a grafia original do texto, é possível simular esse fluxo cambiante, bêbado. O notar-se entorpecido e a irascível busca de rumo (vozes amalgamadas: do narrador e do personagem):

Até cair. Des.
Do. Falecer. Acordou no puteiro. Mulher rebolando a buceta. A espuma na cara.
Bêba. Pocilga.

ou chupa. Bado.
O chope Olhou tonto para os lados. Bar Catou as moedas no chão. bê.
de merda. Não tô

bem. la.
Tentou se levantar com as moedas. tô Preciso ir. Mas não.
Tilintou. Não

Guém.
Sem ter para onde pôr as pernas. Não quero comer nin. Bafo Vômito. Mijo.
de bife

posso.
Não com o meu corpo. Mas Agarrou-se às costas da cadeira. Correu o risco.
posso

Ma.
Não corria. Não subia do lugar. Deslizava como espu. O inferno entediante.

Consciente tanto da acidez da cidade, quanto de sua irrevogável imersão nessa, a experiência da voz do narrador tenta dar conta do desequilíbrio experienciado pela persona-bêbada, até que, aqui e acolá, pelas inúmeras brechas que irrompem dessa pressão narrativa, a própria persona fala de sua embriaguez e falta de rumo. Segue uma narrativa-experiencial, onde tudo é incerteza e fratura, já desde a voz que conta:

gente.
Bar. muita
derru. muita,

Diabo de mundo. Esse mundo vai Muita,

Não anda.
anda. Até
roda, o fim

Do jeito que o mundo da noite. A saideira. o último copo.

Seria

rua.
adiante Rua,

Como seguir naquela A puta mostrou a rua. O homem do balcão ajuda.

pocilga?

Nunca. Cabimento.
jeito? cara.

E agora? Entraria na rua daquele Não tinha

na vida.
dose Cai
de cabelo. fogo Baforo.

Ajeitou a Aprumou o ar da camisa. O do cigarro. Acendo.

Lá tudo na boca
Fumaça. Fumaça. Longe, do

Segura. Baforo. Baforo. fora. pensamento.

-Se na fumaça.

porra
Porra,

Cadê meu carro?. Outro carro buzina. Saiu da frente, xingou a velocidade do motorista.

puta".
da A
lho puta.

"Fi- comeu da puta. Passou Cadê?

Alguém que grita. Nem a buceta a língua na ponta do cigarro. Aponta.

álcool. -se.
caralho e -ra

Cadê o do carro? Mistura de gasolina Procu

Luzes
luzes. felizes. ria.

A noite encheu-se de Ele riu, Ria da sua de equilíbrio. 295

pobreza

Note-se que o percurso vocal, acidentado, assim como o itinerário da personagem, tenta dar conta de um caminho possível para fora da situação de vertigem. No entanto, o que se coloca é mais e mais impossibilidade: “a pobreza” de equilíbrio da qual nos fala tanto o narrador, quanto a personagem frente à cidade que tremula.

Mas é também sobre violência e morte que trata esse percurso acidental (incidental). O fluxo, impreciso e subjetivo, que por vezes dissolve o sólido dos ambientes, faz repercussões e alusões, é o mesmo que, a partir da segunda metade do conto (a primeira é a que escalonamos acima), nos conduz, progressivamente para o anúncio de um fatídico destino:

Nem lembrava. Viu o carro dando voltas na vista. Aquele era seu carro. Era seu. Segurou-se na maçaneta, procurou a chave. A chave. Abriu o bolso, desligado. Abriu o outro bolso. A chave voa. A chave criou asas. Essa porra. Onde está a chave do carro? Viu dentro, debaixo, no calçamento. Nada na poça. Nada no esquecimento. Nada. Onde? Pra onde? Nada, nunca. A chave fugiu de mim. Com medo. A chave não é culpada pelos acidentes de trânsito. In. Transitável. Girou, girava. Caralho. Lembrou das moedas que derramou no chão. Lembrou das moedas que derramou no chão do bar. É isso, por que não? A chave estava no outro chão. O chão do bar. No puteiro, fedido, do bar. O boteco. Vou. Vou para lá. Meteu a cabeça no primeiro caminho. Eterno. Para o caminho, todo bêbado é eterno. Todo caminho é. Bêbado. O primeiro caminho que viu. Que mirou, torto, entrou. O bêbado viu gente acesa, longe. Barulho de choro. É o bar. Todo bêbado tem certeza que tudo é barulho de choro. Os bares choram, cheios. Aumento de movimento. Tinha certeza que aquela porra era. Aquela porra era o bar. Ia pelo rastro do cuspe. Guiado pelos pedaços de vômito. Vômito, que vômito? Não vomitou. Vou, vou. Com licença. Entrou. Com licença. Entrou no lugar. Cadê o bar? Foi o caminho que levou. O puteiro do lugar. Tiraram o puteiro do lugar. Entrou. Tando. Trotando. Tateando. Por que tanta gente nessa algazarra? Todo bêbado aumenta o número do número. O bar parecia ter crescido de tamanho. Via salas escuras, via fumaças. Via barulho de almas. Pensou em gritar pela chave. Ave. Quem viu a chave do meu auto. Móvel? Automóvel é uma palavra longe. Difí. Silêncio. Para quem as pessoas rezam? As pessoas rezavam. Bebiam lágrimas. Mexiam copos. Meu Deus. Onde ele estava? A chave. Achar a chave. Flutuava. A chave. Achava-se num velório. Num velório. Foi parar, dar com os pés num velório. Os pés. Dois pés. Pernas, pés, mãos. Tinha mãos serenas. Mãos. As suas mãos deitadas dentro do caixão. Quem roubou a luz do meu cigarro? Porra. Era seu velório. Foi parar no seu velório. Via seu corpo molhado. Seu corpo banhado. Seu corpo entre flores. Jazia em paz. Já não. Ia. Tonto. Parado. Sem fôlego. Deu pânico. Pânico. Pensou em correr. Não ia. Em fugir. Não ia. **O bar distante. Morria. O puteiro, a pocilga. Morria o pensamento como álcool. O carro bêbado. Intransitável. Os sinais de trânsito.** Em Nome do Pai, do Filho, do Espírito Santo. O **carro sem saber para onde ia.** O carro como cinza de cigarro. **O bêbado havia chegado ao seu destino. Velocidade. Vela. Veu. Automóvel.** A chave. Ficou parado, esperando a. Chave. **Esperando, bêbado. Seu corpo levantar. Para tentar. Sub. Ir. Aos céus.**

E, por esta via, da pausa e da aceleração, esta segunda parte da performance não deixa de revelar também um veio emocional, através do qual a voz toca e atravessa uma

das muitas modulações de violência que compõem a experiência da vida comum no espaço urbano-periférico. E jaz mais um corpo no chão: anônimo e resoluto!

4.3.3 Grupo 3: Da violência e (do) afeto

Os contos *Troca de alianças* (p.63), *Os casais* (p.85) e *Sentimentos* (p.99) apresentam entre si performances que tecem violência e afeto (ou uma estranha “violência afetiva”) como macrocampo de sentido. Trazem narrativas cuja voz está impregnada de experiências afetivas em vias de decadência e finitude: o laço que une os interlocutores, envolvidos na cena em curso, é, ao mesmo tempo, afetuoso e ‘cruel’, uma vez que abrigam o sentimento de peso, cansaço, pena, conveniência, para com o Outro.

Interessante notar nessas narrativas a presença de dois polos que sustentam essa atmosfera de leitura: uma personagem jovem (recorrência associativa ao campo do vigor, viço, vida) e outra madura, idosa ou velha (imagem da decadência, impossibilidade ou finitude).

