

SANDRIELE APARECIDA BUENO DA ROCHA

**NARRATIVA E ENCENAÇÃO:
um estudo sobre diálogos e monólogos em contos de
Marcelino Freire**

ASSIS

2015

SANDRIELE APARECIDA BUENO DA ROCHA

**NARRATIVA E ENCENAÇÃO:
um estudo sobre diálogos e monólogos em contos de
Marcelino Freire**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestra em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador(a): Dr. Gilberto Figueiredo Martins

ASSIS

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

| | |
|-------|--|
| R672n | <p>Rocha, Sandriele Aparecida Bueno da Narrativa e encenação: um estudo sobre diálogos e monólogos em contos de Marcelino Freire / Sandriele Aparecida Bueno da Rocha. Assis, 2015 162 f.</p> <p>Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. Orientador: Dr. Gilberto Figueiredo Martins</p> <p>1. Freire, Marcelino, 1967- 2. Contos brasileiros. 3. Teatro (Literatura). 4. Análise do discurso narrativo. 5. Método (Representação teatral). I. Título.</p> |
|-------|--|

CDD 869.93

Dedico este trabalho a minha mãe (Cleuza) e ao meu irmão (Diomar), que mesmo diante de todas as dificuldades, sempre me apoiaram para que eu pudesse realizar meu sonho de estudar e estar em constante contato com o meio literário, o qual guia minha vida.

Também dedico ao escritor Marcelino Freire, que além de inspirar minha vida acadêmica, sempre esteve pronto a me ajudar com o que fosse necessário para a confecção deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe (Cleuza), que infelizmente não pode acompanhar esta nova etapa de minha vida, mas que permitiu que meu irmão (Diomar) continuasse a me auxiliar na concretização desse sonho.

As professoras Ana Paula Franco Nobile Brandileone e Sílvia Maria de Azevedo pelas preciosas considerações durante a qualificação.

A minha eterna professora e amiga, Adenize Franco, que fez com que eu enxergasse o mundo de uma forma diferente, através de suas aulas, de suas cobranças e especialmente, por me apresentar as obras do escritor Marcelino Freire.

Ao meu amigo Luis Eduardo, sem o qual este trabalho jamais existiria, pois suas ideias, correções, apoio e paciência, foram o fôlego que eu precisava para dar seguimento a esta jornada.

Aos meus poucos amigos que sobreviveram a esta nova fase de minha vida e compactuaram dessa minha vontade de galgar novos caminhos.

A minha amiga Glaciele, pela amizade verdadeira que nutre por mim.

Aos meus amigos que surgiram como anjos em momentos decisivos onde a vontade de desistir era grande perante as dificuldades (Cristina, Tayza, Marcos, Ederson, Vagna, Mariana e Moisés).

Ao escritor Marcelino Freire, por escrever e por permitir que conhecesse um pouco mais desse processo de criação que encanta a tantas pessoas que são tomadas pela mesma dor exposta em seus escritos.

Ao meu orientador Gilberto Figueiredo Martins, por permitir que minha caminhada continuasse junto aos escritos de Freire.

ROCHA, Sandrielle Aparecida Bueno da. **Narrativa e encenação**: um estudo sobre diálogos e monólogos em contos de Marcelino Freire. 2015. 162f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

RESUMO

Busca-se neste trabalho analisar a configuração do ponto de vista em narrativas curtas do escritor contemporâneo brasileiro Marcelino Freire, com destaque para alguns contos nos quais se verifica a ausência do narrador e a utilização de mecanismos e recursos expressivos pertencentes à dramaturgia. Para isso, apresentaremos reflexões conceituais acerca das relações existentes entre a literatura e o teatro, ilustrando-as com um breve levantamento de como se apresenta o posicionamento do narrador em alguns contos brasileiros contemporâneos, para que possamos situar e compreender de que modo o autor em estudo consegue explorar nos seus textos a ausência e/ou presença do narrador. O *corpus* é constituído por cinco contos cuja forma assenta-se nos diálogos e outros cinco que se configuram como monólogos.

Palavras-chave: Marcelino Freire, Conto brasileiro contemporâneo, Narrador e ponto de vista, Relações entre literatura e teatro.

ROCHA, Sandrielle Aparecida Bueno da. **Narrative and staging**: a study about dialogs and monologs in Marcelino Freire's tales. 2015. 162f. Dissertation (Master in Letters) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

ABSTRACT

This study pretends to analyze the configuration of the short narratives by the contemporary brazilian writer Marcelino Freire, especially some tales in which is seem the absence of the narrator and the use of some mechanisms and expressive resources that belong to dramaturgy. For this, will be shown some conceptual reflections about the relations between literature and theater, illustrating them with a summary study about the presence of the narrator in some brazilian contemporary tales, in order to situate and understand the way the author in this study is able to explore in his texts the absence and/or the narrator's presence. The *corpus* is composed by five tales whose form settle in the dialogs and other five that configure as monologs.

Key-words: Marcelino Freire, Brazilian contemporary tale, Narrator and viewpoint, Relations between literature and theater.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 6 |
| 1 Breves considerações sobre a Literatura Brasileira Contemporânea | 9 |
| 2 Vida e obras de Marcelino Freire | 20 |
| 2.1 Marcelino Freire – O desejo de ser tuberculoso | 20 |
| 2.2 Aspectos das obras de Marcelino Freire | 26 |
| 2.3 Pareceres críticos sobre Marcelino Freire e suas obras..... | 30 |
| 3 Conto e teatro: transformações do gênero e análise do discurso narrativo, em Marcelino Freire | 35 |
| 4 Análises dos contos – A ausência de um narrador ou a afirmação de um dramaturgo? | 54 |
| 4.1 Diálogos | 56 |
| 4.1.1 Cena 1 | 56 |
| 4.1.2 Cena 2..... | 62 |
| 4.1.3 Cena 3..... | 64 |
| 4.1.4 Cena 4..... | 69 |
| 4.1.5 Cena 5..... | 71 |
| 4.2 Monólogos..... | 73 |
| 4.2.1 Cena 6..... | 74 |
| 4.2.2 Cena 7..... | 77 |
| 4.2.3 Cena 8..... | 79 |
| 4.2.4 Cena 9..... | 83 |
| 4.2.5 Cena 10..... | 85 |
| CONCLUSÃO | 88 |
| REFERÊNCIAS | 90 |
| ANEXOS | 94 |
| ANEXO A – Conto “O caso da menina” | 95 |
| ANEXO B – Conto “Na hora do banho” | 99 |
| ANEXO C – Conto “Linha do tiro” | 101 |
| ANEXO D – Conto “Sinal Fechado” | 104 |
| ANEXO E – Conto “Amoor” | 107 |
| ANEXO F – Conto “Muribeca” | 113 |

| | |
|---|------------|
| ANEXO G – Conto “Papai do céu” | 115 |
| ANEXO H – Conto “Esquece” | 118 |
| ANEXO I – Conto “O futuro que me espera” | 120 |
| ANEXO J – Conto “Crime” | 122 |
| ANEXO K – Sketch 1 – Linha do tiro | 125 |
| APÊNDICES | 129 |
| APÊNDICE A – Dossiê sobre o autor e suas obras/links para acesso..... | 130 |
| APÊNDICE B – Entrevista com o escritor Marcelino Freire..... | 143 |

INTRODUÇÃO

Este trabalho objetiva apresentar reflexões acerca de um tema complexo: a ausência do narrador, recurso estilístico comumente mobilizado em contos do escritor brasileiro contemporâneo Marcelino Freire. Para tanto, buscamos analisar como se configuram em cinco narrativas as relações entre a literatura e o teatro, pois o autor costuma utilizar diversos mecanismos expressivos pertencentes à arte dramática para criar suas narrativas. Do mesmo modo, em outros cinco contos, avaliaremos como a utilização da primeira pessoa verbal alia-se à interlocução direta com o leitor, gestando uma espécie de monólogo de notável força comunicativa.

Utilizaremos também, como embasamento teórico, estudos referentes à configuração do ponto de vista e do foco narrativo no gênero conto, mesmo que o narrador esteja ausente em alguns dos contos em análise, pois julgamos necessário compreender de que modo a voz ou perspectiva autoral se faz presente nessa modalidade de narrativa.

Inicialmente, para que possamos depois identificar e analisar tais procedimentos narrativos utilizados por Marcelino Freire, buscamos apresentar no primeiro capítulo uma breve explanação sobre aspectos que envolvem a Literatura Brasileira Contemporânea, perpassando pelas linhas de força que a compõe, tais como: a temática da violência; a questão da presentificação e do trágico e a presença da dialética da marginalidade nos escritos de alguns autores contemporâneos, estabelecendo contraponto com a produção de Freire.

Já que o presente trabalho traz como objeto de estudo os contos de um autor contemporâneo e, portanto, ainda não pertencente ao cânone literário, julgamos necessário no segundo capítulo apresentar o autor bem como sua produção literária, para que depois fique mais claro como se dá essa experimentação formal em seus escritos, os quais acabam por apresentar a fragmentação, o vazio e o silêncio como recursos expressivos, mobilizados a fim de representar a consciência de personagens que se encontram à margem da sociedade, vivendo em meio ao caos que impera em suas vidas.

Buscamos também dialogar com a fortuna crítica existente sobre os escritos do autor para avaliar a contribuição de nosso trabalho, fazendo o levantamento das temáticas mais analisadas e os aspectos que acabam ficando em segundo plano nesses estudos.

No terceiro capítulo são apresentadas de forma concisa algumas características do gênero conto, que vem sofrendo alterações desde seu surgimento, mas que não deixa de possuir atualmente uma espécie de estrutura-base com os elementos da narrativa tradicional, ou seja, ponto de vista e narrador (mesmo que ausente), personagens, tempo e espaço. Apoiados em estudos apresentados por Anatol Rosenfeld, em *O Teatro Épico* (1985) e *Texto/Contexto I* (1996), e por Jean_Pierre Ryngaert, em *Introdução à análise do teatro* (1995) e *Ler o teatro contemporâneo* (1998), objetivamos também apresentar as relações existentes entre a literatura e o teatro buscando expor quais são as similaridades e as diferenças que se fazem presentes na configuração desses gêneros artísticos e como essas relações são exploradas por Freire, em seus discursos narrativos.

Após estas explanações chegamos então à análise dos contos. Neste capítulo apresentaremos um estudo sobre as particularidades da composição dessas narrativas especialmente no que tange à fragmentação do discurso e à ausência de um narrador, já que cinco dos contos selecionados são compostos somente por diálogos e os outros cinco configuram-se como monólogos. Os contos são: “O caso da menina” e “Muribeca”, do livro *Angu de Sangue*, “Na hora do banho” e “Papai do céu”, pertencentes ao livro *BaléRalé*, “Linha do tiro” e “Esquece”, presentes em *Contos Negreiros*, “Sinal Fechado” e “O futuro que me espera”, de *Rasif-Mar que arrebenta*, e “Amoor” e “Crime”, do livro *Amar é crime*.

Optamos por apresentá-los em subcapítulos para que assim fique mais clara tanto a análise das temáticas quanto dos recursos estéticos, formais, mobilizados pelo escritor.

Nos textos a experimentação formal verificada permite associar o mecanismo adotado pelo autor ao modo como a narrativa é apresentada no texto teatral, tradicionalmente assentado na ausência de narrador e na combinação de diálogo e didascália (ou rubrica). Logo, conseguimos verificar que só com as vozes do diálogo já é possível depreender características dos personagens além da configuração de um provável cenário, pois o diálogo subentende o espaço assim como é feito no teatro.

Uma bibliografia crítica acerca da literatura brasileira contemporânea em prosa apoiará nossas reflexões a fim de contextualizar a produção de Marcelino Freire em painel mais amplo: destacadamente os estudos realizados por Antonio

Candido, Beatriz Resende, Karl Erik Schøllhammer, Leyla Perrone-Moisés, Tânia Pellegrini, Regina Dalcastagnè, dentre outros.

1. Breves considerações sobre a Literatura Brasileira Contemporânea

“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.”

(FREIRE, Marcelino. *Angu de Sangue*, 2005, p. 108).

Apesar do número considerável de estudos realizados sobre escritos contemporâneos, é necessário salientar que diferentemente das escolas ou períodos literários anteriores, não há um ano específico que sirva para datar o início do que denominamos de Literatura Brasileira Contemporânea, variando de acordo com os critérios (históricos e/ou estéticos) adotados; do mesmo modo, sob o prisma de que o vocábulo “contemporâneo” configura-se dentre outras designações, como aquilo que é do tempo atual, podemos constatar que também não há um prazo determinado para que ela tenha um fim. Segundo Agamben:

contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2009, p. 62-63)

É claro que o autor contemporâneo, assim como qualquer outro escritor de qualquer período literário, pode e deve trabalhar com a temática que lhe for pertinente; contudo, o escritor que produz sobre temas corriqueiros culmina por se apresentar como um mediador de assuntos que estão em voga, mas isso não significa que ele precise vivenciar aquela situação para discorrer sobre ela.

Ainda que alguns críticos postulem não haver temáticas ou traços formais recorrentes que configurem uma geração ou nova escola literária no país, vários textos, principalmente em prosa, trazem a questão da violência como motivo e traço estilístico: por meio de uma linguagem agressiva, sob perspectiva hiper-realista, o leitor é convidado e/ou intimado a adentrar ao universo violento dos personagens e narradores que imperam neste tipo de narrativa.

Ao pronunciarmos o vocábulo violência já é possível associá-lo a algo ruim, uma vez que se procurarmos em dicionários uma definição encontraremos, dentre outros, os seguintes dizeres: “o fato de agir sobre alguém ou de fazê-lo agir contra a sua vontade empregando a força ou a intimidação” ¹(MICHAUD, 1989).

Partindo dessa definição é preciso salientar que a presença da violência, tanto a física quanto a simbólica, não só na literatura como também em relação à própria cultura brasileira, é algo que permeia a sociedade em geral há muitos anos, como um de seus traços constitutivos, mas que o tratamento que lhe é dado passou por algumas transformações ao longo das décadas:

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 do autor)

Ainda discorrendo sobre a violência e como ela passou a ser representada literariamente, Pellegrini conclui:

Não há como negar que a violência assume o papel de protagonista destacada da ficção brasileira urbana, a partir dos anos 60 do século XX, principalmente durante a ditadura militar, traduzindo a introdução do país no circuito do capitalismo avançado. A industrialização crescente desses anos vai – em última instância – dar força à literatura centrada na vida das grandes cidades, que incham e se deterioram; daí a ênfase em todos os problemas sociais e existenciais decorrentes, entre eles a ascensão da violência a níveis insuportáveis. Está formado o novo cenário para a revitalização do realismo e do naturalismo, agora com tintas mais sombrias, não mais divididos em “campo” e “cidade”, como antes, mas ancorados numa única matéria bruta, fértil e muito real: a *cidade cindida*, ou seja, já irremediavelmente dividida em “centro” e “periferia”, em “favela” e “asfalto”, em “cidade” e “subúrbio”, em “bairro” e “orla”, dependendo o uso desses termos da região do país.

¹ O conceito de violência exposto por Yves Michaud em seu livro intitulado *A Violência* (1986), será apresentado de forma detalhada durante as análises dos contos.

Esse novo realismo caracteriza-se acima de tudo pela descrição da violência entre bandidos, delinqüentes, policiais corruptos, mendigos, prostitutas, todos habitantes do “baixo mundo”. (PELLEGRINI, 2008, p. 44, grifo do autor)

Segundo Antonio Candido, a partir de 1964 quando então a ditadura militar instalou-se no país, alguns escritores como Murilo Rubião, buscaram efetuar críticas sociais por meio de seus discursos, criando contos absurdos num momento de predomínio do realismo social, propondo um caminho que poucos identificaram e só mais tarde outros seguiram. Neste mesmo ensaio, Candido explicita um fato importante que ganhou destaque na década de 1960 e que perdura até os dias atuais, a saber, a ampliação temática na prosa graças à representação da pluralidade dos lugares de fala sociais, e a hibridização dos gêneros literários:

(...) no decênio de 1970 pode-se falar em verdadeira legitimação da pluralidade. Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. (CANDIDO, 1987, p. 253)

Essa pluralidade mencionada por Candido é também comentada por Beatriz Resende no texto “A literatura na era da multiplicidade”, esta última definida pela autora como:

(...) a heterogeneidade em convívio, não excludente. Esta característica se revela na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor e eis aí algo realmente novo – no suporte, que, na era de comunicação informatizada, não se limita mais ao papel ou à declamação. São múltiplos tons e temas e, sobretudo, múltiplas convicções sobre o que é literatura, postura que me parece a mais interessante e provocativa nos debates que vêm sendo travados. (RESENDE, 2008, p. 18).

É neste mesmo texto de Beatriz Resende que temos a re-definição do trágico e sua aproximação à temática da violência urbana, que se configura como algo que “está no cotidiano, expõe-se nas mídias, incorpora-se ao vocabulário mais corriqueiro” (2008, p.29).

Entretanto, definir o que vem a ser a Literatura Contemporânea não é uma tarefa tão simples; pode-se dizer que muitos até relutam em classificá-la como algo que represente o aqui e o agora, pois:

O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 9-10).

A partir dessa definição é possível compreender o porquê do posicionamento de alguns autores da contemporaneidade, os quais optam por representar uma visão diferenciada de problemas que assolam a vida de inúmeros cidadãos na urbe contemporânea, dando-lhes voz e, por meio da inovação estilística, permitindo que determinado perfil de leitor identifique (ou mesmo se identifique com) o ponto de vista predominante nos relatos expostos nas páginas de um livro:

Já que o presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extrema proximidade), neste não conseguimos viver. A atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos. (...) Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, as de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (AGAMBEN, 2009, p. 70-72)

Outro fator que auxilia nessa aproximação entre autor/texto e leitor diz respeito à disseminação contemporânea de dois gêneros, o conto e a crônica, pois:

(...) os efeitos de “presença” se aliam a um sentido específico de experiência, uma eficiência estética buscada numa linguagem e num estilo mais enfáticos e nos efeitos contundentes de diversas técnicas não representativas de apropriação dessa realidade. O uso das formas breves, a adaptação de uma linguagem curta e fragmentária e o namoro com a

crônica são apenas algumas expressões da urgência de falar sobre e com o “real”. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 14-15)

Torna-se necessário, assim, destacar também outro elemento característico da literatura contemporânea produzida no país mencionado no trecho acima. Trata-se da fragmentação com que o escritor acaba por representar o próprio esfacelamento do indivíduo em meio aos problemas de seu cotidiano por meio de:

(...) frases desconexas, falta de linearidade e superposição de ideias, sempre escolhidas pelo contista a fim de gerar um efeito jamais conseguido se baseado na integridade e na sequência. Segundo o autor, essa escolha pelo fragmento é igualmente um reflexo da sociedade atual, em que a fragmentação, o caco é visível e fortemente presente. As referências ao efêmero e ao frágil, às vozes e aos momentos alimentam a afinidade entre o conto e a fragmentação. Agora, além da intencionalidade do recorte e da natureza lírica emanada da fixação em um momento, pode-se começar a confirmação de que o caráter fragmentário transcende a estrutura do conto e caracteriza também o mundo aí representado, igualmente fragmentado. (SIMON, 1999, *apud* ARRUDA, 2012, p. 225)

Logo, fica evidente que certa linhagem da literatura brasileira contemporânea comumente traz como foco central o discurso de um indivíduo fragmentado, que apresenta seus relatos às vezes confusos, às vezes precisos, mas que, sobretudo explicitam aquilo que lhe aflige. Fazem parte desse grupo de prosadores autores como:

Luiz Ruffato, Nelson de Oliveira, Bruno Zeni, Marçal Aquino, Marcelino Freire, Joca Reiners Terron, Amílcar Bettega Barbosa, Ronaldo Bressane e Cláudio Galperin (...) que conjugam os temas da realidade social brasileira ao compromisso com a inovação de formas de expressão e das técnicas de escrita. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 59).

A produção de alguns desses autores enfatiza a experimentação formal que exercitam em suas obras, visando muitas vezes a apresentar uma nova proposta estética e literária, já que:

Em praticamente todos os textos de autores que estão surgindo revela-se, ao lado da experimentação inovadora, a escrita cuidadosa, o conhecimento das muitas possibilidades de nossa sintaxe e uma erudição inesperada, mesmo nos autores muito jovens deste início de século. (RESENDE, 2008, p. 17).

Essas transformações nas produções literárias ocorrem, na maioria das vezes, em virtude da constante influência que as inovações tecnológicas acabam por exercer na composição dos textos, já que diante do surgimento da fotografia e

do cinema, “que alteraram, antes de tudo, as maneiras pelas quais se olha e se percebe o mundo”², foram necessárias algumas alterações em relação à composição das narrativas, no que diz respeito ao “tempo, espaço, personagem e narrador, estruturantes básicos da forma narrativa”³.

Logo, é possível estabelecer algumas relações entre o texto ficcional e algumas técnicas pertencentes à linguagem visual:

No que se refere à produção contemporânea, por exemplo, há uma multiplicidade de soluções narrativas, presentes nos mais diferentes autores, que provavelmente se devem, entre muitas outras coisas, aos novos modos de ver o mundo e de representá-lo, instaurados a partir da invenção da câmera – primeiro a fotográfica e depois, com mais força, a cinematográfica. Essa multiplicidade (...) engloba desde a construção prolixa de personagens infinitamente díspares e planas, até a presença tradicionalmente marcante de heróis problemáticos em conflito com um mundo hostil; desde a perspectiva da pintura homogênea e realista de ambientes e atmosferas, até a refração de espaços múltiplos e simultâneos, *zonas* ou *territórios* antigeograficamente ilimitados, traduzindo a sensação do caos globalizado; desde o tempo como duração, que se perde ou recupera pela memória, pelo sonho ou pelo desejo, até a experiência de um eterno presente, pontual e descontínuo, “esquizofrenicamente” mensurado pelos tempos das novas mídias; desde a propalada morte do sujeito e o desaparecimento do narrador, até sua presença ainda soberana. (PELLEGRINI, 2003, p. 16-17)

A questão da ausência do narrador em grande parte das narrativas contemporâneas e, em especial, nos contos do escritor Marcelino Freire que aqui serão analisados, configura-se como algo que exige fôlego e atenção tanto do escritor quanto do leitor, já que é preciso dar uma atenção especial a essa(s) voz(es) que busca(m) revelar, por meio de seus relatos, traços de sua personalidade e do ambiente em que está(ão) inserida(s), e a própria ação que está acontecendo.

Dessa forma a personagem, por vezes, acaba sendo mesclada com a figura do narrador:

No entanto, se às personagens foram subtraídas as vestes e outras marcas de identidade, talvez elas tenham ganho um bem mais precioso: a palavra sobre si. Monólogos interiores, fluxos de consciência, diálogos, às vezes o simples fato de se terem transformado no “ponto de onde se vê”, permitem uma ampliação de seu espaço na narrativa. Podemos não saber muito de sua aparência física, ou de seus apetrechos domésticos, talvez não conheçamos sequer o seu nome, mas temos como acompanhar o modo como elas sentem o mundo, como se situam dentro de sua realidade cotidiana. E pouco importa se sua percepção está obstruída, se seu

² Pellegrini (2003), p. 16, “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”.

³ Idem

discurso é falho – tudo isso continua dizendo quem elas são. (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 16-17)

Como destacado anteriormente, para que esse tipo de narrativa consiga atingir o leitor, é necessário haver uma colaboração entre o autor e o personagem, o qual agora conta sua própria história sem, contudo, apresentar muitos detalhes, e o próprio leitor, que justamente pelo fato de não possuir muitas informações acerca dos pormenores do enredo da narrativa, precisa partilhar dos acontecimentos que se seguem:

Deixando pelo caminho os heróis, as tramas cheias de peripécias, a linguagem mais engenhosa, a narrativa brasileira contemporânea parece empenhada em discutir a si própria, seja a partir das personagens, que adquirem espaço maior ao se tornarem pontos múltiplos e privilegiados de observação (e muitas vezes até de narração, o que as faz ainda mais complexas, mesmo que confusas); seja pela explicitação do artifício literário, com o desmascaramento dos mecanismos de construção do discurso e da representação social. Mas se personagens e narradores foram-se transformando e crescendo em importância ao longo dos anos, o leitor também possui novo significado dentro da estrutura narrativa. Nunca fomos tão invocados pela literatura, nunca com tanta frequência e tamanha intensidade. É à nossa consciência que se dirigem esses narradores hesitantes, essas personagens perdidas, aguardando nossa adesão emocional, ou ao menos estética, esperando ansiosamente que concluamos sua existência. (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 30-31)

Diante dessas constatações torna-se comum o próprio autor ser um personagem que viveu ou ainda vive as situações que expõe em seus escritos falando *de dentro*, daí a proximidade com o leitor. A vertente em que se enquadra esse tipo de literatura pode ser chamada de “Dialética da Marginalidade”. O preceito básico que rege os escritores pertencentes a essa linha de força da literatura brasileira contemporânea é posicionar-se junto aos seus personagens para que, assim, o discurso que proferem não seja individual, mas sim coletivo, representando uma espécie de coro dos excluídos (da sociedade e da perspectiva dominante na literatura já canônica). É claro que o marginal literário não surgiu na contemporaneidade, já nos anos 1970 o movimento da Poesia Marginal⁴ ou Geração

⁴ Movimento literário brasileiro que ocorreu entre os anos 1970 e 80, em função da censura imposta pela ditadura civil-militar. A principal característica do gênero foi a substituição dos meios tradicionais de circulação das obras — editoras e livrarias — por meios alternativos: pequenas tiragens com cópias mimeografadas comercializadas a baixo custo e vendidas de mão em mão. Dentre os nomes que ganharam mais destaque, é possível citar: Chico Alvim, Ana Cristina Cesar, Antônio Carlos de Brito (Cacaso), Charles Peixoto e Ricardo de Carvalho Duarte (Chacal) (Dados extraídos do site Revista Bula, disponível em: <<http://www.revistabula.com/65-os-10-maiores-poema/>>. Acesso em 12 de novembro de 2014.

Mimeógrafo trazia em seu cerne não só uma forma nova de expressão em relação à censura e repressão que se faziam presentes em virtude do regime militar; mais que isso, pautava-se na própria forma que os escritores encontravam para lidar com sua arte a fim de divulgá-la por meios alternativos. Os escritores precisavam divulgar suas obras de forma anônima e independente e, portanto, não havia uma preocupação tão grande em relação à linguagem empregada para divulgar suas ideias, e assim, “a linguagem se torna apenas um meio de chegar ao fato”. De acordo com Paloma Vidal, “ao deslocar o foco da literatura para a informação, tende-se a abrir mão da pluralidade de sentidos em nome de um quadro unificador da realidade.”⁵

Algo similar ocorre na contemporaneidade, já que alguns dos escritores pertencem às “comunidades” retratadas em seus textos e muitas vezes estes apresentam alguns aspectos que não seguem a linguagem formal. Em entrevista a Elaine Brum, da Revista *Época*, o crítico literário João Cezar de Castro Rocha, que foi quem cunhou a expressão conceitual da Dialética da Marginalidade, esclarece que esse conceito está relacionado à Dialética da Malandragem, de Antonio Candido, que:

criou uma imagem tão forte da nossa cultura – e uma auto-imagem tão forte do que o brasileiro é – que se tornou muito mais do que um ensaio acadêmico. Tornou-se um espelho onde nos reconhecemos. Mas nos últimos 10, 15 anos, há uma produção cultural no Brasil, realizada pelos próprios excluídos, que traz algo novo. Minha hipótese, a Dialética da Marginalidade, surgiu a partir da leitura muito cuidadosa desse material. Percebi que estava acontecendo uma transformação importantíssima. (BRUM, 2007, online)

Essa produção à qual João Cezar se refere diz respeito a nomes como os de Paulo Lins, autor do romance *Cidade de Deus* (1997), Ferréz, autor do romance *Capão Pecado* (2013), Poeta Sérgio Vaz, autor do livro, *Literatura, Pão e Poesia* (2011), dentre outros. Esses escritores ficcionalizam a situação experienciada em suas próprias vidas, bem como a de toda a comunidade em que estão inseridos. O romance de Paulo Lins, por exemplo, obteve reconhecimento mundial, transposto

⁵ “Literatura e ditadura: alguns recortes” o maior desafio dessa literatura engajada havia sido transmitir uma mensagem política sem se render ao maniqueísmo. Disponível em: <<http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/3551/3551.HTM>>. Acesso em 12 de novembro de 2014.

para as telas da TV e do cinema, sendo inclusive indicado em quatro categorias⁶ ao Oscar (2004).

O interessante é notar que quando esses autores buscam trabalhar com a questão do marginal, eles devem levar em consideração que nós não possuímos como cartão de visitas a figura do malandro simpático, mas como o próprio João César destaca, “(...) nós somos o país do malandro aproveitador de um lado – e do marginal do outro. O termo marginal é muito importante porque tanto pode ser aquele que está à margem quanto pode ser o criminoso”⁷.

Se analisarmos sob essa perspectiva, em que o marginal apresenta-se como um indivíduo que pode assumir tanto o papel de oprimido quanto de opressor, é possível estabelecermos paralelos com as narrativas de Marcelino Freire, pois ao contrário do que muitos estudiosos e críticos apontam, o autor não busca se posicionar com seus personagens, mas sim, deixar que eles falem sobre o que os está incomodando:

Pelo dito, vê-se que estamos ante uma literatura do contra. Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica de dosagem dos efeitos; finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la). Talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia. (CANDIDO, 1987, p. 256)

Diferentemente dos personagens de Ferréz, por exemplo, em que o autor busca uma solução para os problemas que assolam a rua, o bairro, a cidade em que vive, e para tanto, tende a se expressar de acordo com a linguagem que é utilizada em seu cotidiano:

Em lugar de um discurso onipresente, totalizante, do tradicional discurso da esquerda, o que a Dialética da Marginalidade deseja é adquirir sua própria voz, é que a relação com seu vizinho melhora, que seu bairro tenha água encanada, eletricidade, educação, que as crianças tenham acesso à internet.

⁶ O filme concorreu nas categorias de: melhor diretor (Fernando Meirelles); melhor roteiro adaptado; melhor fotografia e melhor edição. Mas não ganhou nenhuma estatueta. Dados disponíveis em: <http://cineinsite.atarde.uol.com.br/materia/materia.php?id_materia=2399>. Acesso em 12 de outubro de 2014.

⁷ Trecho da entrevista concedida a Elaine Brum, da Revista *Época*. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/1,,EDG79130-5856,00.html>>. Acesso em 12 de outubro de 2014.