Em *Troca de alianças* (p.63) tal aspecto é sumariamente anunciado na primeira linha do conto: “São um casal cansado. Mas ela não. Amor dela tem vigor” a partir deste anúncio, a audioperformance flui sustentada na constante e obstinada oposição entre um Ela, campo da juventude, viço, desejo, possibilidade aberta em espiral crescente, de plena experimentação da vida em gozo e deleite; e um Ele, campo do precário, decadente, atraso e decadência. A configuração de leitura deste conto foi amplamente analisada no capítulo III (páginas 133 a 135), ocasião em que construímos um esquema para detalhar o percurso de oposição entre tais signos e seus respectivos campos.

São um casal cansado. **Mas ela não.** Amor dela **tem vigor.** Pernas que podem, bolem, tudo fodem, trotem. Tem bela veia, bela meia, bela bola de cabelo, que ela não raspa, oxigena os pêlos da perna para seduzir. **Ele é que não.**

Ele enrugou a bocadela, a xotadela, a barriga lisa dela. **Idade média dela: 19 ou 20.** Mas tem cara de quem sofreu mais anos. Pré-históricamente falando. Pelo cabelo dela, crespo e creme. Pelas veias dela, da mão escama. Pelos calos, pregos do corpo.

Ele tem agora uns 69 vírgula 9 anos. A língua dele arruína a dela. **Põe perfume de sarcófago na bocadela.** De cigarro mole na bocadela. De dentes comidos na bocadela. Ela gosta e gúela. **Sem ele, ela é uma bosta.** Vira uma bosta. **Volta a ser bosta.** Empregada doméstica, mestiça, tição o corpo que atíça e brasa.

Vou te dar meus tesouros, meus fundos, mundos, rendimentos. **Ela testemunha com um sorriso pleno, invade a braguilha dele e vence:** encanta mais que tudo, respira mais que tudo, rói o pentelho dele sem nenhum sacrifício. **Definitivamente é amor.**

Uns dizem que é pena. Mas **amor também vale a pena, favor, caridade, investimento.** O amor é troca também, mão que lava outra, lambe, treme, lambe, treme.

(p.63-64 – grifos meus)

Modos de subjetividade tolhidos, contaminados, divergentes, diferentes, interditados, mas ainda potentes, de algum modo, de afetos. O que se dá, também se tira nessa relação: se por um lado há interesse e ambição por parte de um dos signos, por outro, há abrigo, possibilidade de alguma acolhida e proteção no voraz espaço da urbe: “*Sem ele, ela é uma bosta. Vira uma bosta. Volta a ser bosta. Empregada doméstica...*”. A tônica vocal de ironia e/ou sarcasmo tece, na pronúncia de cada característica dessa relação, um efeito também de dolência, compassividade, como que nos dando a exata atmosfera da irremediabilidade dessa situação: não há intromissão nem julgamentos, a performance é, em face do quadro geral, apenas testemunhal. Para uma percepção mais direcionada de como a performance vocal se estrutura e arregimenta a rítmica de potência x falência nesse conto, cremos ser de grande auxílio o esquema que construímos no capítulo anterior (páginas 133 a 134), uma vez que lá, além dos indicativos de fluxo (direções), também utilizamos recursos demonstrativos da repercussão sonora da palavra (ritmo, vigor, vibrato, sonância etc) na condução desta performance.

Num aspecto geral, contudo, podemos acrescentar que a rítmica é pausada, pontua sonoramente os caracteres do campo *Ele* e do campo *Ela*. Nos fala, com naturalidade, de fisiologias sexuais, pormenorizando em ritmo lento e compassado a precariedade explícita na diferença desses corpos. Assim, dá-nos conhecer modos de uma espécie de modulação afetiva da violência.

Ele a ama, ela não reclama. Ele a chama, ela já pra cama. **Ele a educa, ela é uma puta.** Se depender, vira dama, onça, as tamancas. **Ele caduca, ela providencia uma ruga:** diz que tá ficando velha, que sempre gostou de homens maduros, se moluscos, que por ele faz tudo. **Vê futuro ao lado dele, mesmo que seja para trocar penico, fronha, travesseiro, dentadura. O amor é sobrenatural, episcopal e puro.**

Ela pisca lindo, ele paulatino. **Ele conta história de menino, ela acredita.** **Ele morou no Egito:** "onde fica?" Ele já foi à França, **ela faz biquinho e dança nua.** **Ele não sabe se mija ou ejacula.** Você é máxima e bonita e masoquista. Ela acredita. **Faz sexo oral e não vomita.** Goza porque se exercita. **Ele diz que perdeu 50% de sua vida.** Ela duvida. Ele é um grande amor, Deus, Nosso Senhor, nada de Virgem Maria. **Ele é um pai pra ela,** ela se cria.

Ela só viu romance assim em novela. Cópia. Ela arranja um lugar para o sol na sua vida. **Nem existe homem como ele em toda a terra à vista. Nem mulher como ela.**

O amor dos dois para os dois é salvação. Não é amor se não for salvação. Não é. Ou você acha sinceramente que não?

(p.64-65 – grifos meus)

Essa tal modulação afetiva da violência consiste justamente no fato de, por exemplo, colocar ambos os atores desse acontecimento numa condição de mútua dependência: há, paradoxalmente, necessidade e consciência implicada nessa falência existencial de cada sujeito. Se velho e decadente, lhe falta companhia e afetividade sincera, se prostituta, pobre, excluída e subalternizada, encontra nessa relação, talvez a única via possível de ser alguém e, dentro de um esquema, mesmo que questionável, frente às convenções da doxa, possuir algo, ter poder, se colocar, se inscrever.

Também em *Os casais* (p.85) e *Sentimentos* (p.99), podemos identificar semelhante tônica quanto ao tecer das performances. Senão, vejamos: no primeiro conto, a personagem-voz, uma mulher cujo nome ou caracteres físicos não são dados, em um relato presentificado (de uma ação em curso no exato momento em que fala), nos dá a conhecer a (sub)história, digamos assim, de seu marido, um ex-pugilista, agora envelhecido e que, tenta conferir algum sentido a seus dias, assistindo, “religiosamente” a lutas. A mulher, com sua tônica vocal de dedicação e cuidado (quase subserviência) à figura do marido, se esforça em seus relatos para recuperar em torno dele, uma grandiosidade já há muito esmaecida. Nesse movimento de recuperação, restituição, retorno, essa voz, inclusive se autossubalterniza ou inferioriza para que este homem possa ser engrandecido.

Aqui a modulação de violência afetiva consiste no cultivo de um estado permanente de cuidado, zelo e atenção para com um objeto de desejo, mesmo em face da irremediável consciência de falência desse mesmo objeto. Trata-se de uma fala movida por grande esforço, um alto investimento, espécie de economia libidinal, no qual o sujeito, no caso a mulher-falante, transfere suas próprias expectativas de vida, conseqüentemente, de existência e sentido, para a figura do marido e, aquilo que, num plano simbólico, ele representou ou ainda possa representar para um campo social relevante.

PRIMEIRO ROUND: Telópidas do Nascimento contra Michael Nelson e eu **agarrada ao meu casamento, o marido que eu tenho já foi lutador, fanático, eu amo o meu marido, amo e amo.**
(...)

Conheci meu marido eu tinha uns 15 para 17 anos. Fraca de tudo. Ele já entrava na casa dos 50, uns 45. **Hoje, eu passeio com ele para fazê-lo feliz do passado, o tempo em que ele era aclamado,** conclamado, proclamado, desculpem, mas são palavras que decoro e que gosto.

SEGUNDO ROUND: Michael Nelson começou melhor, acertou queixo e olho esquerdo do adversário, mas tudo muito de leve, que meu marido nem sentiu, gelou, suou, que ele toda vez que me leva para um programa assim eu levo uma toalha junto, que **ele lava a alma com essas coisas. Até tem diarreia.**

Se eu gosto dessas lutas? Eu gosto. No princípio do nosso namoro, eu queria era romance e achava estranho tanta porrada - ele já havia parado de lutar, mas ainda era muito conhecido. Onde quer que ele chegasse. **A gente assistia às lutas para ele poder me explicar sobre os golpes e o jeito defensivo de ser na vida.** Ser. Me ajudou muito. Eu fui me apaixonando por ele e ficando mais forte. Meus pais não quiseram me casar. Eu fugi até hoje.