(...) Se você lê *Capão Pecado* e *Diário de um Detento*, você se dá conta de que há um traço de oralidade muito marcado. Mas que não pode ser explicado de maneira simples: eis a oralidade de alguém que não domina totalmente o código letrado, eis a oralidade típica do povo. Isso é tolice. Para dizer isso não precisa ler o livro. Isso é óbvio. Se você lê com cuidado o que estão produzindo, você percebe que se trata de uma geração – ou parte da população – cujo acesso à cultura, às informações, sempre ocorreu muito mais por outros meios que não a palavra impressa. Música, TV, cinema. A referência cultural fala de um outro mundo – e não do mundo da palavra impressa. Uma parte considerável da Dialética da Marginalidade é uma espécie de cruzamento entre a letra e outras formas de manifestações que geralmente são audiovisuais. (BRUM, 2007, online)

Como consequência, essa vertente literária, assim como a própria literatura contemporânea, ainda sofre certas restrições por parte da crítica (e mesmo do leitor comum) em relação à sua composição, especialmente no que diz respeito à linguagem utilizada por esses escritores. Apesar dos escritos do autor Marcelino Freire também possuírem como base a oralidade, o autor busca introduzir uma veia poética e teatral em suas narrativas, o que as diferencia dessas obras produzidas com um tom e uma intenção predominantes de revolta e denúncia. Não que Freire não denuncie as mazelas que assolam a sociedade como um todo; ele o faz, só que por meio de uma linguagem mais elaborada, fazendo uso de figuras e imagens, recursos expressivos que ditam um ritmo diferente a seus escritos e levam o leitor a atentar para o modo como se diz e não apenas para aquilo que é dito.

Candido, ao apresentar um breve panorama da produção literária atual, comenta sobre os gêneros que ganham mais destaque, bem como os autores que se sobressaem nessas vertentes. Destacamos a descrição acerca do realismo feroz, o qual apresenta alguns aspectos condizentes com a produção de Freire:

O conto representa o melhor da ficção brasileira mais recente, e de fato alguns contistas se destacam pela penetração veemente no real graças a técnicas renovadoras, devidas, quer à invenção, quer à transformação das antigas. (...) Ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos — fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na seqüência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida. (CANDIDO, 1987, p. 254-255)

É exatamente o que vemos nos textos de Freire, que não se posiciona com seus personagens, mas que ao mesmo tempo, a partir do lugar e destaque que concedidos a estes mesmos personagens, consegue apresentar de forma ritmada e urgente a leitura do mundo que o cerca, pois:

É possível enquadrar nesta ordem de idéias o que denominei de “realismo feroz”, se lembrarmos que, além disso, ele corresponde à era de violência urbana em todos os níveis do comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. (CANDIDO, 1987, p. 257)

Candido finalmente chama a atenção para a preferência e a necessidade de utilizar a primeira pessoa nessa nova vertente da literatura brasileira contemporânea:

Talvez este tipo de feroz realismo se perfaça melhor na narrativa em primeira pessoa, dominante na ficção brasileira atual, em parte, como ficou sugerido, pela provável influência de Guimarães Rosa. A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada. (CANDIDO, 1987, p. 257)

Assim, temos as falas dos personagens e narradores, ocorrendo de forma simultânea, dificultando a identificação de quem fala, mas ao mesmo tempo, permitindo que o leitor sinta-se mais próximo da narrativa e, mais ainda, suscitando a curiosidade pela forma como é composto esse texto.

2. Vida e obras de Marcelino Freire

2.1 Marcelino Freire – O desejo de ser tuberculoso

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

(FREIRE, Marcelino. *Nossos Ossos*, 2013, p. 28).

Marcelino Juvêncio Freire nasceu em 20 de março de 1967, em uma cidadezinha chamada Sertânia, localizada no alto sertão de Pernambuco; desde 1991, reside em São Paulo, cidade que fez com que ele descobrisse possuir uma memória musical já que, ao ouvir na rua uma palavra ou uma frase, guarda esse elemento consigo e, posteriormente, o desenvolve em uma de suas narrativas, banhadas pela oralidade. Freire é conhecido por divulgar ativamente sua literatura e por não ficar parado, sempre buscando editar algum livro, organizar algum evento, alguma antologia, enfim, como o próprio escritor costuma dizer, ele é um “agitado cultural”.

O primeiro texto escrito por Freire foi uma peça teatral, intitulada “O Reino dos Palhaços”, escrita aos doze anos. Atuou no teatro até os dezoito anos de idade, mas o pudor fez com que abandonasse a carreira de ator e permanecesse escrevendo textos, talvez um dos motivos que justifiquem seus escritos trazerem em seu cerne certa dicção teatral, o que parece motivar, inclusive, que muitos de seus contos sejam adaptados não só para o teatro como também em curtas-metragens, programas de televisão e pequenos vídeos amadores realizados por fãs de seu trabalho.

Outro caminho deixado em segundo plano pelo escritor é o desejo de ser poeta, que surgiu também aos nove anos quando leu o poema “O Bicho”, de Manuel Bandeira. Desde então, o autor quis ser igual ao antecessor pernambucano, pois ao pesquisar sobre a vida de Bandeira descobriu várias similaridades com a sua vida. Manuel era recifense, as ruas do poema “Evocação do Recife” eram todas conhecidas de Marcelino. Porém, o poeta era tuberculoso, e para Freire, esse

passou a ser o seu novo anseio, como pode ser verificado no trecho abaixo, de uma palestra proferida no Projeto Tertúlia, na Livraria da Vila, em São Paulo, no dia 2 de maio de 2005⁸:

Eu queria ser Manuel Bandeira. Eu queria ser um tuberculoso. Desde muito pequeno, viver no isolamento. Combalido. Adoecido. Apostemado. Eu queria uma tristeza aguda. Febriculosa e incurável. Eu queria, é verdade. Isso desde que li um livro que me deixou doente. Mais do que quebranto já se é – assim como eu – nascido no alto Sertão de Pernambuco.

Em suas obras, há um predomínio de narrativas que abordam a problematização da figura do excluído, daquele indivíduo que está condenado à fatalidade que permeia sua vida, dividido entre a condição de ser e a situação de ter que (sobre)viver em meio a isso tudo. Logo, Freire, além de apresentar os inúmeros tipos de desigualdade social e racial existentes em nosso país, busca também mostrar o lugar em que essas situações se fazem presentes, bem como, o discurso proferido por essas personagens que (con)vivem com esses problemas e que através de suas falas expressivas, conseguem transmitir a imagem de um cenário que precisa ser apresentado à sociedade em geral para que, assim, não caia no esquecimento.

Dentre os livros que escreveu o primeiro foi *Acrústico* (Contos, 1995), publicado de forma independente, cujos contos trazem como epígrafes trechos de letras de canções. Hoje, Freire busca não divulgá-lo, em virtude de considerar imatura sua escrita de então. Já *eraOdito* (Aforismos/Frases, 1998), também publicado de forma independente, apresenta frases curtas, geralmente provérbios e ditados populares que, por meio do projeto gráfico de Silvana Zandomeni, adquirem novos significados, já que ambos trabalham com a desconstrução, recriação, deslocamento e ressignificação dessas frases que permeiam o cotidiano da população em geral.

Os dois livros foram de extrema importância para que o autor conseguisse adentrar no universo literário de São Paulo pois, se *Acrústico* permitiu que ele tirasse da gaveta muitos textos que estavam ali parados, *eraOdito* ganhou proporções

⁸ O texto teve origem em um ciclo de debates organizados pelo SESC São Paulo, entre 2008 e 2010, o qual objetivava apresentar a opinião de escritores acerca de um determinado autor que influenciou sua escrita. Dentre os mais de 40 autores que participaram dos debates, foram selecionados 21 deles para comporem o livro intitulado com o mesmo nome do projeto, “Tertúlia”, lançado em 2012 e que traz ensaios literários que visam a atingir tanto leitores iniciantes, quanto os já habituados ao universo literário.

inesperadas, fazendo com que o autor passasse dois anos divulgando somente esse livro. E em meio a essas palestras foi que o autor conheceu o crítico literário João Alexandre Barbosa, quem acabou direcionando Marcelino para a esfera literária, permitindo que seus textos ganhassem mais notoriedade e amadurecessem, escritor e escrita.

Em parceria com a escritora Adrienne Myrtes, Freire escreveu a novela juvenil *A linda história de Linda em Olinda*, publicada em 2007, e pertencente à série intitulada Br.doc, produzida pela Editora Escala Educacional, que objetivava, por meio dos 13 livros lançados, traçar um panorama acerca dos cenários brasileiros, bem como valorizar a identidade e as belezas nacionais. Nomes como os de Índigo (*O segredo do vô Juvêncio*), Luís Dill (*Dinamite ao Meio-Dia e Letras Perdidas*), Rosana Rios (*O enigma de Iracema*) e Caio Riter (*O menino do Portinari*), também integraram a série que, além do texto escrito, investia ainda no projeto gráfico de cada livro, possibilitando assim ao leitor vivenciar visualmente as aventuras narradas verbalmente nos livros.

Os contos que serão analisados no presente trabalho pertencem a cinco livros do autor, cujos títulos são: *Angu de Sangue* (2000), *BaléRalé* (2003), *Contos Negreiros* (2005), que venceu o *Prêmio Jabuti*, em 2006, *Rasif – Mar que Arrebenta* (2008), indicado como finalista ao *Prêmio Jabuti* e ao *Prêmio Portugal Telecom*, e *Amar é Crime* (2011). Cada uma dessas obras possui em sua essência a oralidade como recurso, e a violência como tema central, características constantes das narrativas de Freire.

Em *Angu de Sangue* temos um retrato (ou, mesmo, uma radiografia, como reforça o trabalho gráfico da primeira edição do livro)⁹ da realidade discrepante que os cidadãos brasileiros vivenciam na urbe contemporânea. A obra é dividida em 17 contos que, em sua grande maioria, trazem o discurso direto e a ironia, dois outros elementos recorrentes na escrita de Freire¹⁰.

Apesar de muitos críticos e pesquisadores classificarem o livro como uma obra engajada, o mesmo Barbosa, no prefácio de *Angu de Sangue* expõe que não

⁹ Segundo Antonio Candido em seu ensaio “A nova narrativa” (1987), “convém lembrar que a ruptura das normas pode ocorrer por meio do recurso a sinais gráficos, figuras, fotografias, não apenas inseridos no texto, mas fazendo parte orgânica do projeto gráfico dos livros” (p. 255).

¹⁰ João Alexandre Barbosa, crítico literário pernambucano, responsável pelo prefácio da obra, em relação ao título, destaca que o angu, um prato típico nordestino, em contato com a cidade de São Paulo virou um angu de sangue, justamente em virtude desse choque com a violência da cidade de São Paulo.

se trata apenas de mera denúncia, mas sim de um esforço para desventrar uma condição e se opor a uma possível limpeza autoritária, destacando a perspicácia do autor que, ao articular entre a oralidade e a técnica do discurso direto encontra outras serventias no livro e que decorrem de uma cuidadosa imbricação de narrativa e linguagem” (2005, p. 15).

As montagens fotográficas presentes na primeira edição são do artista plástico pernambucano Jobalo, que mescla as cores verde, preto e vermelho e culminam por representar o paradoxo existente nas narrativas de Freire, ou seja, o embate entre a vida e a morte. A fixação do autor por ossos pode ser verificada nesse livro, que tem na capa a imagem da radiografia de um crânio, com uma colher atravessada, e que apresenta, ao longo das páginas, várias imagens de radiografias de outras partes do corpo humano. Esses ossos se farão presentes também no título do blog do autor, “Ossos do Ofídio”, e na capa de *BaléRalé*, onde existe a representação fotográfica de duas múmias, as quais, segundo informações da orelha do livro, seriam: “Dois homens. Foram encontradas em um pântano, abraçadas. *Os homens de Weerdinge* são chamados de ‘o casal gay mais antigo da Holanda’. Acervo Drents Museum”.

O último livro lançado pelo autor, seu primeiro romance, ou “ficção longa”, intitulado *Nossos Ossos* (2013), traz a história de um dramaturgo que atravessa o Brasil em busca de se libertar de uma culpa que carrega em sua alma. O livro, além de uma boa recepção no Brasil, também tem alcançado recensões elogiosas no exterior, em países como Argentina e França.

O autor costuma reunir contos que tenham temáticas similares para compor um livro, fato esse verificável também em *BaléRalé* que traz dezoito “improvisos”, segundo o próprio autor, narrativas curtas que focalizam a questão da sexualidade e novamente os diversos problemas sociais existentes no cotidiano de inúmeros cidadãos brasileiros.

Coube ao escritor João Gilberto Noll discorrer sobre as histórias dos contos na orelha do livro. Segundo o autor, “Entre São Paulo e Pernambuco evoluem as criaturas de um país periférico (...). Tudo é regido pelo grande capataz de uma ordem insondável, a repassar delícias e alienação.”¹¹ É interessante notar que mesmo que Freire escolha como motivos cenas de violência, seja física ou

¹¹ Trecho extraído da orelha do livro *BaléRalé* (2003)

psicológica, essas particularidades destacadas por Noll terminam por conferir uma dimensão de maior complexidade e um tom mais lírico e encantador aos “improvisos”, nos quais o autor busca explorar as identidades sexuais de seus personagens, utilizando-se para tanto, das influências do maracatu e do cordel, tipicamente pernambucanos.

O livro *Contos Negreiros* (2005) traz dezesseis narrativas. Dentre os autores que o inspiraram para criar seus “contos–quase–cantos” estão Castro Alves, Jorge de Lima, Cruz e Souza e Lima Barreto. A capa do livro traz a imagem de um homem negro de costas e na contracapa este mesmo homem está de frente, com um código de barras impresso. O autor encontrou a imagem em livros antigos, nos quais havia fotos antropométricas dos negros e inseriu esse código de barras para atualizar a imagem a fim de que os leitores reconhecessem sua própria cota no papel de opressor, pois todos temos uma parcela de responsabilidade pelo mundo em que vivemos.

Freire trabalha em seus contos com temas referentes à exploração sexual, à homoafetividade, ao trabalho escravo e, principalmente, o preconceito racial e social sofrido pelos negros, todos esses problemas sendo expostos por meio de uma linguagem amparada pela musicalidade, já que o próprio autor intitula esses seus contos de “cantos”. As narrativas são descritas com tamanha veracidade que ao lermos e/ou ouvirmos os contos (também gravados de forma dramatizada em um CD), ficamos em dúvida sobre o que é realidade e o que é ficção, e é justamente nesse limite instigante que se encontra o diferencial inquietante do realismo das obras de Freire.

Rasif - Mar que Arrebenta (2008) é composto por dezessete contos, ou segundo o autor, “cirandas, cirandinhas”, apresentados graficamente como se fossem poemas e que mesclam uma linguagem tensionada pela delicadeza e pela urgência dos relatos. Grande parte dos contos é narrada em primeira pessoa e, além dos temas, os cenários em que as tramas ocorrem também variam, passando por Recife, São Paulo e localidades que remetem ao Oriente Médio, pois o autor buscou trabalhar com a questão do estrangeiro, o sentimento de não pertencer a lugar algum, assim como o próprio Freire sente-se¹² e transfere esse sentimento para seus personagens, que não pertencem a nenhum lugar.

¹² O autor nasceu em Sertânia, alto sertão de Pernambuco. Mudou-se para Paulo Afonso, na Bahia, aos três anos, e depois mudou-se para Recife (PE). Desde 1991 reside em São Paulo.

Segundo o também ficcionista Santiago Nazarian, na apresentação de *Rasif*, Freire destaca histórias que lidam com finais dos tempos particulares, com o apocalipse dos dias atuais, a guerra cotidiana – tudo sublinhado e sublimado por uma beleza lírica, onírica, melancólica e, por vezes, divertida, com um humor satírico e sarcástico” (2008, p. 16).

Uma das características mais presentes neste livro diz respeito justamente ao humor, à ironia, salienta Nazarian, mesmo que esteja envolto pela violência existente na vida dos personagens. Essa violência, além de estar presente na própria linguagem utilizada por Freire, ganha mais força por meio dos desenhos em metal de Manu Maltez, conhecido por acrescentar ao seu trabalho um tom apocalíptico e que acaba auxiliando Freire nessa viagem aos infernos e aos paraísos, que ocorrem em *Rasif*.

Amar é crime é dividido em 14 capítulos, intitulados pelo autor como “pequenos romances”, pois em outros escritos priorizara a concisão, enquanto neste decidiu se permitir mais fôlego, escrevendo contos com até oito páginas. Os enredos das narrativas desenvolvem motivos que oscilam entre o amor e o ódio: seus personagens acabam sentindo na pele a transformação de um sentimento tão desejado pelos indivíduos em algo doentio e que, na maioria das vezes, acaba levando à morte.

Após lançar dois livros (*Contos Negreiros* e *Rasif - Mar que Arrebenta*) por uma editora conceituada, a Record, o autor resolve inovar e lançar sua nova obra pelo coletivo Edith, justamente para buscar novos ares, investir em um novo projeto, como sempre buscando estar em constante processo de renovação.

O livro é dedicado a sua mãe, Dona Carminha, falecida em 2010, um ano antes da publicação de *Amar é Crime*, uma das possíveis motivações para o autor escolher os temas do amor e da morte, que representam o ápice dos sentimentos que o ser humano pode vivenciar. Freire sempre afirma em entrevistas que uma de suas inspirações para escrever é a voz de sua mãe, cuja imagem está sempre presente em seus escritos.

Em 2002 Marcelino Freire idealizou e lançou a *Coleção 5 Minutinhos* (pela *EraOdito editOra*), com livros inéditos distribuídos gratuitamente para que as pessoas que costumam reclamar de não encontrar tempo para ler pudessem ler as histórias desses livros nos intervalos da novela, por exemplo. No ano de 2004,

organizou a antologia *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século (Ateliê Editorial)*, em que reuniu 100 micronarrativas, com até 50 letras.

Há também vários textos seus espalhados em coletâneas como *O Zodíaco* (2005), *Desacordo Ortográfico* (2009), *Batendo Ponto: Uma colherada de humor na hora do cafezinho* (2013), dentre outras, que reúnem muitos nomes da literatura brasileira contemporânea, como Fernando Bonassi, Nelson de Oliveira, Adriana Falcão, Patrícia Portela e Xico Sá.

2.2. Aspectos das obras de Marcelino Freire

“Ele detestava. Vivia querendo salvar o mundo com a sua poesia. Até hoje não sei para que servia tanto verso, tanto verso.”

(FREIRE, Marcelino. *BaléRalé*. 2003, p. 89).

Marcelino Freire apresenta sem pudores, com linguagem permeada pela melancolia, ironia e pelo trágico, as dificuldades encontradas pelo indivíduo que se encontra à margem na sociedade brasileira, usando e abusando de personagens marcantes, expondo seus sentimentos confusos e posicionamentos contraditórios. Todo esse conjunto de experiências existenciais e de relações de sociabilidade acaba por expor a ferida aberta do preconceito, seja ele referente à classe social, à cor da pele, à orientação sexual, desnudando criticamente, enfim, as desigualdades existentes em nossa sociedade.

Enquanto outros autores dão prioridade a personagens com caráter convencional e estereotipado, Freire, ao contrário, busca trazer para o primeiro plano os relatos desses personagens que desejam se vingar de algo que está errado¹³. Geralmente as suas histórias ocorrem nos grandes centros urbanos, ambiente comum em narrativas contemporâneas. Com temas atuais e diversificados, o autor mostra os reflexos, em sua grande maioria negativos, ocasionados por atitudes insensatas e principalmente pelo preconceito em todas as suas esferas.

¹³ Em entrevista que consta ao final da dissertação, o autor diz não gostar quando dizem que ele dá voz aos que não têm voz, pois esses personagens teriam, ao contrário, muita voz. Cita o exemplo de sua mãe, uma de suas inspirações, afirmando que ela “botava para quebrar” e finaliza constatando que um escritor que achar que a partir dele é que as pessoas vão ganhar voz, não tem a sensibilidade de ouvir o que tem que ser ouvido.

Através de textos que apresentam as falas de figuras expressivas e marcantes, Freire trabalha com diversas questões existenciais e sociais que assolam a vida de inúmeros cidadãos brasileiros. Um ponto interessante que merece ser destacado, é que o autor não busca sair em defesa de um determinado grupo de pessoas que estão à margem, mas sim problematizar o que levou essas pessoas a chegarem a essa condição. Fator este que se torna evidente por meio dos relatos de seus personagens que, em sua grande maioria, apresentam um discurso paradoxal ou que vai contra os preceitos defendidos pela sociedade como um todo, como é o caso dos contos “Vaniclélia”, pertencente ao livro *Contos Negreiros* e “Da paz”, do livro *Rasif*.

Em “Vaniclélia” temos o relato de uma mulher que trabalha no ramo da prostituição, e que mesmo reclamando de todas as humilhações e privações que sofre, já anseia como será o futuro caso o filho que está esperando seja uma menina:

Casar tinha futuro. Mesmo sabendo de umas que quebravam a cara. 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, que grávida? Que leite ele vai construir? Se for menina, vou ensinar assim: no porto, no Carnaval. No calçadão de Boa Viagem. Com cuidado para a polícia não ver a sacanagem. E querer participar. (FREIRE, 2008, p. 41)

Freire aponta as dicotomias que se fazem presentes no imaginário dessa mulher, que devido à condição em que se encontra, acaba “aceitando” o destino que tem e ao mesmo tempo, sonha com uma vida diferente, ainda que seja como escrava sexual de um estrangeiro, pois para ela seria melhor do que estar casada com um homem que não possui bens materiais e a agride, mesmo sabendo que ela está grávida. É possível detectar esse tom de ironia exposto pelo autor por meio da fala dessa personagem, situação semelhante ao que ocorre com o conto “Da paz”, em que a personagem central rompe com o discurso que sempre está presente, especialmente na mídia televisiva, que é a luta pela paz:

Eu não sou da paz. Não sou mesmo não. Não sou. Paz é coisa de rico. Não visto camiseta nenhuma não, senhor. Não solto pomba nenhum não, senhor. Não venha me pedir para eu chorar mais. Secou. A paz é uma desgraça. Uma desgraça. (...) A paz não resolve nada. A paz marcha. Para onde marcha? A paz fica bonita na televisão. Viu aquela atriz? No trio elétrico, aquele ator? (FREIRE, 2008, p. 25)

Nesse conto temos o relato de uma mãe, cujo filho está morto (a própria mãe relata ao longo da narrativa) e que, provavelmente, é convidada para ir a uma dessas passeatas pela paz, que costumam reunir diversas mães e/ou familiares que partilham da mesma dor, ou seja, a morte de seus filhos. Com essa temática, o conto tinha tudo para ter um tom dramático, explorando (assim como a mídia faz) a figura da mãe sofredora que luta pela justiça e pela memória de seu filho. Porém, Freire inverte a situação permitindo que essa mãe discursse contra a paz, contra o espetáculo que se tornou essa mobilização coletiva.

Por meio dessa negação da personagem temos mais uma vez a configuração de um novo ponto de vista explorado por Freire, a do indivíduo que se cansa de ser um assujeitado e passa a ser um sujeito atuante, que luta por seus direitos mesmo que seja quebrando paradigmas¹⁴.

O tema da homossexualidade é constante nas narrativas de Freire, às vezes sendo apresentado com um tom de denúncia da violência, especialmente a psicológica, sofrida por esses indivíduos, outras vezes sendo exposta a insatisfação de que alguns homossexuais apresentam, em relação ao comportamento de outros que participam de paradas LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros), e que mesmo que ganhem visibilidade com essas manifestações culminam por não adquirir mudanças em relação aos seus direitos. Em “A volta de Carmen Miranda”, do livro *BaléRalé* (2003), temos o relato de um homossexual com uma idade mais avançada, que não entende o porquê dessa exposição dos homossexuais mais jovens:

Beijar na boca outro homem? Na língua? Essa depravação? Pra todo mundo saber? O quê? Não. Meu tempo era outro tempo. Beijava-se

¹⁴ O autor comentou em mesa mediada pela escritora Cíntia Moscovich e ao lado do seu primo e também ficcionista, Wilson Freire, na 7ª FestiPoa Literária, na qual foi o escritor homenageado na última edição de 2014, que escreveu o conto “Da paz”, a pedido do jornal O Estado de São Paulo, que solicitou textos a vários escritores, os quais as narrativas deveriam centrar-se no dia em que a cidade de São Paulo parou, em virtude dos ataques da facção criminosa PCC (Primeiro Comando da Capital), no ano de 2006. Freire teve a ideia para compor o conto enquanto assistia ao programa *Video Show*, ainda apresentado por Miguel Falabella, em que todos estavam de branco, com uma rosa na mão e o apresentador convidava o público de casa para irem no domingo fazer uma passeata pela paz. Revoltado com o que via, Marcelino escreveu o conto para se vingar do Miguel Falabella, dos atores e atrizes que participavam do espetáculo e de si próprio por estar assistindo ao programa. O conto nunca foi publicado pelo jornal e então o autor resolveu publicá-lo em seu livro *Rasif* (2008) e a narrativa já foi encenada diversas vezes e sempre é lembrada em discussões sobre a exposição do sofrimento que a mídia faz para ganhar visibilidade. Ponto este, denunciado pelo autor através da voz de sua personagem.

escondidinho outro homem. Assim, no Joaquim. Ninguém saía passeando com o namorado, para cima e para baixo, para cima e para baixo. Era tudo muito mais romântico. (FREIRE, 2003, p. 63)

Percebe-se que, em uma primeira leitura, é possível julgar os dizeres do personagem central como preconceituosos, por não admitir o amor entre casais do mesmo sexo, exposto em público, mas para o leitor mais atento, a partir de uma leitura mais crítica, fará com que perceba que o fato de expor esse amor de forma depravada (não no sentido de trocar carícias), já que o autor faz o jogo com a frase “para cima e para baixo, para cima e para baixo”, transmitindo a ideia de que esses casais acabam praticando atos sexuais em praças públicas, não só os casais do mesmo sexo, porém todos os casais que culminam por violar o respeito que deve existir perante outras pessoas.

É importante salientar que o texto não trata somente dessa questão, o foco central é a exposição desmedida de corpos que invadem as casas das pessoas, por meio de imagens que focalizam bumbuns, coxas, seios siliconados, vendendo não a imagem de uma pessoa, mas de um objeto sexual. Mas para que o leitor identifique essa questão presente ao longo da narrativa é preciso que ele livre-se dos preconceitos na hora da leitura.

Todos os temas apresentados por Marcelino (preconceito racial e social, exploração sexual, pedofilia, homossexualismo, prostituição, dentre outros), ou melhor, a forma como são expostos, acaba provocando uma confusão sobre o que é realidade e o que é ficção. E é através dessa inquietação, dessa dúvida instigante, que se afirma um diferencial das obras de Freire.

É possível constatar também a preocupação do autor com os efeitos que seus livros causarão, atitude observável já nos próprios títulos das obras, os quais aludem de forma precisa ao conteúdo desenvolvido ao longo das páginas. Expressões como “Angu de sangue” ilustram a ironia utilizada pelo escritor bem como a sua agressividade, já que se analisarmos pormenorizadamente a imagem escolhida podemos perceber a multiplicidade de significados que ela sugere. Partindo da premissa de que se o vocábulo angu é, dentre outras denominações, uma mistura, geralmente feita com farinha, no livro de Marcelino Freire, ao ser qualificado com a expressão “de sangue”, adquire novos significados: este angu de sangue pode aludir tanto à fome, à miserabilidade resistente em nossa sociedade, como também remeter ao sangue derramado por inúmeros brasileiros,

constantemente humilhados e oprimidos por uma realidade repleta de injustiça e violência.

Já em *BaléRalé* vemos o paradoxo apresentado pela junção das palavras balé, que em um primeiro momento pode suscitar algo relacionado ao clássico, erudito, e ralé, que remete a algo desprezível e miserável, ou seja, são vocábulos de sentidos excludentes, mas que nas páginas do livro de Freire combinam-se, estão lado a lado ligados também pela sonoridade.

As histórias dos livros de Marcelino Freire centram-se em temas como o preconceito racial, tráfico de órgãos, homossexualidade, pedofilia, prostituição, fragmentação do sujeito, dentre outros, explicitados em relatos fortes e expressivos que, quando não emocionam pelo enredo, tocam pela forma como são desenvolvidos, pela dicção de personagens e narradores, que por meio do foco em 1ª pessoa ou pelo recurso do discurso direto, ganhando força e veemência, sensibilizando aqueles que entram em contato com a história.

Outro aspecto interessante das obras de Freire é que elas representam o grito do próprio autor, que sempre afirma que escreve para se vingar¹⁵, assim como seus personagens que também se vingam de alguém ou de alguma situação específica e reagem. Para realizar tal propósito, o autor escreve seus contos para serem lidos em voz alta, como em sessões de leituras dramáticas, e por isso são repletos de cacotes sonoros e ironia, aliados ao tônus trágico e/ou tragicômico, recorrente nos escritos de Freire.

2.3 Pareceres críticos sobre Marcelino Freire e suas obras

“Só quero que me deixem sozinha. Eu e a minha língua que só passarinho entende, entende?”

(FREIRE, Marcelino. *Contos Negreiros*. 2008, p. 81).

¹⁵ “Não, 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. (...) 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.” Trecho da entrevista concedida a Hélio Filho, da Revista *H Maganize*, em 01/11/2012. Disponível em: <<http://blog.atelie.com.br/2012/11/o-poeta-vingador/#.VKnlmyvF-sk>>. Acesso em 12 de outubro de 2014.

Um dos aspectos complicadores que envolvem a pesquisa no campo da literatura contemporânea diz respeito à ausência ou incipiência de fortuna crítica acerca de um determinado autor e, conseqüentemente, de suas obras, já que por se tratar de algo que está sendo produzido no presente momento raramente já originou um material vasto e profícuo sobre estas produções. A *internet* acaba sendo o veículo mais acessível de pesquisa, divulgação e disseminação desse tipo de literatura e de sua apreciação crítica, uma vez que a grande maioria dos autores contemporâneos acaba optando por utilizar este mecanismo em seu favor, por meio de blogs, *Twitter*, dentre outros.

É este o posicionamento adotado pelo escritor Marcelino Freire que possui um blog, intitulado “Ossos do Ofídio” (<<http://marcelinofreire.wordpress.com/author/marcelinofreire/>>), local em que posta textos literários e também relata acontecimentos do seu dia a dia, bem como uma conta no *Twitter* (<<https://twitter.com/MarcelinoFreire>>), e uma página no *Facebook*, mecanismos estes que o auxiliam a divulgar sua literatura, já que Freire é conhecido por participar de diversos eventos, em vários lugares do país, sempre objetivando abrir mais espaço para que os leitores conheçam os seus escritos. Além desse material que o próprio autor disponibiliza na *web*, há também vários artigos, resenhas, comentários, dicas, blogs, dissertações e vídeos, que focalizam a biografia do autor ou análises sobre suas obras.