(...) Fim do segundo round e **eu dei um beijo simples na testa do meu marido, seu nariz murcho, seu bigode que eu amo.** Meu marido é um doce de ser humano. **Violento ele não, nunca foi comigo.** Pra dizer a verdade, ele era doce até com os seus inimigos. No final da luta, ele sempre foi de abraçar e beijá-los, beijá-los com amor. (...)

(...)

começo do QUARTO ROUND. Telópidas triunfava para assegurar seu título de campeão sul-americano. Meu marido confia muito nisso.

Eu tenho orgulho da confiança dele, orgulho. **Agarrada ao braço dele, vibro com ele. Sou ele.** Compreendo o que está vendo e o que está sentindo. O engraçado é que voou a proteção que o Telópidas carrega na boca e quase caiu no meu colo (Telópidas quis beijar o meu marido, acredito)(...)

(...) **Meu marido está feliz e por isso mesmo é grande a felicidade.** Como um mundo só. Um ringue só. Um coração nas cordas, na ponta das luvas (para não dizer chuteiras, tranqueiras, trincheiras do futebol).

SÉTIMO ROUND: (...) Ohhhhhh! **Meu marido pediu a toalha e eu passei a toalha com um amor preocupado, sofrido** - é só um susto, estou contigo e abro tudo que você quiser e sempre quiser. **Dizem que velho não faz amor, o meu faz.** Sua língua me nocauteia, me escamoteia, me sacaneaia, palavras que gosto.

(p.85-88 – grifos meus)

A glória pretérita desse marido anônimo (não se tem acesso ao seu nome) e envelhecido é agora recuperada ou vingada vendo lutas de outros, espécie de processo por meio do qual o sujeito transfere para o corpo de lutadores jovens a sua esmaecida força vital. E é a mulher a voz que, incessantemente, tenta evocar essa glória: note-se que round a round ela enuncia as reações, alegrias e tensões do marido durante a experienciação que se manifesta ao longo da experiência da luta em curso (*Telópidas do Nascimento contra Michael Nelson*). Sua tônica vocal ao fazê-lo é de alguém que urgentemente precisa empenhar-se, dedicar-se, disponibilizar parte da sua força a quem já não possui suficiência na sua própria. Há um tipo de ‘transfusão’ anímica nessa performance, ao passo em que, curiosamente, essa personagem-voz tem uma ácida consciência das impossibilidades factuais do seu objeto de culto (o marido envelhecido). Mais uma vez, no registro desse áudio, a exemplo do que ocorre no do conto anterior, a voz expõe essa ácida consciência (modulação de violência afetiva) por

meio de um tom de voz pausado, porém vibrante em determinados pontos, naturalizando a fisiologia de algumas das muitas falências do marido idolatrado. O “ele presente” destoa e difere do “ele pretérito”. A tônica da voz dá conta disto par e passo ao transcorrer da árdua luta presente, que é também dupla: a dos adversários no ringue, mas também a dela, em manter ‘vivo’ marido já quase inerte. Telópidas Nascimento é, por transferência, o corpo capaz de vingar, transpor este estado de envelhecimento e falência é, também, por transferência, o objeto libidinal que move ambos (marido e mulher) à expectativa em volta do ringue, este espaço de luta e inscrição também de subjetividades, identidades:

Não tivemos filhos porque Deus não deu. As lutas maltrataram o meu marido, tiraram o poder de reprodução dele. Pra que filhos deformados? O ringue é para homens sadios. **Meu marido está meio doente mas eu o amo, amo muito.** A gente fica vendo aquele sangue e se contenta. Não é nenhum sacrifício. O sucesso é isso - **há muitas medalhas e homenagens guardadas em nosso quarto.** Para poucos que conseguem.

Plim plim. Já NONO ROUND. E não é otimismo dizer que Telópidas Nascimento vai vencer. **Eu amo Telópidas porque meu marido ama Telópidas. Eu quero Telópidas porque meu marido quer Telópidas. Sempre quis Telópidas. O campeão, o substituto das glórias de meu marido.**

Telópidas vai ao chão, assustadoramente de início. **Meu marido coça as gengivas e peida.**

Tenho medo que ele passe vergonha. **Um, dois, três. A diarreia. Um, dois, três. A diarreia de novo. E controlo seu sufoco.** O que houve? Um susto, um equívoco, um vexame. Telópidas se recupera. Fantástico dançarino que ele é. Teimoso. Vai confundindo os golpes de Michael Nelson. **Meu marido sua aquele suor de vencedor.** Sangra a sua alma como a de ninguém.

FIM DE ROUND. **E beijo meu marido, cheia de desejo pelo próximo - amar meu marido é também amar o próximo.** O cheiro e os olhos duros dele (eu que quebrei os ossos dos olhos dele, foi, quebrei). Preparamo-nos para o ÚLTIMO ROUND.

TELÓPIDAS. TELÓPIDAS. Nós te amamos. Para mim, por mim, meu marido ergue os punhos e chora. Chora.

Chora, meu amor, chora.

(p.88-89 – grifos meus)

Em *Sentimentos* (p.99) a modulação de violência afetiva ocorre precisamente na propositura de que a atmosfera de solidariedade proposta (suposta?) na perda, na situação de condolências, na morte (“meus sentimentos!”) não encontra eco no contexto que se desenrola. Existe desde a abertura do conto um descompasso entre a situação vivenciada, o acontecimento fúnebre e todo o horizonte de sensações, afetos e desejos que ali nascem a partir da viúva, em relação a um objeto de desejo, desde já anunciado no seu entorno: um menino de apenas 16 anos de idade, contudo atraente e, de modo progressivo, sexualizado na alterada percepção da viúva.

Que vão sem aviso. Que esquecem coisas por todo canto. Um menino, abandonado, dói no peito. Aquela coisinha de Deus, quem seria?

Voltou aos pés do marido, o menino sorriu, o caixão florido. ***O corpo do menino quase voando, quase arribando seus nervos, ai, seus nervos.***

- Meu marido que morreu, ela foi lá e disse para o menino, olhos bem azuis azuis.

16 anos e já tão tesudo. Tesudo, loucura. O marido recém-empacotado. O marido nem começou a viagem e aquele desejo. O marido nem começou a viagem e aquele ardor. O marido nem começou a viagem e aquela vontade de beijo, beijo infinito, beijo para sempre, sem parar, levar o fôlego do mundo. O marido nem começou a viagem e ela querendo traír, tragar, sorver. O frio arrepio na espinha. Quero morrer, também quero morrer.

(p.99-101 – grifos meus)

E cresce de tal modo na performance essa atmosfera de pressão, inadequação entre a convecção social e o desejo, desavisado e irracional que, na segunda metade da narrativa, o próprio acontecimento, objetivo e material (o velório e a apresentação das formalidades e condolências) perde o sentido para Flora e, cedendo antes de tudo ao desejo, se opondo à ordem e preceitos, tenta acessar o objeto de seu desejo, inadequado, esquivo e cada vez mais distante. É oportuno, contudo, atentar para o fato de que, desde o princípio da narrativa, ao mesmo tempo em que transgride as normas e convenções da ocasião posta, a figura do menino é vista, percebida e, portanto, existente naquele recinto apenas para a recém viúva. Seria ele uma projeção fruto da perda? Uma espécie de elemento ativador de um desejo ou fantasia irrealizado na figura do marido? Seria esse objeto mais ideal (platônico) do que libidinal? Aderindo à pergunta da própria Flora, expandindo-a um tanto: “quem (ou o quê) é esse menino?”, que relação se estabelece entre ele (e a partir dele) para com os ‘sentimentos’ de Flora nesse exato momento? Ele é (foi) o próprio marido, Armando? Atentemos para esse trecho final e sua potência de ilações nesse sentido de aberturas:

+

Segurassem a viúva que para o caixão avançava. Para os braços sempre cruzados do marido. ***Meu Deus, tentação. Meu cabelo bem que poderia estar mais alegre, minhas coxas sintonizadas, minha voz sem essa dor. Dor no coração.*** Eu conheço esse sorriso. O menino branco.