Uma das características que ganha mais destaque em meio às análises críticas é a temática da violência nos contos de Freire, exposta em uma prosa seca e ritmada, que atinge em cheio o leitor. Essa violência ganha força por meio da simulação da oralidade, recurso expressivo sempre destacado nos trabalhos realizados sobre as obras de Freire, reiterando seus efeitos de precisão e contundência, como é verificado por Jamie Ginzburg, ao analisar o conto “The End”, pertencente ao livro *Angu de sangue* (2005):

A técnica narrativa adotada pelo autor consiste em sugerir uma conversa, mas o diálogo é constituído em uma enunciação ambígua. A flexibilização do andamento da prosa se estende do discurso direto ao indireto livre. O movimento é elaborado de tal modo que, em alguns momentos, não é possível decidir a qual personagem devemos atribuir uma frase. (GINZBURG, 2007, p. 43)

A caracterização socioeconômica dos personagens de Freire, sua condição subalterna, o lugar à margem que ocupam, são outros aspectos evidenciados pelos críticos: personagens e narradores que, embora esquecidos pela sociedade e pelo Estado, ganham lugar de fala nos escritos de Freire:

As imagens e situações dos narradores-personagens de Freire são construídas pelo leitor não só pela mensagem de cada discurso, mas também pela maneira como estes discursos são construídos: rememoração, pausas, repetições, gírias e palavrões ajudam a localizar socialmente cada personagem e a dar dimensão ao tipo de violência que vivenciaram. Desta forma o relato ficcional de prostitutas, marginais e outros excluídos sociais podem ser tomados como discursos individualizados que tratam de questões coletivas, relacionadas, por exemplo, ao universo feminino ou as questões sócio-econômicas. (FERRAZ, 2009, p. 33)

Simulando suas vozes e seus modos de dizer, o autor enreda os leitores e como que os hipnotiza, já que o ritmo do texto acaba por embalar ou desestabilizar quem lê, tornando-os, assim, cúmplices de sua enunciação.

A concisão dos contos de Freire também é analisada pelos pesquisadores, já que é uma característica constante em suas narrativas. A brevidade e o ritmo são marcas próprias da estrutura destes textos, refletindo a própria urgência que a sociedade contemporânea se impôs:

Tal brevidade é, sem dúvida, característica fundamental do miniconto desde seu nascedouro no começo do século XX, mas também o haikai e o aforismo são extremamente breves e não são necessariamente minicontos, como temos insistido até aqui. Dessa forma, é preciso analisarmos tais textos não em sua extensão, mas em sua forma e conteúdo para compreendermos seu funcionamento. (SPALDING, 2008, p. 52)

O escritor italiano Ítalo Calvino, em seu livro intitulado *Seis Propostas para o Próximo Milênio* (1990), que reúne divagações, conferências e memórias, atenta para as seguintes qualidades da literatura que a podem salvar do caos imperante na urbe contemporânea: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência. Esses elementos estão presentes em graus diversos nas narrativas de Freire, mas a rapidez, já mencionada anteriormente, é a que ganha mais espaço nos escritos do autor. Sendo uma obra em parte divulgada na internet - em redes sociais como o *Twitter*, que limita o indivíduo a explanar suas ideias em somente 140 caracteres -, a concisão torna-se necessária.

Como já foi destacado em outro momento, Freire possui uma conta no *Twitter*, no qual publica seus microcontos ou “nanincontos”, os quais na realidade acabam sendo narrativas unifrásicas; mas esta iniciativa não teve origem com o surgimento desta rede social como suporte, afinal o autor sempre optou pela concisão em seus escritos, como por exemplo, no livro de aforismos *eraOdito* (1998), ou ao organizar a antologia *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), dentre outros.

É necessário ponderar, também, que uma parcela considerável das análises presentes nas páginas da *web* está pautada em dois livros de Freire, *Angu de sangue* (2000) e *Contos Negreiros* (2005). Uma das possíveis explicações para que os pesquisadores em geral tenham optado por estas duas obras é a de que ambas foram as que mais ganharam visibilidade: *Angu de sangue* teve uma ótima margem de vendas, hoje já na sua segunda edição, enquanto o segundo livro foi vencedor do *Prêmio Jabuti*, em 2006.

Finalmente a fortuna crítica sobre a obra de Marcelino tem destacado o seu teor realista que o aproxima de seus leitores pela via do reconhecimento; sem esquecer, no entanto, o trabalho esmerado com a forma, que lhe garante alcance universal. Ao tratar da literatura e da lírica, em especial na sua *Palestra sobre lírica e sociedade* presente no livro intitulado *Posição do narrador no romance contemporâneo* (1983), Theodor Adorno lembra como, na arte, a expressão individual e subjetiva ganha contornos sociais mais amplos:

Pois o teor [*Gehalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação universal. (ADORNO, 1983, p. 66).

O autor pernambucano acaba apresentando em suas produções o gosto pela rima, a vontade de ser poeta, assim como o seu maior ídolo, Manuel Bandeira, que foi quem despertou o interesse de Freire pela literatura, como já mencionado. Todavia, apesar de suas narrativas possuírem esse ritmo, o autor não se considera um poeta, mas acaba possibilitando ao leitor conhecer o universo de seus personagens por meio de sua escrita em tom poético, pautada na musicalidade. Ainda segundo Adorno:

Sua universalidade [a da lírica] não é uma *volonté de tous*, não é a da mera comunicação daquilo que os outros simplesmente são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. (ADORNO, 1983, p. 66).

Assim, grande parte das análises realizadas sobre o autor Marcelino Freire e suas obras possuem, em sua essência, esta aproximação entre o conteúdo das narrativas e as vivências dos leitores, que mesmo não estando inseridos nas condições de vida dos personagens de Freire, acabam se sensibilizando com suas histórias, com suas lutas, com suas conquistas, com seus desesperos, com suas alegrias, aderindo, enfim, a seu espírito, aos seus jeitos de sobreviverem diante de todo o mal que lhes afligem.

3. Conto e teatro: transformações dos gêneros e análise do discurso narrativo, em Marcelino Freire

“Tais textos, considerados modernos, além de representar algumas mudanças no que se refere a gêneros, ainda trazem, na sua urdidura, traços de uma sensibilidade já hoje vista como antiga, mais ligada a um sujeito que busca na escrita uma forma de comunicação, de mergulho no mundo referencial, no outro, muito diferente do sujeito voluntariamente enclausurado num jogo de espelhos, para quem a escrita é expiação angustiada ou chiste inofensivo”

(PELLEGRINI, Tânia, *A Imagem e a Letra*, 2009, p. 80).

“A verdade é esta. Essa imagem me pertence. Escrever é organizar os sentimentos perdidos. Já creio que posso contar.”

(FREIRE, Marcelino, *Amar é crime*. 2011, p. 92).

Quando se pretende refletir sobre o conto é necessário ter em mente que as origens desse gênero estão calcadas na oralidade, no ato ancestral de contar histórias, graças ao qual um indivíduo transmite um acontecimento a outro indivíduo que se predispõe a ouvi-lo. Nádya Battella Gotlib, em seu livro *Teoria do conto*, relata que essa ação surgiu “em sociedades primitivas, por 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” (GOTLIB, 2006, p. 5).

A autora destaca também como, historicamente, ocorreram as mudanças para que a prática de contar viesse a configurar o conto como gênero literário, apresentando a ideia de que o conto, enquanto ato de invenção, paradoxalmente, culmina por representar, muitas vezes, o real. Afinal, é por meio da voz do narrador, daquele que conta, transmite, que cria a história, que esta veracidade se fará mais presente ou não, na apreensão daquele que o ouve, o lê, o aprecia, o critica:

A história do conto, nas suas linhas mais gerais, pode se esboçar a partir deste critério de invenção, que foi se desenvolvendo. Antes, a criação do conto e sua transmissão oral. Depois, seu registro escrito. E posteriormente, a criação por escrito de contos, quando o narrador assumiu esta função: de contador-criador-escritor de contos, afirmando, então, o seu caráter literário. (GOTLIB, 2006, p. 13).

É necessário ressaltar também a preocupação que a autora teve em pesquisar as diversas terminologias e acepções da palavra conto, que existem em

outros países e, conseqüentemente, em outras culturas. Gotlib traz as diferentes concepções para conto, novela e romance, e as transformações que foram ocorrendo no decorrer dos anos, passando inclusive pelo conto maravilhoso, o qual, segundo a autora, é o suporte de uma história simples que, mesmo com o passar dos anos não sofre grandes alterações, possibilitando assim, que seja sempre recontada.

Em meio às diferentes acepções que a palavra conto possui, a autora reúne em seu estudo definições de grandes escritores como, por exemplo, a proposta por Jorge Luis Borges: para ele, o conto apresenta-se como uma construção; já para Tchekhov, o conto possui em sua essência a brevidade, elemento que se faz presente nas teorias de Edgar Allan Poe, que “recai no princípio de uma relação: entre a *extensão* do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o *efeito* que a leitura lhe causa” (GOTLIB, 2006, p. 32). Esse elemento configura-se como uma das características do conto moderno, assim como a solidão em que o narrador e, muitas vezes, o personagem está inserido.

Nesse panorama conceitual, evidenciam-se questões referentes à busca por desvendar o porquê da brevidade do conto e o que o distingue do romance, questionamentos que não possuem resposta única e absoluta, mas que se fazem presentes em vários outros estudos e pareceres acerca do tema. Outro ponto importante, no que diz respeito à configuração do gênero conto, é o destaque dado à ideia de “efeito”, a conscientização de ficcionistas e críticos sobre a noção de que um conto só fará sucesso, só prenderá a atenção do leitor, se o procedimento de seu autor for o mais adequado para atingir o público em cheio.

Ao longo do tempo, foram surgindo formas novas de se contar estórias, ocorrendo assim transformações estético-estilísticas nesse gênero literário, que culminam por se configurar em “uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada” (p. 150), como argumenta Julio Cortázar, em seu livro *Valise de cronópio* (1993), mais especificamente no capítulo intitulado “Alguns aspectos do conto”. O autor também estabelece a comparação entre cinema e romance, e fotografia e conto, ao afirmar que:

Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade

de escolher e limitar um (*sic*) imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 1993, p. 151-152, *grifos do autor*).

Cortázar destaca a necessidade de o autor não se prender somente a um bom tema para conseguir escrever um conto significativo, pois é preciso que se dê importância também “ao tratamento literário desse tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo. E é aqui que, bruscamente, se produz a distinção entre o bom e o mau contista” (p. 153).

Além disso, é importante salientar também que o conto tende a atingir seu objetivo, ou seja, conquistar a atenção do leitor por meio de uma história que se assemelhe aos seus ideais estético-ideológicos, não sendo necessário, portanto, que a narrativa esteja pautada em um fato real, como pode ser verificado nos escritos de Cortázar:

O que há é uma aliança misteriosa e complexa (*sic*) entre certo escritor e certo tema num momento dado, assim como a mesma aliança poderá ser logo entre certos contos e certos leitores. (...) O que está antes é o escritor com a sua carga de valores humanos e literários, com a sua vontade de fazer uma obra que tenha sentido; o que está depois é o tratamento literário do tema, a forma pela qual o contista, em face do tema, o ataca e situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em último termo em direção a algo que excede o próprio conto. (CORTÁZAR, 1993, p. 155-156)

Esta inserção de temáticas que sejam do agrado do escritor e que, provavelmente, serão discutidas de forma mais profícua, em virtude desta aproximação entre ele e o conteúdo com o qual desenvolverá sua narrativa, permite-lhe fazer uso de diversos mecanismos que o auxiliem neste objetivo, tais como a utilização de uma linguagem mais próxima da oralidade, apresentar temas que pertençam ao cotidiano de boa parte dos leitores e, especialmente, discutir problemas que, muitas vezes, não têm solução, a exemplo do que ocorre com o indivíduo comum em seu dia-a-dia.

Logo, é importante estar ciente da ideia de que o ato de narrar surgiu assim como o conto, com o intuito de repassar lendas, crenças, mitos, histórias e/ou “causos”, centra-se no fato de que:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que

menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (BENJAMIN, 1936, p. 198)

(...)

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. Esse processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro. (...) Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual. (BENJAMIN, 1936, p. 204-205)

É claro que com o passar dos anos, não só o gênero conto, mas todos os gêneros literários vêm passando por inúmeras transformações, sendo influenciados por diversas outras linguagens como fotografia, cinema, televisão, teatro, dentre outros. Essas influências recíprocas configuram uma espécie de hibridismo literário, a partir da mistura de elementos presentes em gêneros e suportes distintos, como é o caso da influência do teatro na escrita de Marcelino Freire que, em seus contos e, agora também, em seu romance (*Nossos Ossos*), não só tematiza o teatro, como também mobiliza recursos próprios a este gênero reativando sempre as relações entre a oralidade e a escrita:

Traço característico é também a ficcionalização de outros gêneros (crônicas, autobiografia), sem falar da vocação ficcional transferida para fora da palavra escrita, indo levar a diversas artes o que era substância do conto e do romance: cinema, teatro, telenovela. (CANDIDO, 1987, p. 254)

Obviamente as mídias, especialmente as que se pautam no uso da imagem visual, são as que mais oferecem subsídios para que esse tipo de relação aconteça, pois é necessário competir com elas e, ao mesmo tempo, usufruir dos aspectos positivos que elas possam vir a oferecer:

Convivendo meio à margem no interior desse universo cultural colorido e cambiante, cuja reprodução e veiculação dependem de um sofisticado aparato tecnológico, o texto literário vem sofrendo transformações sensíveis, expressas numa espécie de diálogo com ele, cujas marcas estão claras na sua própria tessitura. As profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural, desde a invenção da fotografia e

do cinema – que alteraram, antes de tudo, as maneiras pelas quais se olha e se percebe o mundo -, estão impressas no texto literário. Tratando-se do texto ficcional, é a observação das modificações nas noções de tempo, espaço, personagem e narrador, estruturantes básicos da forma narrativa, que ajuda a entender um pouco melhor a qualidade e a espessura dessas modificações. (PELLEGRINI, 2003, p. 16)

Como pondera Pellegrini, essas transformações abarcam toda a estrutura do texto literário, daí então os elementos tradicionais da narrativa também apresentarem algumas modificações, como é o caso do tempo e do espaço, pois:

O que importa agora não é apenas a soma dos momentos individuais de cada um, mas o resultado do aspecto de constante mutação de que eles podem se revestir a cada novo momento. Então, todos os fios que tecem a narrativa chamada moderna, principalmente a partir do início do século XX, como o abandono do enredo e a relativização do papel do herói, por exemplo, convergem para esse novo conceito de tempo criado por Henri Bergson, que acentua a inadequação do relógio como único mensurador do escoar das horas e descobre como dado essencial a simultaneidade dos conteúdos da consciência, englobando presente, passado e futuro num amálgama que flui ininterruptamente. Trata-se do tempo entendido como *duração*, o “tempo da mente”, que não coincide com as medidas temporais objetivas e é simbolicamente representada como um rio formado por uma corrente de memórias e visões oníricas. (...) As mudanças que, com o cinema, atingem a concepção de tempo, alteram também o caráter e a função do *espaço*, o qual perde sua qualidade estática, tornando-se ilimitadamente fluido e dinâmico, adquirindo uma dimensão temporal que repousa na sucessividade descritiva e/ou narrativa; deixando de ser espaço físico homogêneo e fixo, “pintura”, assume a heterogeneidade do movimento do tempo que o conduz. A liberdade em relação à coerção espacial e temporal é resultado de uma similaridade notável entre o filme e o próprio pensamento, em virtude do fluir veloz das imagens. (PELLEGRINI, 2003, p. 21-22)

Assim, essa simultaneidade se faz presente em várias narrativas contemporâneas justamente pela necessidade de aproximação entre o texto literário e o leitor que, ao perceber que os “vai-vens” que permeiam suas mentes ao longo do dia representados nas páginas de um livro, terminam por se reconhecer em alguma parte daquela história:

Dessa forma, observa-se que as mudanças que se vieram processando na narrativa literária ao longo do tempo, em razão da incorporação das técnicas visuais, fizeram isso na direção de uma crescente sofisticação das técnicas de representação (monólogo interior, fluxo de consciência, desarticulação do enredo, fragmentação, descontinuidade, desaparecimento do narrador, etc.) que, paradoxalmente, envolve uma crescente simplificação da linguagem, no sentido de que ela vai aos poucos se despidendo cada vez mais de seus acessórios qualificados (figuras, advérbios, adjetivos, etc.) para dar lugar à substancialidade absoluta de nomes e ações, numa tentativa de imitar/representar a imagem visual na sua objetividade construída. (PELLEGRINI, 2003, p. 28-29)

No caso dos textos de Marcelino Freire ocorrem quase todas essas características citadas por Pellegrini, pois o autor busca dar ênfase não só ao personagem que fala, mas também as suas ações, seja as que executa ou as que sofre. Se retomarmos o conceito apresentado por Candido sobre essa necessidade de o personagem ser apresentado como um indivíduo que se encontra em meio ao caos dominante na urbe contemporânea, assim como ocorre com muitos na vida real, devemos considerar que:

Em se tratando das narrativas contemporâneas, que dialogam com os quadrinhos, a propaganda, os *video games*, mas sobretudo com a televisão, responsável maior pela espetacularização da vida e pela sedução do indivíduo, não parece fora de propósito pensar que as personagens são moldadas à imagem e semelhança de um novo sujeito, basicamente urbano, habitante dos grandes centros e produto de um complexo processo em que a representação das relações sociais requer a mediação de uma tentacular estrutura comunicacional, numa espécie de triângulo formado por si, pela mídia e pela realidade. (PELLEGRINI, 2003, p. 32)

Percebe-se, portanto, que a necessidade que a população em geral tem de acompanhar em tempo real tudo que acontece ao redor do mundo, é cada vez mais evidente, e quando a ação é baseada em um ato de violência, acaba ganhando mais visibilidade e atenção do “público”.

A questão da violência é, hoje, no Brasil, não apenas uma dimensão bastante explícita do cotidiano social como também um dado de fundamental importância para a compreensão da dinâmica cultural brasileira. A violência está presente no comportamento de segmentos sociais significativos (e não apenas aqueles de baixa renda), as “explosões de violência” são frequentes, sua veiculação na mídia é constante; enfim, é difícil pensar o Brasil hoje, a circulação de informações ou o processo comunicativo no interior da sociedade brasileira sem levar em consideração a violência como fato social e cultural. Entretanto, não apenas essa presença *evidente e cotidiana* da violência representa uma novidade como também os seus modos de manifestação constituem algo que deixa a sociedade (especialmente certos segmentos sociais) bastante perplexa. É uma violência que *surpreende*, que parece vir *de toda parte*, poder atingir os mais diferenciados segmentos sociais e acontecer em praticamente qualquer contexto; ganha, assim, um ar um tanto *assustador*. (PEREIRA, 2000, p. 121, *grifos do autor*)

Talvez seja por essa razão que os autores do chamado realismo feroz optem por narradores que se misturem aos pensamentos dos personagens:

No lugar daquele sujeito poderoso, que tudo sabe e comanda, vamos sendo conduzidos para dentro da trama por alguém que tropeça no discurso, esbarra em outras personagens, perde o fio da meada. Esse é o narrador que frequenta a literatura brasileira contemporânea. Um narrador suspeito, seja porque tem a consciência embaçada – pode ser uma criança confusa ou um louco perdido em divagações -, seja porque possui interesses precisos e vai defendê-los. A essa altura, já nem pretendem mais passar a impressão de que são imparciais; estão envolvidos até a alma com a matéria narrada. E seu objetivo é nos envolver também, fazer com que nos comprometamos com seu ponto de vista ou, pelo menos, que percebamos que sempre há um ponto de vista com o qual se comprometer. Por isso que se desdobram, se multiplicam, se escondem, exibindo o artifício da construção. E cada vez que nos abandonamos aos seus argumentos, eles enfiam a cabeça por alguma fresta, mostram suas falhas, gritam seus absurdos. Não estão aí para adormecer sentidos. Um narrador suspeito exige um leitor compromissado. (DALCASTAGNÉ, 2011, p. 40)

Em relação às mudanças referentes ao foco narrativo, na literatura brasileira contemporânea em prosa, é preciso destacar que predominam os narradores descentrados:

O centro, nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica. (GINZBURG, 2012, p. 201)

Assim, voltamos à questão da dialética da marginalidade, pois há um número considerável de narrativas que trazem em seu cerne a história e/ou relato de um indivíduo marginalizado, seja por estar à margem, seja por estar cometendo crimes e agindo como um marginal:

Mesmo o conceito tradicional de representação, pautado pela mimese e associado à expectativa de uma homologia entre literatura e realidade, tem de ser reavaliado em tempos sombrios. Trata-se de falar, narrar, em condições que nunca foram possíveis, e interpretar o país a partir de horizontes historicamente condenados à mudez. Grupos sociais historicamente oprimidos elaboram, em novos autores, em narradores ficcionais, as condições para a presença dos excluídos. Escritores dispensados pelo cânone, grupos sociais reprimidos historicamente. (GINZBURG, 2012, p. 203)

Portanto, ao estudar a narrativa contemporânea, devemos levar em consideração todos esses pormenores que se fazem presentes na estrutura desses textos, já que as alterações que sofreram e ainda sofrem, muitas vezes, culminam por refletir o espaço em que esse escritor está inserido e, conseqüentemente, em

que seus personagens também estarão. Mesmo que o autor não viva em uma favela, por exemplo, é possível falar com propriedade, justamente porque a mídia explora muito a imagem dos moradores desses morros, buscando espetacularizar a miséria dessas pessoas.

Diante dessa constatação, surge a dúvida sobre qual teoria é indicada para servir como base para a avaliação desses novos narradores e de seus novos modos de narrar, que se misturam com a figura do próprio autor e também com o personagem e que, na maioria das vezes, não são nem nomeados:

A contemporaneidade tem apresentado situações que exigem a construção de novas teorias do narrador, diferentes das que foram construídas há várias décadas. Caberia à Teoria da Literatura uma renovação de vocabulário, perspectiva e metodologia, para confrontar o desafio de caracterizar o que mudou na construção de narradores, e em que se distinguem as formas recentes e as configurações tradicionais. (...) Com isso, a ideia de confiabilidade do narrador ganha complexidade. A ilusão criada por Balzac de uma âncora da linguagem na realidade, situada no tempo e no espaço, é desfeita, em favor de uma problematização, integrando elementos do surrealismo e da estética do choque, em que um sujeito nunca se constitui plenamente, e narra a partir dessa caracterização limitada, pautada pela falta (GINZBURG, 2012, p. 204)

Logo, é possível perceber que, segundo Ginzburg, ao contrário do que muitos pensam, não há necessariamente, nestes casos, uma preocupação em relação à escrita, ao estilo, à linguagem utilizada para consolidar essa aproximação com temáticas que de alguma forma toquem os leitores, mas sim, há a necessidade de apresentar relatos de indivíduos que de certa maneira, estão esquecidos em qualquer canto, seja de seu bairro, de sua cidade, de seu país:

Se de fato um conjunto importante de textos contemporâneos trabalha com narradores que se inclinam à indeterminação, à fragmentação, cabe examinar de perto esse processo em termos de sua continuidade, suas especificidades. As escolhas recentes feitas pelos escritores ultrapassam influências e continuações de tendências do início do século XX. Elas estão articuladas com problemas específicos da contemporaneidade. A hipótese a que chegamos é de que esses textos literários estejam voltados para uma concepção de linguagem que contraria a ideia de uma articulação direta entre palavra e referente externo, que sustentaria um efeito de real. Diferentemente, trata-se de uma concepção de acordo com a qual a linguagem estabelece descontinuidade com as expectativas de referência habituais. Com isso, não pensaríamos os textos como representações de processos históricos previamente compreendidos. Os textos poderiam ser interpretados, nesta perspectiva, como elaborações da História a partir de perspectivas não hegemônicas, não dominantes, que podem muitas vezes remeter a segmentos sociais tratados como minorias ou excluídos. (GINZBURG, 2012, p. 212)

O que acontece é que às vezes alguns escritores justamente por apresentarem uma escrita que busca mostrar essa realidade, de forma crua e sem a utilização de vocábulos que floreiem a história, acabam atraindo um olhar de desprezo para suas obras, sendo julgadas como não pertencentes ao cânone literário. Até mesmo aqueles que fazem uso de linguagem mais poética, como é o caso do escritor Marcelino Freire, sofrem com esse tipo de julgamento, pois a crítica acaba não diferenciando quem escreve uma literatura engajada com os problemas sociais e quem escreve sobre esses problemas sociais:

Existem debates em andamento sobre a literatura brasileira produzida desde os anos de 1960. Desafiando as categorias historiográficas canônicas, a produção literária tem apresentado transformações notáveis. Entre as muitas questões em pauta, destaco apenas algumas: muitos textos recentes são criados de modo que é difícil descrevê-los de acordo com as categorias de gêneros literários convencionais da tradição, sendo necessário frequentemente falar em hibridismo de gêneros, e ainda lidar com o chamado limiar entre literário e não literário (em testemunho, carta, diário e outros casos); as transformações históricas do país envolveram o reforço de desigualdade social, surgindo novos movimentos sociais, associados à crítica da exclusão, motivando escritores a se dedicarem a temas anteriormente pouco ou nada presentes na nossa literatura, e trazendo excluídos, em vários horizontes sociais, para o campo da vida editorial; haveria uma relação dinâmica entre indústria cultural e cultura erudita, modificando os critérios de valor habituais, em favor de uma aproximação entre mercado e universidade, e permitindo criar novos meios midiáticos de produção e circulação literária. Esses elementos – ruptura com gêneros tradicionais, inserção de críticas à exclusão social, aproximações com a indústria cultural – estão vinculados, de diferentes modos, com o problema geral da avaliação da relevância da literatura contemporânea. (GINZBURG, 2012, p. 213)

Outro fator que contribui para esse preconceito em relação a essa nova literatura diz respeito à junção de elementos pertencentes a diferentes gêneros, o chamado hibridismo literário, já comentado:

Contrariamente à hipótese do hiper-mimetismo, gostaria de perseguir, a partir da ideia de hibridismo de gêneros, e de uma situação diferenciada para a literatura brasileira em contatos com gêneros considerados não literários, a ideia de que está presente de modo constante na produção contemporânea um procedimento anti-mimético. Diversos escritores estariam se distanciando da ideia tradicional de representação, em favor de perspectivas novas – para as quais a crítica ainda está constituindo um vocabulário com que precisa trabalhar.” (GINZBURG, 2012, p. 214)

Assim, é preciso considerar tudo que envolve a produção de um texto na esfera literária contemporânea, já que o gênero literário vem apresentando cada vez mais essas especificidades em sua composição:

As premissas podem ser frankfurtianas: o relato oral propunha uma sabedoria sobre a existência, com função de integração coletiva, e isso entrou em declínio; o relato em tempos de catástrofe trabalha com a variação da distância estética, pois a atitude do narrador realista não condiz com um mundo sangrento. Essas premissas exigem uma compreensão da especificidade da literatura em tempos sombrios, em que a expectativa de vida comunitária não prevalece na sociedade competitiva e individualista, e em que é necessário falar, por mais que as catástrofes se apresentem como um horror indizível. É na proposição adorniana da negatividade, em que não há síntese possível, que podemos embasar teorias do narrador. A reflexão sobre mimese na Teoria Estética concretiza as condições para essa teorização. É na negatividade que a obra se dissocia da reificação do mercado e das ilusões tradicionais de unidade social e estética. É com a negação das condições habitualmente necessárias para narrar, escolhendo pontos de vista improváveis e vozes dissociativas, que as formas narrativas se firmam nas últimas décadas. (GINZBURG, 2012, p. 21)

Uma das características constantes nas narrativas de Marcelino Freire é a mobilização de recursos próprios à linguagem do texto dramático, de elementos referentes ao teatro que como já é sabido, fez e continua a fazer parte da vida do autor. A influência exercida pela arte dramática em sua escrita é fortíssima, pois seus textos são escritos para serem lidos em voz alta, como afirma o próprio autor em entrevistas¹⁶. Sobre essa questão da leitura do texto em voz alta, Ryngaert em seu livro *Introdução à análise do teatro*, diz o seguinte:

A leitura em voz alta é uma abordagem do texto negligenciada nos hábitos universitários, seja porque pensamos não ser capazes disso e nos sentimos desarmados, seja porque a abordagem intelectual é privilegiada em detrimento de experimentações concretas. Trata-se no entanto de um exercício precioso, mesmo que não nos consideremos em absoluto atores, sob a condição de que algumas regras sejam seguidas.

O que está em jogo nada tem a ver com o sentido, a entonação, o “tom correto”, a maneira certa de dizer o autor ou qualquer preocupação de êxito. Essas leituras constituem uma série de *tentativas de dizer*, que privilegiam a materialidade do texto durante os primeiros contatos, em que convém ser sério sem se levar a sério e, por que não, encontrar prazer no que se faz. (RYNGAERT, 1995, p. 49-50)

Definindo sucintamente o que vem a ser o gênero dramático, pode-se dizer que se trata de uma manifestação artística que visa a apresentar uma história por

¹⁶ “Eu escrevo mesmo em voz alta, gosto de falar, de “rezar” os meus textos. Esse romance mesmo, Só o pó, eu não me canso de reler, de interpretá-lo pela casa, como se eu estivesse “cantando” o texto. A prosa só me convence quando passa por esse teste sonoro. Todo mundo que escreve deveria fazer isto: ouvir, em bom e alto som, o que está colocando no papel. Isso determina ritmo, pulsação, dramaticidade do texto. Eu escrevo de ouvido.” Trecho de entrevista concedida a Márcio Renato dos Santos, para o Jornal *Cândido*. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=360>>. Acesso em 12 de outubro de 2014.

meio de determinados elementos, tais como cenários, figurinos, iluminação e, especialmente, pela representação dos atores que quando pisam no palco do teatro agem e falam de acordo com uma nova personalidade, a qual encarnam permitindo ao público reconhecer situações como se elas ocorressem no presente, ali e agora pela primeira vez ocasionando múltiplas emoções, como alegria, tristeza, surpresa, dentre outras:

A mais importante dessas partes é a disposição das ações: a tragédia é imitação, não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura; a felicidade e a desventura estão na ação e a finalidade é uma ação, não uma qualidade. Segundo o caráter, as pessoas são tais ou tais, mas é segundo as ações que são felizes ou o contrário. Portanto, as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres graças às ações. Assim, as ações e a fábula constituem a finalidade da tragédia e, em tudo, a finalidade é o que mais importa. (ARISTÓTELES, 1997, p. 25)

Ainda dentro desse contexto referente à tragédia, na Antiguidade grega, é necessário destacar o que afirma ainda Ryngaert:

Os gêneros não concernem apenas às formas da escrita mas também, por intermédio das personagens em ação, à natureza dos temas tratados. É impossível falar de tudo, em qualquer parte. A tragédia é oficialmente o gênero mais apreciado porque devolve aos espectadores uma imagem nobre deles. (RYNGAERT, 1995, p. 7)

A escrita teatral é aquela historicamente mais dominada por essa ideia de técnica. Ao longo dos séculos o teatro teve muitas "regras", depois quebradas pelos autores do século XX. Isso tem a ver com as limitações físicas do teatro - os cenários têm que ser mudados de verdade e atores de carne e osso têm que fazer as coisas que os dramaturgos escrevem que farão:

Não é de espantar que o considerem difícil de ler. Esse estatuto de "máquina preguiçosa" devolve a bola para o campo do leitor. Compete a ele descobrir a maneira de alimentar a máquina e inventar sua relação com o texto. Compete a ele imaginar em que sentido os "espaços vazios" do texto pedem para ser ocupados, nem demais nem de menos, para ter acesso ao ato de leitura, e mesmo para sonhar com uma virtual encenação. (RYNGAERT, 1995, p. 3)

Literatura e Teatro (pensados como conjunção texto-encenação) são muito diferentes, tornando-se necessário discorrer tanto sobre as diferenças quanto sobre

as influências mútuas entre eles. A primeira constatação necessária referente às relações existentes entre essas duas modalidades artísticas é verificar:

(...) que a peça como tal, quando lida e mesmo recitada, é literatura: mas quando representada, passa a ser teatro. Trata-se de duas artes diferentes, por maior que possa ser a sua interdependência. A literatura teatral vira teatro literário; o que era substantivo passa a ser adjetivo, o que era substância torna-se acidente. Não é jogo de palavras. O fato descrito marca a passagem de uma arte puramente “temporal” (a literatura) ao domínio de uma arte “espácio-temporal” (o teatro). (ROSENFELD, 1996, p. 24)

Logo, é possível compreender, apoiando-se no que postula Rosenfeld (1996, p. 25), que são necessários mecanismos diferentes para que as duas obras cheguem até ao público, pois na literatura há uma preocupação em trabalhar alusivamente com o mundo imaginário do leitor ou ouvinte enquanto que, no teatro, cabe aos atores e aos cenários tornar visível e reconhecível este mundo, apresentado “de uma forma quase direta, sem as numerosas mediações da literatura”. (Idem)

A ligação existente entre o teatro e a literatura assenta-se na constatação de que são duas manifestações artísticas que visam a levar seus espectadores/leitores a se sensibilizarem e a refletirem acerca daquilo com que estão tendo contato, nos palcos ou nas páginas de um livro.