Inventou para ele:

- Como vai Mariângela? É, Mariângela, a sua mãe. A sua mãe.

Mas:

- Mããeeee...

- O, ó, ó, Flora, aquela histeria. Chororô, ter que àquela hora abraçar mais gente, tanta gente que nem parecia o seu marido, sempre calmo, principalmente morto não teria mais palavra a oferecer pra ninguém. Morto, pré-enterrado. ***O menino se levantou, esguio, bem no momento em que as lágrimas dos outros são exageradas, sem desenho, óbvias como qualquer sofrimento, flores que atrapalham.*** Por que hoje não nasci antes? **O menino indo embora.**

- Esta coroa é da Cia. & Ltda. **O menino indo embora.**

- Um momento.

- Coitado do Armando.

- Sei.
- A nossa dor.
- Deus há de.
- Um momento. O menino.
- Um momento.
- Dra. Rita não pôde vir.
- Sim.
- Meus pêsames, amor.
- Que inferno, saiam da frente.

Ela despachou-se dali, como louca, alma varrida, o povo no velório sem entender:

- O que deu nela?
- Coitada, precisa ficar sozinha.
- E aquele menino?
- Que menino?

O menino já ia longe, em direção ao campo, enfeitando, em direção às cruzes, enfeitando, o vestido dela peitando jarros, grutas, jasmim, esvoaçando pitocos de chamas.

- Armando, Armando, Armando, Armando.

Era o grito de Flora pelo campo, até o fim.

(p.102-103 – grifos meus)

De todas as formas de aberturas, o que temos nos é dado por essa voz, cambiante e precária. Ela nos convida e conduz a esse estado de movência: só o dito como elemento condutor. Não há protagonismo no sentido de vitória ou êxito. Só o acontecimento e suas repercussões no tempo-espço estreito e curto da cena. Há a personagem e sua voz. Sua experiência, atravessada por essa modulação de violência (a simbólica, que tolhe e engendra modelos) retira do menino a energia para seguir. Ele é, pois, o objeto de seu desejo. Pelo caminho, pelo cemitério, pelo campo. Até o fim.

5. Considerações Finais

Assim como no término de nossa pesquisa de mestrado em 2014, também aqui, quatro anos depois, percebemos que o percurso que nos levou aos dois primeiros áudios da obra de Marcelino Freire (*Contos Negreiros e Angu de Sangue*) continua a exigir um movimento mais largo que o de comparar suportes, mídias ou veículos da prática artística, particularmente, a literária. Ainda defendemos que este é o caso de uma escrita cujo *logos* frontal de criação não consegue (para o seu bem e para o seu mal, seu céu e seu abismo) se desvincular da oralidade. Espécie de moto-perpétuo que está incutido em cada mínima narrativa dessa obra, mesmo quando a ambiência e/ou temática não lhe é propícia: por exemplo, nos fragmentos de memória, nas idiossincrasias do ser urbano ‘consigo próprio’, com suas gavetas, abertas na procura de algum resíduo de sentido...mesmo lá, onde se espera silêncio e, no máximo, pantomima, há a contaminação com a oralidade, com o som, com a movência.

Por isso, desde sempre, mesmo antes do início formal de nossos estudos sobre a obra desse autor (e lá se vão dez anos!), nossa inquietação se deu no sentido de compreender esse estranho efeito de completude ou ampliação no qual vibra o experiencial: por quais razões nessa escrita, as falhas ou brechas da estrutura grafo-textual (geralmente apontadas como defeito e desleixo, pelos críticos) se potencializa e gera tantas possibilidades de agenciamentos quando postos na dimensão oral? Como um livro pode se confirmar como tal, para fora do seu próprio suporte contingencial? Quer dizer, tanto em *Contos Negreiros* quanto em *Angu de Sangue*, é pelo acidentado, fraturado, inadequado e incômodo de sua escrita, que, catapultados pelo veículo sonoro, pela performance da voz, tendem a se colocar como *livros de contos* (forma literária) presentificados e representativos das experiências de subjetividades tolhidas, subalternizadas, silenciadas na cena urbano-periférica brasileira.

É também problemático, nesse processo particularíssimo da produção da audioperformance de tais livros, a figura física, presente, audível, “ouvível” do autor, sendo ele próprio o performer e o agente promotor desse acontecimento. Para o bem e para o mal...para céus e para infernos, esse fato coloca na cena presente um esquema novo de um “autor-dentro-da-máquina” (literalmente!), uma vez que, pela fluidez e novos engates que essa contística segue abrindo (como já dissemos anteriormente, os

contos “viram” outras “coisas”, geram novas estruturas, móveis e ligeiras: de vídeos, peças, músicas, a instalações, filmes, performances e outros, em saraus e novos ajuntamentos) a figura e a voz de Marcelino seguem cada vez mais insurgente e reverberante dentro das máquinas que produzem novas formas de subjetividade.

Como discutir este ebuliçoso estado do literário sem parecer apologia, militância, exaltação de tribos, movimentos e/ou autores? Como falar de audiolivro, livro falante, gravação de obra em cd, sem parecer algo repetido, uma vez que isso já ocorre desde a época doutros suportes (vinil, k7, Vhs) e doutros cenários? Temos nos esforçado, no exercício da docência e nos contextos por onde ela nos tem levado, para sempre tentar colocar o problema implicado, na frente do caso que o exemplifica ou materializa. Equivale a dizer: a obra de Marcelino Freire é a ponta mais sintomática de uma questão muito mais profunda ou submersa, que é a hegemonia do *logos* grafocentrado sobre outras formas de expressão da intersubjetividade humana. Daí a insurgência desta contística: se coloca contra a escrita que substitui a experienciação pela totalização da forma, reverberação pelo registro. Contra o que dita e normatiza padrões do que é artístico, do que é literário... Contra o escrever livros sobre o grito, apontando onde e quantos devem ser os pontos de exclamação, interrogação, para certificarmos-nos de que aquilo, é de fato um grito.

Só por isso e, para além de uma defesa partidária da obra de Freire, temos argumentado ao longo desses anos que infelizmente poucos são os textos literários como esses, na cena brasileira e latino-americana, que, já no seu nascedouro, trazem uma real potência de ação contra este *status quo*. Esses dois volumes (mas, por extensão, sua obra inteira) servem, portanto, como uma plataforma bastante proficiente para a discussão acerca das implicações teórico-ideológicas da presença da *voz na fala* da personagem literária. Conversão/ampliação do registro em experiência, do texto em performance, movência e agenciamentos, sobretudo para fora da obra e, porque não, do próprio campo estreitificado do ‘literário’ na pior acepção que, equivocadamente, se construiu (e ainda se constrói) sobre ele nos livros e manuais escolares.

Mesmo sabendo que ao tratarmos de um audiolivro não estamos necessariamente falando da performance em si, mas de um registro seu, não do fenômeno *in vivo* (o que Zumthor chama de “tatilidade”), mas de um resultante deste, enquanto postura e representação, cremos que nossa visão durante este estudo se pôs abertamente comprometida com esta dimensão de proposta literária. A que se assenta de tal forma num sistema de presença e ação que, ao migrar para a versão do áudio, nos

fornece, ainda lá, este efeito de mediação eu-corpo-do-outro. Daí, sim, mesmo resguardando as devidas diferenças, estamos falando de performance, ou, pelo menos, audioperformance. A esse respeito Pfüzenreuter (2017), pensando didaticamente a questão do registro da performance e suas implicações no estágio de recepção, sobretudo, no campo do ensino, primeiro evoca Zumthor, para em seguida, apresentar pertinente comentário acerca da mediação tecnológica sobre a performance:

É indiscutível que a transmissão mediática retira da performance muito de sua sensualidade. O rádio (o disco ou o cassete) só deixa subsistir aquilo que é auditivo. No caso da televisão, a vista funciona. Por outro lado, o que falta completamente, mesmo na televisão, ou no cinema, é o que denominei tatilidade. Vê-se um corpo; um rosto fala, canta, mas nada permite este contato virtual que existe quando há a presença fisiológica real. (ZUMTHOR, 2005, p. 70)

[...] nos DVDs, assim como em qualquer performance mediada ou midiaticizada, há uma virtualização da performance real. Nesse processo, alguns dos elementos performáticos se perdem enquanto outros se transformam. Quando se assiste a uma performance através de um DVD, não é possível, por exemplo, identificar o cheiro do espaço físico. ***O som, por outro lado, subsiste.*** No entanto, a voz gravada é certamente diferente da voz natural, pois mesmo que não sejam utilizados efeitos sonoros, ***ao passar pelo microfone, timbre e tessitura são invariavelmente alterados.*** [...] ***a tecnologia se torna parte da própria forma de expressão.*** Voz e instrumentação têm seus timbres mediados pelo microfone e outros recursos disponibilizados no processo de gravação. (PFÜTZENREUTER, 2017, p.3 – grifos meus)

Esta pesquisa, então, nasce sobre este estado de expectativa e tensão. Se também se mostra fragmentada e, nalguns pontos, até assistêmica, é porque justamente nesses pontos, optou por não seguir por indicações muito seguras sobre o que é, ou como deve ser a voz enquanto questão literária. Assim, não sem temor e crise, optamos por realizar um movimento duplo: o primeiro, resgatar dentro da chamada tradição literária, um momento em que, na nossa visão, a importação dos valores e dogmas artísticos europeus esboçou no cenário brasileiro, o interesse em criar na cena urbano-periférica uma voz, uma condição, um campo experiencial, onde os sujeitos falassem de si e de sua condição, atravessados por algo mais que o senso de edificação estética...que a fala fosse o jorro das vivências que o meio extraía (com nojo, sangue, pus ou outros fluídos) do corpo das margens, de uma cidade como organismo em desalinho e não apenas como cenário de oposição à beleza bucólica do campo. Essa primeira (e longa!) parte do estudo se esforçou para apresentar o Naturalismo como tentativa de criação de uma ambiência vocal, uma paisagem sonora para um personagem emergente do caos e da

crise: o adescoberto sujeito urbano-periférico, subalterno e brasileiro, apenas palidamente mencionado (e subrepresentado) até o Romantismo.

O segundo movimento foi o de mostrar que esse interesse de criação da cena urbana não se desenvolveu uníssono e fluído, por razões de ordem diversa. Mesmo assim, não deixou de gerar, aqui e ali, propostas de escrita verdadeiramente comprometidas com a dimensão do ordinário, do experiencial e da voz, quase no sentido de um grito que se rebela contra a escrita de si enquanto ‘grafia final’...que pede o nosso ouvido assim mesmo: sendo grito, sem o alinhavo de refinamentos gráficos.

Daí, em conexão não tão imediata com a primeira parte, estabelecemos isso que seria uma “tradição” de escrita sobre a cidade como plataforma do desalinho, do instável, do desigual e, por isso mesmo, do diverso, no que tange a projeção das experiências da voz dentro da narrativa urbana, onde a voz, necessariamente se estende para além da fala: a personagem “fala” mais do que aquilo que está grafado sobre ela...o seu corpo nos diz daquilo que sua condição no mundo está transbordando: exclusão, repressão, compressão, violação...mas também, possibilidade de reação, inscrição no jogo social.

Essas ‘mal traçadas linhas’ do texto (grafias da fala) são ao mesmo tempo ‘linhas certas de força’, que sustentam e tencionam experiências sobre as subjetividades comprimidas e tangidas à margem. Não são mais só falas (concessões de pequenas partes da narrativa a personagens) são vozes, justamente porque criam algo cuja razão da existência é dizer de si, forçar espaço, laborar, se consumir e terminar: é a personagem-voz.

Assim é que, como elo cronologicamente longínquo dessa tradição da cidade como *parlatório* das diferentes modulações do ordinário, mas afinada com esse movimento de corte e ruptura, emerge a contística de Freire. E foi esse o esforço: situá-lo dentro de uma problemática maior, que é (sempre foi!) a questão da voz e seu negligenciamento no eixo das teorizações artísticas, enquanto potência de experienciação, ativador da intersubjetividade do sujeito, mesmo (e, sobretudo!) em condição de inferiorização, marginalização e silenciamento. Questão cara para Zumthor, que admite a existência de um paradoxo em torno do campo da voz, uma vez que

Ela constitui um acontecimento do mundo sonoro, do mesmo modo que todo movimento corporal o é do mundo visual e tátil. Entretanto, ela escapa, de algum modo, da plena captação sensorial: no mundo da matéria, apresenta uma espécie de misteriosa incongruência. Por isso, ela informa sobre a pessoa, por meio do corpo que a produziu: mais do que

por seu olhar, pela expressão do seu rosto, uma pessoa é traída "por sua voz". Melhor do que o olhar, a face, a voz se sexualiza, constitui (mais do que transmite) uma mensagem erótica.

A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; *interioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo;* o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências. (ZUMTHOR, 1997, p 14-15 – grifos meus)

Foi, após leitura e reflexão sobre esse mesmo Zumthor, que no estudo de 2014, construímos o seguinte argumento, ainda válido para o que acrescentamos agora nesta tese:

[...] a escrita de Marcelino Freire não toma certos artifícios de modo a “usar” a oralidade como experimento estilístico, ao contrário, *é ela mesma a própria oralidade* já no seu nascedouro, leia-se: na sua forma de compreender o narrar enquanto modo de expor uma vivência. *Há uma postura nesse fazer que o coloca em rota de oposição ao como fazer.*

Essa percepção, longe de resolver os caminhos da pesquisa, simplesmente atribuindo ao autor “notáveis qualidades” e, através de colagem de citações, ilustrar o alcance de seu poder oralizante; antes o que fez foi problematizar ainda mais os percursos pré-selecionados na ocasião do projeto de pesquisa. Nesse colapso, *a prática desnortou a teoria:* uma vez que se percebeu, na forma narrativa, muitos pontos obscuros, como por exemplo, a ausência de aportes descritivos, temporais e marcos situacionais a respeito do que é enredado, posto que a personagem, *sendo uma voz, muito mais do que um corpo, se converte num pólo inapreensível* que desata a falar de si por si, sem a obediência ao linhavio dos elementos tradicionais da narrativa [todos eles, tributários da lógica grafocentrada, crescente-se]. (SOUZA, 2014, p 141– grifos meus)

Desse modo, repisar os caminhos já trilhados no estudo de 2014 nos possibilitou, agora, acrescida a problemática de outra obra dupla (*Angu de Sangue*, texto e áudio e seus 17 contos), novamente nos debater com esta profunda e inquietante questão de uma prática de escrita contemporânea que se ‘inscreve’ para além do escrito, reivindica voz e põe desordem na pretensa ordem da forma conto, a qual, por tudo que teorizamos ao longo do capítulo três, é não apenas síntese, como ruptura e transgressão, dada a larga dimensão experiencial da qual emerge (lembramos todo o labor de um Propp, por exemplo, para desadormecer esta natureza transgressora do contar, advinda da nossa mais telúrica necessidade de reconstrução, repercussão, vivência de nossas bases míticas, mas também da esfera ordinária, corriqueira, vivencial).