Além de terem em comum o fato de narrar uma história a partir das ações, falas e reflexões de um ou mais personagens, um aspecto formal que pode aproximar os dois gêneros, o épico e o dramático, é a utilização de um elemento muito comum no teatro, o diálogo ou a representação do discurso relatado:

O diálogo é uma das convenções essenciais do drama. O texto dramático, mesmo nas suas formas épicas que introduzem a narração, é inimaginável sem o diálogo. Este, se de um lado é a forma imediata da comunicação humana, é de outro lado, particularmente no seu significado dramático, expressão do conflito, do choque de vontades da discordância. (...) A divisão que se estabelece no cerne do diálogo, enquanto ao mesmo tempo separa e une, é um dos fenômenos fundamentais tanto do teatro como do homem. (ROSENFELD, 1996, p. 41)

Esse mecanismo ganha cada vez mais espaço na literatura especialmente na composição de contos como os do autor Marcelino Freire, conhecido por trazer em sua escrita a oralidade pulsante e que remete ao fato de que:

O teatro contemporâneo, em sua maior parte, ignora os gêneros. Os autores escrevem “textos”, raramente rotulados como cômicos, trágicos ou dramáticos. Pode-se ver nisso a libertação do teatro que entende falar de tudo livremente nas formas que lhe convêm, herança do direito “sublime e grotesco” advindo do século XIX. Mas pode-se também detectar nisso uma perturbação da escrita, uma incerteza quanto à sua natureza, como se o gênero teatral, cada vez menos específico, doravante abrigasse todos os textos passados pelo palco, fossem ou não a ele destinados. (...) O teatro atual aceita todos os textos, qualquer que seja sua proveniência, e deixa ao palco a responsabilidade de revelar sua teatralidade e, na maior parte do tempo, ao espectador a tarefa de encontrar aí seu alimento. A escrita teatral ganhou em liberdade e em flexibilidade o que ela perde, por vezes, em identidade. (RYNGAERT, 1995, p. 9-17)

No caso dos textos escritos por Freire, praticamente toda a sua produção é escrita já pensando numa possível encenação como o próprio autor afirma em entrevistas.¹⁷

Algo que, no entanto, diferencia o texto teatral e o texto de ficção diz respeito à forma como o tempo é exposto em cada uma dessas esferas narrativas:

Os debates em torno do tempo fazem surgir uma diferença importante entre o tempo da ficção, que regula a organização da narrativa e sua cronologia (encadeamento, elipses, recorrências) e o tempo da representação (ritmo, continuidade ou descontinuidade). Trata-se de saber, após identificação das marcas do tempo na ficção, como transmitir ao espectador um conceito tão abstrato. O tempo da representação é um tempo real, regulado como tal por diferentes rituais, enquanto o tempo da ficção é uma abstração pura, uma metáfora a ser inscrita na duração fazendo-se sentir sua espessura e suas características próprias.

Certos autores dizem pensar na representação quando escrevem. Às vezes, portanto, dedicam um cuidado particular à descrição do espaço, tendo em mente um determinado espaço teatral. (RYNGAERT, 1995, p. 80-81)

Para que possamos compreender como essas relações entre o teatro e a literatura ocorrem, faz-se necessário mais uma vez retomarmos os conceitos apresentados por Anatol Rosenfeld, em seu *O Teatro Épico* (1985), ao constatar que:

(...) se nos é contada uma estória (verso ou prosa), sabemos que se trata de Épica, do gênero narrativo. Espécies deste gênero seriam, por exemplo, a epopéia, o romance, a novela, o conto. E se o texto se constituir principalmente de diálogos e se destinar a levar à cena por pessoas disfarçadas que atuam por meio de gestos e discursos no palco, saberemos que estamos diante de uma obra dramática (pertencente à Dramática). Neste gênero se integrariam, como espécies, por exemplo, a tragédia, a comédia, a farsa, a tragicomédia, etc. Evidentemente, surgem dúvidas diante de certos poemas, tais como as baladas – muitas vezes dialogadas e

¹⁷ Entrevista concedida a mim no dia 13 de novembro de 2014, em Marília-SP.

de cunho narrativo; ou de certos contos inteiramente dialogados ou de determinadas obras dramáticas em que um único personagem se manifesta através de um monólogo extenso. Tais exceções, contudo, apenas confirmam que todas as classificações são, em certa medida, artificiais. Não diminuem, porém, a necessidade de estabelecê-las para organizar, em linhas gerais, a multiplicidade dos fenômenos literários e comparar obras dentro de um contexto de tradição e renovação. (ROSENFELD, 1985, p. 17-18)

Essas exceções apresentadas por Rosenfeld encaixam-se perfeitamente na configuração de alguns dos contos em análise, pois são textos compostos inteiramente por diálogos, culminando por diferenciar-se de feições mais tradicionais do gênero conto e por possuir semelhanças com o texto de teatro já que:

Na Dramática (de pureza ideal) não há mais quem apresente os acontecimentos: estes se apresentam por si mesmos, como na realidade; fato esse que explica a objetividade e, ao mesmo tempo, a extrema força e intensidade do gênero. A ação se apresenta como tal, não sendo aparentemente filtrada por nenhum mediador. Isso se manifesta no texto pelo fato de somente os próprios personagens se apresentarem dialogando sem interferência do “autor”. Este se manifesta apenas nas rubricas que, no palco, são absorvidas pelos atores e cenários. (ROSENFELD, 1985, p. 29-30).

Assim, não temos um narrador que nos conta a história dos contos, mas sim, o próprio personagem explicita a ação que está vivenciando, mesmo que muitas vezes não exista um desfecho para aquela narrativa, permitindo-se que o leitor preencha as lacunas expostas no texto. Logo, se torna evidente essa mudança da ideia que se tem de que no romance e no conto temos a narração, o contar (*to tell*) e no teatro a ação, o mostrar (*to show*), como quer a teoria ocidental dos gêneros literários. No caso desses contos, eles também são embasados na ação direta, na fala dos personagens, sem a mediação do narrador, cabendo ao leitor preencher os vazios e silêncios sugeridos pelos textos quando da leitura dos contos. O mesmo ocorre com o teatro, pois:

O simples fato de que o “autor” (narrador ou Eu lírico) parece estar ausente da obra – ou confundir-se com todos os personagens de modo a não distinguir-se como entidade específica dentro da obra – implica uma série de consequências que definem o gênero dramático e os seus traços estilísticos em termos bastante aproximados das regras aristotélicas. Estando o “autor” ausente, exige-se no drama o desenvolvimento autônomo dos acontecimentos, sem intervenção de qualquer mediador, já que o “autor” confiou o desenrolar da ação a personagens colocados em determinada situação. (ROSENFELD, 1985, p. 30).

Na literatura de Marcelino Freire esta aproximação com o teatro e sua imediaticidade parece ser propícia a um projeto estético pautado na denúncia, por meio da tematização e estilização da violência e da agressividade, especialmente nos contos que serão analisados, nos quais o autor prioriza uma escrita que atinja o leitor em cheio, opção estético-ideológica que se repete em algumas peças do teatro contemporâneo:

Um dos traços mais característicos do teatro atual é a sua crescente violência e agressividade. O fenômeno é universal e se manifesta também no Brasil. A agressão pode verificar-se de duas maneiras. Ela pode manter-se dentro dos limites do palco, atacando o público de um modo *indireto*, pelo palavrão, a obscenidade (...), ou pela veemência da sátira ou acusação dirigidas contra personagens cênicas que representam amplas parcelas do público. (ROSENFELD, 1996, p. 45)¹⁸

Dessa forma, torna-se claro que o dramaturgo ou o ficcionista têm mais esses mecanismos como possibilidades de alcançar seu objetivo central, que pode ser tanto denunciar as mazelas que assolam a sociedade, ou chamar a atenção para uma questão em voga no momento mas que, muitas vezes, passa despercebida pelo olhar do público-leitor, e que por meio do uso de uma linguagem ou de uma expressão mais forte, atinge mais diretamente o espectador/ouvinte e/ou leitor, permitindo-lhe tomar consciência e reagir ao que está acontecendo a sua volta:

No uso do palavrão, indispensável na correta abordagem dramática de certos ambientes (que não podem ser vedados à arte) exprime-se, ademais, o curto-circuito da explosão irada que despreza a metafórica ornamental, o cansaço de circunlóquios manhosos, o desejo de abalar convenções tidas como ultrapassadas, de revoltar-se contra as repressões institucionalizadas e contra a censura interna e externa. Manifesta-se neste emprego ainda a vontade de, através do choque, romper a moldura estética a fim de tocar a realidade. (ROSENFELD, 1996, p. 52-53)

A utilização de palavrões e gírias para compor os escritos também faz parte do processo de criação de Marcelino Freire, que parece buscar em seus textos uma aproximação com a realidade que permeia a vida de seus personagens, os quais como já exposto, culminam por configurar-se como representantes de muitos indivíduos que estão se fragmentando no dia-a-dia das metrópoles.

Além dessa dicção “brutalista”, termo cunhado por Alfredo Bosi para se referir à linhagem da prosa brasileira. cujo principal representante é Rubem Fonseca, o uso

¹⁸ Certamente, no Brasil, o primeiro e mais importante dramaturgo dessa linhagem de teatro “agressivo” é o santista Plínio Marcos.

do humor negro também é um aspecto importante para caracterizar essa nova forma de discorrer sobre um determinado assunto. Tema e forma determinando-se mutuamente:

Este tipo de humor negro torna-se chocante devido ao modo sereno, indiferente ou mesmo alegre e satisfeito com que são apresentados aspectos tétricos da realidade. O humor negro revela um mundo perverso através da própria perversidade da maneira de revelar. (ROSENFELD, 1996, p. 55)

É necessário destacar também a relação entre o texto, seja ele teatral ou não, e o público, já que:

o teatro é antes de tudo diálogo, ou seja, de que nele a palavra do autor é mascarada e partilhada entre vários emissores. Essas palavras em ação assumidas pelas personagens constituem o essencial da ficção. Veremos, a propósito da enunciação, que de fato é quase sempre assim, e que o teatro assume a falsa aparência de conversação. No entanto, o diálogo não é um critério absoluto do caráter “dramático” de um texto. Em toda a história do teatro, os autores utilizam o monólogo com abundância (...) Na realidade, todo o jogo do diálogo é afetado pela presença de um interlocutor considerável, o público, ao qual é muito tentador atribuir um lugar fundamental de parceiro mudo para quem, em última instância e como veremos a propósito da dupla enunciação, todos os discursos se dirigem. (RYNGAERT, 1995, p. 12)

É interessante notar que além da utilização nos contos dos elementos pertencentes ao teatro, o escritor Marcelino Freire em seu primeiro romance, *Nossos Ossos*, lançado em 2013, apresenta inúmeras discussões acerca do valor do teatro, inclusive, tematizando-o e, mais uma vez, mobilizando alguns de seus recursos em sua própria escrita.

Torna-se necessário destacar também que o fato de o próprio autor apresentar seus contos, em eventos e palestras, como já destacado, permite classificá-lo como um adepto da *performance*, entendida aqui como intervenção artística que:

acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte. A *performance* está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; a *live art*. A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A idéia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-

a de "espaços mortos", como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição "viva", modificadora. (COHEN, 2002, p. 38)

Logo, quando o autor busca levar seus textos até o público em geral - já que pode ser composto por leitores seus, como também por curiosos ou amantes da literatura -, ele procura se apresentar fazendo uso da *performance* para trabalhar:

ritualmente as questões existenciais básicas utilizando, para isso, recursos que vão desde o Teatro da Crueldade até elaborados truques sígnicos. A apresentação de uma *performance* muitas vezes causa choque na platéia (acostumada aos clichês e à previsibilidade do teatro). A *performance* é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor. A *performance* não é, na sua essência, uma arte de fruição, nem uma arte que se proponha a ser estética (muito embora, como já levantamos, se utilize de recursos cada vez mais elaborados para conseguir aumentar a "significação" da mensagem). (COHEN, 2002, p. 45-46)

Daí então, muitos considerarem que o autor Marcelino Freire nada mais é do que um personagem, uma figura que se apresenta sempre de uma determinada forma para atrair o público e vender sua obra:

Na *performance* existe uma ambigüidade entre a figura do artista *performer* e de uma personagem que ele represente. (...) Para se compreender melhor esta questão, é interessante ter como referência a Teoria de Papéis. Os papéis que estão presentes não ficam apenas a nível da dicotomia ator-personagem. O que existe é uma multifragmentação, isto é, existem vários níveis de "máscaras". O *performer*, enquanto atua, se polariza entre os papéis de ator e a "máscara" da personagem. A questão é que o papel do ator também é uma máscara. E é importante clarificar-se essa noção; quando um *performer* está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua "máscara ritual" que é diferente de sua pessoa do dia-a-dia. Nesse sentido, não é lícito falar que o *performer* é aquele que "faz a si mesmo" em detrimento do representar a personagem. (COHEN, 2002, p. 58)

Mesmo que Freire não esteja atuando em uma peça baseada em um conto seu, a partir do momento em que busca apresentar seus textos e imprimir sua voz, ele está encenando. Ao ser questionado sobre esse conceito de que ele é um personagem o autor nos disse:

Tenho uma personalidade muito forte, e tudo que de fato eu falo lá, sou eu. É preciso, para falar aquilo, evidentemente, uma projeção de voz; é diferente de estar falando aqui com você, ou de estar falando com os amigos no bar; há um alcance de voz que você tem que ter, tem que manter ali... É evidente que eu brinco muito, quando um jornalista vem fazer uma pergunta, por exemplo, tipo qual o seu próximo projeto, eu minto, minto, ele me fez essa pergunta eu vou perder essa pergunta, eu vou

mentir, não tem nada (risos) eu vou exacerbar. (...) Agora, sou eu sim, não há dúvida, não tem como, e não é um personagem, eu acho até que tem coisas que eu nem levo. Eu acho que tem um outro personagem que até nem eu conheço, outro, que fica sempre ali no cantinho. Mas o que eu estou ali é o que eu sou mesmo, acentuado. E quando provocado... porque eu acho que o escritor, e aí eu vou te dizer, um escritor, um artista, é personalidade, é questão de personalidade (...). É isso que eu acho que acontece, existe uma personalidade que onde eu for eu vou carregar. Sertânia e todas essas coisas, todos esses vexames que eu carrego comigo. Um dia falaram, ah, mas você escreve o que você escreve, mas você mora na Vila Madalena, eu, oxente, eu digo, mas pera aí, eu não apareci aqui de uma varinha de condão não, ninguém chegou aqui e eu apareci na varinha de condão não, eu me fodi muito, eu moro na Vila Madalena por questão de circunstâncias! Aí usei uma frase a la Manoel de Barros: minha literatura não tem preço, mas para todas as outras coisas eu uso Mastercard. (risos) Gente, as pessoas acham que tem que ser tudo miserável, e olhe, vá pensar, até hoje cada um saber a dor e a delícia de ser o que é, não é fácil.