Mesmo conscientes da movediça e polêmica questão em que, ocasionalmente, encontramos mergulhado o termo oralidade, fala, voz e seus correlatos diretos, ao longo deste estudo, não nos esquivamos em afirmar que a prática de escrita em Freire opera

um percurso que denominamos de oralização, compreendendo o processo por meio do qual a visão de mundo das personagens, suas impressões e marcas de vivência são vertidas em falas, articulações sonoras que advêm do campo experienciável donde em muito (para não dizer em *tudo*) depende do empenho deste indivíduo, de seu labor, quase físico. Isso ‘grita’ na versão audiolivro, onde corporeificado na carne do performer (aqui, no caso, o autor-dentro-da-máquina!) pelo seu labor linguageiro¹¹⁰, pelos seus artifícios de arregimentar o não verbal, pelo manejo do aparelho fonador (timbre, vibrato, supressões, retesões, etc), é mais que registro, uma presentificação. Daí a proposta de uma personagem-voz, cuja função actante é irrepreensivelmente performática.

Esse constante movimento de retorno à obra de Marcelino Freire e os suportes ou mídias pelas quais ‘rodam’ no jogo social nos mostrou, ao curso desses anos, a necessidade de que esta seja não apenas pensada, mas experimentada sobre esses suportes. Equivale a dizer que, no exercício da docência, trabalhando essas narrativas em sala de aula, temos percebido que, mesmo já manifestando certas marcas de estranhamento quando no ato costumeiro de leitura textual, os contos efetivamente ganham sua potência de movência e performance é no trânsito por estes outros suportes: os leitores, muitas vezes, acostumados ao fluxo ‘plano’ da letra sobre papel, não se atentam ou não se entregam a reverberação que a palavra e o contexto exigem para a ativação da performance, a qual, por tudo que já dissemos é um corpo a corpo, uma presença que exige presença, e não uma ação de reunião e decodificação do signo tecendo um código. É antes um ajuntamento e partilha, um acontecimento atravessado pela palavra dita.

Trata-se de uma escrita que gera e pede, naturalmente, um conflito quanto ao veículo pelo qual se apresenta. O *como* o leitor recepciona e “escuta” cada palavra parece ser crucial nesta proposta de narrativa, sobretudo porque, não podemos esquecer, há uma grande carga conotativa, afetiva, poética inoculada (não apenas como apelo a beleza e ludicidade, mas também no que há *patético*, na direção de um *pathos* linguístico) tecendo um campo em torno de cada palavra. Assim, o efeito de

¹¹⁰ Aqui, tomamos a acepção de ação linguageira como aquela em que o sujeito assume seu papel de agente e, como tal, age intencionalmente para atingir os objetivos impostos e/ou propostos pelos diversos contextos comunicativos da escrita, usando os instrumentos semióticos disponíveis na sua língua, ou seja, os diversos gêneros de textos que fazem parte da cultura letrada, legados a nós por gerações anteriores, mas também, por nós expandido em profusão, conforme necessidades comunicacionais emergentes dos novos cenários. Cf. BARROS, Eliana Merlin Deganutti de. O agir linguageiro e a prática de produção textual na escola. In *Linguagem em (Dis)curso*. LemD, Tubarão, SC, v. 15, n. 1, p. 77-94 jan./abr. 2015.

desestabilização criado pelo que é a voz-presença do seu tipo de personagem ocorre em virtude da narrativa freireana expor uma estrutura oral no nível da página literária, espaço sobre o qual, na doxa vigente, reina a hegemonia do escrito. Provém daí a necessidade de que, no contexto da chamada “literatura marginal”, a oralidade e seus múltiplos usos seja compreendida como um *habitus* (tomando aqui a dimensão de Bordieu), portanto, como disposições para o sentir, o pensar e o agir e não como um recurso composicional que vise ilustrar ou figurar a forma desviante do personagem-tipo. Há, portanto, uma forma metamorfoseada em outra.

Tomada nessa dimensão, antes de indicar um gesto anexo ao texto (*espaço-fora-da-vida*), a inoculação de voz na fala (o que ocorre por este resultado de uma personagem que é, ao mesmo tempo, uma voz) acena de dentro da própria escrita a presença da margem enquanto lócus de resistência/resiliência (*espaço-dentro-da-vida*). A personagem deixa, assim, de ser uma representação ideal de alguém (no sentido de substituto *à altura de*), para ser, ela própria, esse alguém, com suas naturais fraturas e inadequações ao mundo do registro gráfico, convencionalizado. É como se esta passasse a reivindicar personalidade. Daí, é obvio que esta proposta de escrita instaura uma significativa crise no eixo das discussões sobre a narrativa literária, chão sobre o qual, precisamos, pela própria fisiologia da teorização, andar sobre marcos que ofereçam alguma estabilidade. Assim, não saberíamos apontar com precisão exatamente que contribuições traz este estado de conflito ou inadequação do fluxo ao suporte que para ele se espera, ao campo da teoria da narratividade. E não foi esta a intenção que nos moveu a este estudo.

O trajeto da pesquisa precisou se orientar, aí sim, por uma obrigatória “escuta do sensível”, por mais subjetivo que isso possa parecer, pois, experienciando esse texto constantemente em situações reais de ação docente (Ensino Médio e Superior), percebemos que sendo este um texto de voz e, oferecendo uma versão em áudio, só essa escuta nos revelaria algo para além da superfície narrativa, na medida em que a voz é o elemento pelo qual se pode ter acesso aos fragmentos da experiência dos que vivem o espaço de exclusão. Ou exclusões, uma vez que cada canto/conto verte situação diferente de ausência, miséria e violência. É preciso, pois, compreender que é na tecitura das muitas vozes que escapam de *Contos Negreiros* e de *Angu de Sangue*, que se pode ler/ouvir a condição de voz subalterna indignada, vociferada, embrutecida, em ação e, por isso mesmo, empoderada do falar de si, ainda que momentaneamente, dada a velocidade com que esta performance se realiza, consciente de que, no seu encaço, há

uma força (factual e simbólica) tentando reprimir-lhe o gesto e reestabelecer a “ordem” de silenciamentos.

Se esta pesquisa, mesmo em face de suas limitações ou experimentalismos formais e teóricos, conseguiu apontar algum indicativo nesse sentido, projetar algum ruído na equalizada e linear paisagem sonora das leituras literárias, então, cremos ter cumprido o elenco de objetivos que nos moveu em empenho na sua feitura.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Rafael Hofmeister de. CONTE, Daniel. Ribeiro, Valter. A tradição representada: voz, oralidade e performance na cantoria sobre Patativa do Assaré. In *Nau Literária*. Vol. 09, n. 01. Jan/jun. Porto Alegre, 2013.
- ANTONIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1981.
- BALDAN, Maria de Lourdes O. Gandini de. A escrita dramática da marginalidade em Marcelino Freire. *Ipotesi, Juiz de Fora*, v.15, n.2 – *Especia*, p. 71-80, jul./dez. 2011.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Feiras e mafuás: artigos e crônicas*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Marginália: artigos e crônicas*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1961a.
- BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Vida urbana: artigos e crônicas*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1961b.
- BARTHES, R. O grão da voz. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009 [1972], p. 255-264.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Col. Debates - Semiologia, V. 70. São Paulo. Perspectiva, 2009.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 3.ed.1987. Obras escolhidas Volume 1.p. 114-119.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985 (Obras Escolhidas I).
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral II*. Trad. Eduardo Guimarães. 2 ed. Campinas: Pontes Editores, 2006.
- BIROLI, Flávia. Literatura e as “baixas vozes”: um ensaio sobre ficção, história e heterogeneidade. In *História Social*. nº. 8/9, Campinas, 2001/2002. pp 143-172.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 39ª ed. São Paulo, Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo, Cultrix, 1975.

BÜCHLER, Pavel. *Turning Over The Pages : Some Books In Contemporary Art*. Kettle's Yard Gallery, 1ª edição. Cambridge, England; 1986.

BURY, Stephen. *Artists' Books: The Book As a Work of Art, 1963–1995*. Scholar Press, 1ª edição. Leicester, England; 1995.

BUSATO, Susanna. *As performances da voz no espaço da poesia brasileira contemporânea*. *Estud. Lit. Bras. Contemp.* [online]. 2016, n.49, pp.233-250.

CAESAR, Rodolfo. *Círculos Ceifados*. 1. ed. Rio de Janeiro, Editora 7Letras, 2008.

CAESAR, Rodolfo. *O tímpano é uma tela*. LAMUT/ Escola de Música – UFRJ, 2004.

CAMPOS, Ricardo. *Audiolivros, um mercado em crescimento e emergente*. Startupi. Jan. 2015. Disponível em: <https://startupi.com.br/2015/01/audiolivros-um-mercado-em-crescimento-e-emergente/> Acesso: 01/06/2017.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1987.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 6ª. ed. São Paulo, ed. Nacional, 1980.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria literária e história literária*. São Paulo: Editora Nacional, 1975.

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

CANTARELLA SILVA, Cláudia Maria *O narrador em contos de João Antônio: Diálogo, experiência e discurso poético*. 2003. 161f. Dissertação (Mestrado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – Araraquara – SP, 2003.

CASTRO, Rita de Cássia M. L. de. *O poder da comunicação e a intertextualidade*. 2002. 239f. Dissertação (Mestrado em Administração) Programa de Pós-Graduação da Fundação Getulio Vargas - Escola de Administração de Empresas de São Paulo - FGV-EAESP. São Paulo, 2002.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história*. Porto Alegre: Artmed, 2001.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia*. 4º ed., São Paulo: Cortez, 1989.

CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.19-66.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

COHEN, Renato. *Work in Progress na cena contemporânea*. São Paulo. Perspectiva, 1998.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto / Do conto breve e seus arredores. In *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CRAICE, Luscelma Oliveira Cinachi. *João do Rio língua, sociedade e identidade nacional*. 2013.227f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP, São Paulo. 2013.

DA SILVA, Mônica Back Barbosa. *O Naturalismo em 'O Cortiço' de Aluisio Azevedo e 'Maggie' de Stephen Crane*. 1981. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Paraná.

DALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. In *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dezembro 2007.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Representación y resistencia en la literatura brasileña contemporânea*. Trad. Lucía Tennina e Adrián Dubinsky. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2015.

DEBRAY, Régis. *Manifestos midiológicos*. Rio de Janeiro, Vozes, 1995.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Ed. Assírio & Alvim. 2004.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Coleção TRANS. 1ª Edição - 1995, 2ª Reimpressão – 2000. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 2. Coleção TRANS. 1ª Edição - 1995, 2ª Reimpressão, 1997. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: _____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed.34, 2004, p. 11-16.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

DRAPER, Paul. God, Science and Naturalism. In: WAINWRIGHT, William J. *The Oxford Handbook of Philosophy of Religion*. Oxford: Oxford University Press, 2005, pp. 272-303.

ECO, Humberto. *Tratado geral de semiótica*. Col. Estudos - Semiótica. V.73. São Paulo. Perspectiva, 2009.

ERBER, Laura Escrever com a boca: violação da palavra e liberação dos sentidos prisioneiros na poesia de Ghérasim Luca. In CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC - *Tessituras, Interações, Convergências*, XI, 2008, São Paulo. *Anais...*São Paulo: USP – São Paulo, Brasil, 13 a 17 de julho de 2008. p.05-22. Disponível em: www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/.../LAURA_ERBER.pdf Acesso: 07/01/2018.

FARIA, Gentil de. *A presença de Oscar Wilde na Belle Époque literária brasileira*. São Paulo: Pannartz, 1988.

FONSECA, Rubem. A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro. In *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.188p.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In *O que é um autor*. 3ª ed. Lisboa, Vega/Passagens, 1992, p. 89-128.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GRÜNE EWALD, Felipe. *Beleza no cotidiano: poesia e performance na voz de um narrador urbano*. 2009. 116f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas) Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRS – Porto Alegre – RS, 2009.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Dp & A, 2003.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HENRIQUES, Claudio Cesar. *Sintaxe: estudos descritivos da frase para o texto*. Rio de Janeiro, Elsevier, 2008.

JUSTINO, Luciano Barbosa. Literatura de multidão: a potência dos pobres na literatura brasileira contemporânea. *Revista Graphos*, vol. 14, nº 1, João Pessoa 2012. UFPB/PPGL. pp.82-98.

LOPES, Laura. *O livro que fala*. Revista Época. Dez. 2009. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI107984-15228,00.htm> Acesso: 01/06/2017.

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

MARCONDES, Gabriela. Voz, Oralidade e Concretude: Poesia Concreta, Música Concreta e Poesia Sonora. *Revista eletrônica de musicologia*. Volume XIII - Janeiro de 2010. [on-line] Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/REM/REMV13/03/voz_oralidade_concretude.htm Acesso: 28/08/2017. Volume XIII - Janeiro de 2010.

MATEUS, Antonio Carlos Clemente. Ver alguém que não vê. *Revista Polêmica*. n. 18. Out./Dez. 2006. Disponível em: http://www.polemica.uerj.br/pol18/cimagem/p18_antonio.htm. Acesso: 20/11/2013.

MATEUS, Antonio Carlos Clemente. Ver alguém que não vê. *Revista Polêmica*. n. 18. Out./Dez. 2006. Disponível em: http://www.polemica.uerj.br/pol18/cimagem/p18_antonio.htm Acesso: 20/11/2013.

MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg; a formação do homem tipográfico*; tradução de Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo, Ed Nacional, Ed. USP, 1972.

MCLUHAN, Marshall. O meio é a mensagem. In _____ *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2002.

MEIRELES, Daniela. *O mestiço brasileiro - efeitos sociais e psicológicos da discriminação racial no Brasil*. *Revista Arenas Blancas*, n. 11. Department of Languages and Linguistic de la New Mexico State University, 2010. Disponível em: <http://arenasblancas.wordpress.com/2010/07/19/indice/> Acesso: 20/01/2014.

MENDONÇA, Carlos Magno Camargos. um espectador ordinário entre a crítica e a representação. *Alteria*, jan.- abr. n. 1 – v. 21. 2011.

MONTEIRO, José Lemos. *O discurso literário de Moreira Campos*. Fortaleza, Edições UFC, 1980. 128p.

MONTY, Tony. *Escritores e assassinos – urgência solidão e silêncio em Rubem Fonseca*. 2011. 132f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo – USP – São Paulo – SP, 2011.

MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas/ Edições Horta Grande, 2005.

MOTT, Luiz. De escravas à senhoras. In *Jornal Mulherio*, São Paulo, Diário Oficial SP, Leitura 1987. Disponível em: <https://luizmottblog.wordpress.com/de-escravas-a-senhoras/> Acesso: 23/01/2018.

NANCY, Jean Luc. *Resistência da Poesia*. Editora Vendaval, 2005.

NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. Realismo e naturalismo no Brasil à luz de “Narrar ou descrever?” De Georgy Lukács. In *Língua, literatura e ensino*. Maio/2007 – Vol. II. Campinas, 2007.

NORONHA, Carlos Alberto Machado. *Lima Barreto entre lutas de representação: Uma análise da modernização da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. 2009. 184f. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de Ciências Humanas e Filosofia Programa de Pós-Graduação em História - Universidade Estadual de Feira de Santana – BA, 2009.

ONG, Walter. *Oralidade e Cultura Escrita: A tecnologização da palavra*. Trad. Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papirus Editora, 1998. 223 p.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

PARABELO, Coletivo. *Oficina perfografia performance como cartografia, performer como cartógrafo*. Disponível em: www.coletivo-parabelo.blogspot.com e <http://coletivoparabelo.wix.com/standby> Acesso: 08/06/2017.

PASTERNAK, Suzana et al. A Pesquisa sobre Segregação: conceitos, métodos e medições. In: *Espaço e Debates*. São Paulo: NERU. v. 24, n. 45, p. 87 – 109, jan./jul. 2004.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: Literatura e violência no Brasil de hoje. Em DALCASTAGNÈ, Regina. *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008, p.41-56.

PEREIRA, Francisco Afrânio Câmara. *Por dentro da cidade: solidão e marginalidade em Rubem Fonseca*. 2011. 179f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN – Natal – RN, 2011.

PEREIRA, Marcio Roberto. Espaços de exclusão e subjetividades do exílio (sobre Angu, de Sangue, de Marcelino Freire). In *Revista de Letras Dom Alberto*, v. 1, n. 3, jan./jul. 2013. pp. 137-147. Disponível em: <http://www.domalberto.edu.br/wp-content/uploads/2017/05/Espa%C3%A7os-de-Exclus%C3%A3o-e-Subjetividades-do-Ex%C3%ADlio-sobre-Angu-de-Sangue-de-Marcelino-Freire.pdf> Acesso: 11/2017.

PFÜTZENREUTER, Filipe Marchioro. a performance segundo zumthor na canção popular de nando reis. In *Lendu* - Revista Linguagem, Ensino e Educação, Criciúma, v.

1, n. 1, mar. 2017. Disponível em: <http://periodicos.unesc.net/lendu/article/view/3205>
Acesso: 16/05/2018.

PHELAN, Peggy. *A ontologia da performance: representação sem reprodução*. **Revista de Comunicação e Linguagens**, Lisboa. Edição Cosmos, n. 24, p.171-191, 1997.

PIERCE, Charles Sander. *Semiótica*. Col. Estudos - Semiótica. V. 46. São Paulo. Perspectiva, 2010.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGNATARI, Decio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. Col. Debates - Comunicação, V. 2. São Paulo. Perspectiva, 1968.

PIVA, Angela et al. Origens do conceito de Intersubjetividade: Uma trajetória entre a Filosofia e a Psicanálise Contemporânea. *Contemporânea - Psicanálise e Transdisciplinaridade*, Porto Alegre, n.09, Jan/Jun 2010. Disponível em: www.revistacontemporanea.org.br

POE, Edgar Allan. Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne. Tradução de Charles Kiefer. *Bestiário*, Porto Alegre, v.1, n.6, 2004. Disponível em: <http://www.bestiario.com.br/6.html> Acesso em: 31 out. 2017.

PONTES, Carlos Gildemar. *A dança dos pobres diabos: o idealismo neutralizado e a degradação dos personagens nos contos de Moreira Campos*. 2011. 127f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Estadual do Rio Grande do Norte – UERN – Pau dos Ferros – RN, 2011.

PRÉTRECEILLE, Edmond. A Construção Social da Segregação Urbana: convergências e divergências. In: *Espaço e Debates*. São Paulo: NERU. v. 24, n.45, p. 11 – 23, jan./jul. 2004.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

QADEER, Mohammad A. Segregação Étnica em uma Cidade Multicultural, Toronto, Canadá. In: *Espaço e Debates*. São Paulo: NERU. v. 24, n. 45, p. 34 – 46, jan./jul. 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

REA, Michael C. *World without design: the ontological consequences of naturalism*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

RESCHER, Nicholas. *The Limits of Science*. University of Pittsburgh Press; Revised edition. Pittsburgh. December, 1999.

RIO, João do. *A Alma Encantadora das Ruas*. Rio de Janeiro-Paris: H. Garnier, Livreiro e Editor, 1910.

- RIO, João do. *As Religiões no Rio*. Rio de Janeiro-Paris: H. Garnier, Livreiro e Editor, 1906.
- RIO, João do. *Cinematographo*. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão, editores, 1909.
- RIO, João do. *Crônicas e Frases de Godofredo de Alencar*. Paris-Lisboa: Livrarias Ailaud e Gertrand, 1920.
- SCHACHT, Richard. O naturalismo de Nietzsche. Tradução de Olímpio Pimenta. *Cadernos Nietzsche* 29, 2011. FFLCH – USP São Paulo, 2011. Disponível em: <http://gen.fflch.usp.br/sites/gen.fflch.usp.br/files/u41/artigo2.pdf> Acesso: 12/05/2017.
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos objetos musicais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. O caso Fonseca: a procura do real. In ROCHA, João Cezar de Castro. *Nenhum Brasil existe – pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2003, p. 37-38.
- SENRA, Flavio Pereira. *A herança do período naturalista nas letras do século XX*. 2006. 114f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.
- SENRA, Márcia. *A cidade moderna: história, memória e literatura*. Paris, Belo Horizonte. Revista Univap, São José dos Campos – SP. V 17, n 29, ago. 2011, pp 62.
- SILVA, F. A. M., OLIVEIRA, V. S. A figuração da violência na narrativa brasileira contemporânea: “Socorrinho”, de Marcelino Freire. In *Letrônica*, Porto Alegre, v. 10, n. 1, p. 395-407, jan-jun 2017. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/> Acesso: 11/02/2018.
- SILVA, Júlio Cezar Bastoni da. Percursos da cidade em João Antônio. In *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*., Brasília, n. 42, p. 129-149, jul./dez. 2013.
- SILVEIRA, Rodrigo Rocha. *Natureza, ciência e religião: uma avaliação do Naturalismo*. 2014. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2014.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *O Naturalismo no Brasil*. 2ª ed. Belo Horizonte, Oficina de Livros, 1992.
- SOUZA, Auricélio Ferreira de. *A verve do marginal em Marcelino Freire: um estudo da performance de voz subalterna na versão áudiolivro da obra Contos Negreiros*. 2014. 148f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba – UEPB – Campina Grande – PB, 2014.

SOUZA, Auricélio Ferreira de. SILVA, Tiago Nascimento. 'O que vemos e o que nos olha': dos conflitos para a construção de uma nova perspectiva da leitura literária na era das performances. In **XII ENCONTRO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS LITERÁRIOS LITERATURA E ENSINO**. 2015, Fortaleza. Anais. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará – UFC. Programa de Pós-Graduação em Letras. 2015. p. 154-164. Número 7, 2016, v. único. 214 pp.

STRAWSON, P. F. **Ceticismo e naturalismo: algumas variedades**. Tradução Jaimir Conte. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2008.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. São Paulo. Edusp, 1996.

TODOROV, Tzvetan. A literatura em perigo. Trad. Caio Meira. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

VIEIRA, André Guirland. Do Conceito de Estrutura Narrativa à sua Crítica. **Psicol. Reflex. Crit.**, Porto Alegre , v. 14, n. 3, p. 599-608, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-79722001000300015&lng=en&nrm=iso . Acesso em: 20/12/2017.

VOLLI, Ugo. **Manual de Semiótica**. Trad.Sílvia Debetto C. Reis. São Paulo: Loyola, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. Tradução de: Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. 192p.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo. Cosac Naify, 2014.

ANEXOS

ANEXO A

Audiolivro *Contos Negreiros* - cronologicamente o primeiro a ser gravado e lançado pelo autor (versão esta com primeira tiragem do ano de 2007 e segunda de 2013). A versão impressa é do ano de 2005.

ANEXO B

Audiolivro *Angu de Sangue* – a versão impressa é de 2000. A primeira tiragem da versão em áudio foi lançada em 2013.