Ao pensarmos nessa correlação entre as diversas esferas que permeiam um texto, seja ele literário ou não, verbal ou visual, podemos nos apoiar, mais uma vez, nas reflexões conscienciosas de Cohen:

Pode-se considerar a *performance* como uma forma de teatro por esta ser, antes de tudo, uma expressão cênica e dramática — por mais plástico ou não-intencional que seja o modo pelo qual a *performance* é constituída, sempre algo estará sendo apresentado, ao vivo, para um determinado público, com alguma "coisa" significando (no sentido de signos); mesmo que essa "coisa" seja um objeto ou um animal, como o coioote de Beuys. Essa "coisa" significando e alterando *dinamicamente* seus significados comporia o texto, que juntamente com o atuante ("a coisa") e o público, constituiria a relação triádica formulada como definidora de teatro. Nesse sentido é fácil ver que a *performance* está muito mais próxima do teatro do que das artes plásticas, que é uma arte estática — é claro que é muito diferente observar uma figura humana interagindo com um coioote do que observar um quadro ou uma escultura. Da mesma forma, quando a *performance* pende para um discurso visual — não-verbal — composto a partir do movimento dos atuantes, é a *intenção dramática* que vai aproximá-la mais do teatro do que da dança. *Disappearances* é um bom exemplo disto, ficando caracterizada esta "teatralidade" tanto pela linguagem utilizada pelos *performers* (gesto, entonação, ação etc.) quanto pela composição da *mise en scène*. (COHEN, 2002, p. 56)

Recordando os preceitos apresentados por Linda Hutcheon, em seu livro *Poética do Pós Modernismo* (1991), em relação à configuração das fronteiras existentes entre os diversos gêneros sociais e artísticos na sociedade como um todo, temos a constatação de que, na contemporaneidade,

as fronteiras entre os gêneros literários tonaram-se fluidas: quem pode continuar dizendo quais são os limites entre o romance e a coletânea de contos (...), o romance e o poema longo (...), o romance e a autobiografia (...), o romance e a história (...), o romance e a biografia (...)? Porém, em

qualquer desses exemplos, as convenções dos dois gêneros se opõem entre si; não existe nenhuma fusão simples, não problemática. (HUTCHEON, 1991, p. 26-27)

Se pensarmos na questão do narrador e das falas das personagens, especialmente nos contos aqui selecionados, é clara a opção do autor por mostrar essas cenas que acontecem em sua mente e ele transpõe em seus contos:

No modo de *mostrar*, as falas estão muitas vezes presentes sem a mediação do narrador, como se fossem diretamente pronunciadas pelas personagens e reproduzidas, sem alteração, sob a forma de monólogo ou de diálogo, com uma predominância do discurso direto. O efeito do real é reforçado, no caso das falas, pois a linguagem, quando textualizada, parece sofrer transformações menores do que as ações. (REUTER, 2011, p. 62, *grifo do autor*)

Possibilitando assim, ao leitor ser parte, não só da narrativa, mas também do processo de composição do texto, pois é necessário o envolvimento com o que está escrito, para que se aproveite ao máximo as inúmeras alternativas que o texto propõe.

4. Análise dos contos – A ausência de um narrador ou a afirmação de um dramaturgo?

“A última cena é assim: ele tira o revólver da gaveta, dispara à queima-roupa. E eu caio. Como um rei cairia. Ou a Petra. Ou a Phedra. Depois, Leocádio sopra um monólogo sem fim. E chora e ri. As cortinas fecham o espetáculo. E voltamos abraçados para os aplausos.”

(FREIRE, Marcelino. Rasif-Mar que Arrebenta, 2008, p. 67).

A escrita de Marcelino Freire, é pautada na fusão entre diversos gêneros, especialmente, nas relações entre o texto teatral e o conto, além do toque poético, que o autor busca sempre expor em seus escritos. Essas imbricações, tornam-se claras não só pela forma como são dispostas ao longo das narrativas, mas também na representação diferenciada que as personagens de Freire adquirem, para que assim, consigam chegar até aos leitores.

Quando se aborda a questão sobre o que vem a ser a representação da personagem em uma obra, primeiramente deve-se observar que a personagem em si só existe no papel, ou seja, por mais que se assemelhe e apresente aspectos confundíveis com uma pessoa real, sempre será um ser fictício. Por conseguinte, é necessário analisar também que a personagem nada mais é que a tentativa de representar o real, ou até mesmo de recriá-lo.

No primeiro caso a personagem é apresentada com riqueza de detalhes, em uma busca incessante da perfeição para que esta transmita com fidelidade e veracidade a ideia de um referente real escolhido pelo autor. Já no segundo caso, o autor tenta criar um real que, de certa forma, é a busca de criar algo ou alguém verossímil que satisfaça a si mesmo ou a seus leitores, mesmo que esse real não apresente aspectos compatíveis com a realidade referencializável.

O entrelaçamento desses conceitos sugere uma reflexão sobre o que vem a ser esse real, se ele existe ou não, e o porquê desta necessidade de imitá-lo, já que muitas vezes é desconhecido por nós mesmos e até pelo próprio autor. Talvez seja porque quanto mais uma personagem se assemelhe a um ser humano, tanto mais ela consiga transmitir veracidade em suas ações; ou porque quando vivenciamos uma realidade que não nos é acessível, transportamo-nos para um mundo imaginário, onde nossos sonhos e desejos têm a possibilidade de se tornarem reais, mesmo que somente através de histórias contidas nas páginas de um livro ou encenadas em um espetáculo teatral.

Desse modo, a representação artística parece ser a propagação de nossos anseios e dúvidas existentes em nossa mente e que são explorados em livros, filmes, teatros e em inúmeros ambientes e situações, cujos conflitos existenciais necessitem serem explicitados com verossimilhança.

No capítulo intitulado “Os Troncos”, do romance *Nossos Ossos*, há uma reflexão densa acerca da importância que a verossimilhança tem para o teatro, bem como para o romance e outras formas de se contar uma história:

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

Essa busca pela verossimilhança também está presente nos contos de Marcelino Freire reconhecido por trabalhar com narradores em primeira pessoa, visando a explorar, através da voz, da expressividade das falas de seus personagens, essa oralidade tão presente em seus escritos. Além do narrador em primeira pessoa, é comum encontrarmos contos compostos somente por diálogos, mimetizando a voz das ruas, configurando-se muitas vezes sem a presença de um narrador.

Partindo dessa constatação, selecionamos dez contos pertencentes a diferentes livros do autor para analisar os pormenores que envolvem a criação desse tipo de narrativa. Os contos são: “O caso da menina” e “Muribeca”, de *Angu de Sangue*, “Na hora do banho” e “Papai do céu”, de *BaléRalé*, “Linha do tiro” e “Esquece”, em *Contos Negreiros*, “Sinal Fechado” e “O futuro que me espera”, de *Rasif-Mar que arrebeta*, e “Amoor” e “Crime”, de *Amar é crime*.

Assim como ocorre com o teatro, o conto que possui somente diálogos ou é composto com a estrutura de um monólogo necessita de um personagem para transmitir a ideia central da trama, porém, mais que isso, uma das figuras mais importantes para que a história se desenvolva é o espectador, e no caso do conto, o leitor, já que acaba se tornando protagonista do que lê/presencia. Freire comumente permite ao seu leitor encenar seus contos, pois o próprio autor gosta de ler seus escritos em voz alta, perante uma plateia que diante de sua interpretação profunda, irônica e melancólica acaba se envolvendo com os personagens de suas narrativas.

Todavia, é preciso destacar que o teatro não é composto somente por diálogos e monólogos, muitas vezes o próprio silêncio é que dita o ritmo da peça que está sendo encenada, cabendo então ao leitor-espectador, colher e compreender suas impressões acerca do que vê:

Pois um monólogo pode ser analisado como um diálogo consigo mesmo, mas também com o Céu, com uma personagem imaginária, com um objeto, com o público, na medida em que o ator define seus apoios de representação e que toda fala, no teatro busca seu destinatário. (...) O diálogo nem sempre é fruto de dois discursos contraditórios, de duas consciências que se enfrentam. Em certos diálogos líricos, em particular, em que as réplicas se alternam, os enunciadores na verdade colaboram na produção de um mesmo texto que aparece dividido apenas por razões arbitrárias, e que portanto se assemelha ao monólogo. (RYNGAERT, 1995, p. 102)

Apresentaremos as sínteses dos contos dividindo-os em tópicos, já que são temáticas que, por um lado, se assemelham, e por outro, apresentam especificidades que exigem um olhar diferenciado para cada uma das narrativas, que apresentam o indivíduo esfacelado frente à violência imperante na urbe contemporânea. Essa fragmentação acaba sendo transposta para a estrutura dos contos e se reflete na linguagem dos personagens, os quais muitas vezes parecem perder o poder de comunicação que têm limitando-se à utilização de expressões cristalizadas e clichês.

4.1 Diálogos

O diálogo configura-se como uma relação entre no mínimo duas pessoas, já que é necessário ter um interlocutor para que ele ocorra. Segundo Ligia Chiappini Moraes Leite, em seu livro *O foco narrativo*, postula que:

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

4.1.1 Cena 1

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

Em *O caso da menina*, temos a história de uma mulher que deseja entregar sua filha a um desconhecido que encontra na rua; o homem não aceita sua proposta e estranha o comportamento dessa mãe. “- Quer?” “- Não entendi.” (FREIRE, 2005, p. 91). Esse estranhamento é sentido também pelo leitor que busca entender os motivos que levam essa mãe a oferecer sua filha a um indivíduo que nunca havia visto em toda a sua vida.

A opção de Freire por não nomear a maioria de seus personagens como acontece nesse conto, pode ser explicada também pela relação com o teatro, pelo fato de que no texto dramático:

Os discursos das personagens são reunidos sob a mesma sigla, que constitui a primeira pista de sua identidade. Os nomes atribuídos às personagens são uma indicação importante, a ponto de alguns dramaturgos as privarem de nomes, certamente para que não fiquem muito marcadas socialmente e para que a ênfase se coloque no que elas dizem. (RYNGAERT, 1995, p. 132-133)

Os argumentos utilizados pela mulher são incompreensíveis e apontam que nem ela mesma parecia saber ao certo o que estava fazendo, possibilitando assim diversas interpretações, como o fato de possuir alguma doença que atrapalhe suas funções mentais e estar em meio a um surto, ou estar sob efeito de entorpecentes, bem como de realmente não querer mais a filha, por questões econômicas e sociais, podendo vir depois a se arrepender de sua decisão:

- A criança?
- Quer?
- Hã?
- A menina.
- Não entendi.
- A minha filha.
- A senhora...?
- Quero lhe dar a criança.
- Eu?

- O senhor, o senhor.
- Pra mim?
- Por quê? Não quer?
- A menina?
- É. Tem dois dias.
- Meu Deus! (FREIRE, 2005, p. 91)

É possível pensarmos também no fato de a personagem configurar-se como uma vítima das mazelas que assolam a sociedade, não sendo permitido a ela o direito de cuidar de sua filha, culminando, assim, como vítima do meio ao qual pertence. Porém, é preciso ter em mente que quando ela sente que correrá algum risco, parece ter consciência do que está fazendo, mostrando então o jogo entre oprimido e opressor tão bem explorado por Freire.

Ao longo do conto réplicas como “Hã?”, “Não entendi”, “Meu Deus!”, “Como?”, dentre outras, vão afirmando fatidicamente esse desconforto e a falta de comunicação entre ambos, que não conseguem entender um ao outro, já que ela não compreende o motivo da recusa e ele não entende o motivo da oferta imposta, cabendo ao leitor ficar em meio a essa discussão sobre quem deve ficar com a menina, se é essa possível mãe que não está pronta para exercer seu papel ou se esse homem, que tem sua rotina interrompida bruscamente por um fato nada comum.

Essa ruptura em relação à rotina do homem moderno, sempre preso aos compromissos, quer sejam relacionados ao trabalho ou a vínculos familiares, permite uma reflexão acerca das limitações impostas ao indivíduo que tem sua vida programada para se desdobrar em quantos forem necessários, para dar conta de seu dia-a-dia. E quando uma situação foge de seu controle ele se vê totalmente perdido sobre qual atitude deve tomar para solucionar o novo problema que não estava em seus planos e que, portanto, o incomoda, pois é necessário que saia de sua zona de conforto.

Esse é o mesmo sentimento que a leitura de um texto assim acaba por gerar no leitor, pois o obriga a se posicionar a favor ou contra a atitude de ambos os personagens, sendo praticamente impossível ler o texto e manter-se neutro, sem esboçar nenhum tipo de reação, nenhum tipo de incômodo em relação a essa cena estranha que presencia como espectador-leitor. Então, o autor passa a ter cúmplices em suas narrativas, que o auxiliarão na tentativa de compreender o que leva cada um dos personagens a agirem de determinada forma:

- Minha senhora, a senhora quer dinheiro, não é?
- Não.
- 1 real pro leite?
- Não.
- 5 reais?
- Não, não. Quero que o senhor leve ela pra casa.
- Eu? (FREIRE, 2005, p. 92)

Como já destacado, os escritos do autor são feitos para serem lidos em voz alta, logo, o leitor acaba por imaginar e/ou criar as cenas referentes ao diálogo travado entre as personagens para que assim possa se sentir parte também da narrativa:

- Meu Deus, olhe só: ela tá rindo.
- Rindo?
- É. Veja que belezinha.
- Ora...
- Ria um pouco.
- O quê?
- Ria, ria. Quero ver se o senhor também tem covinha.
- Covinha?
- Cova, cova. Ela pode morrer se o senhor não levar ela embora.
- Como é que é? (FREIRE, 2005, p. 92-93)

O jogo de palavras é uma característica constante nas narrativas de Freire, e no conto em análise é possível verificar a brincadeira que o autor faz com a palavra “cova”, a qual em um primeiro momento é usada no sentido de covinha, que segundo o Dicionário comentado do Professor Pasquale (2009, p. 175), “é uma pequena depressão natural no queixo ou na face”. Mas astutamente, o autor joga a ironia sobre essa cena que parecia ser uma observação meiga de um detalhe exposto no rosto de uma criança, identificado e admirado pela mãe, e que acaba por alterar o sentido inicial de sua observação, transformando essa covinha, em diminutivo de cova, que tem como uma de suas definições: “Sepultura. Estar com os pés na cova, pop: estar prestes a morrer” (Idem). Essa cova no diminutivo pode ser relacionada também ao tamanho da criança, já que se trata de um recém-nascido, com apenas dois dias de vida, e que, portanto, é uma criança bem pequena, cabendo em uma covinha.

As referências ao universo midiático estão presentes nesse conto, com o intuito de denunciar as mazelas sociais que assolam a vida de inúmeros cidadãos brasileiros que, muitas vezes, não percebem a sociedade de consumo na qual estão

inseridos, sendo tomados somente pelo que a mídia comercializa e dita como sendo o melhor:

- O pai queria Xuxa.
- O pai? Xuxa?
- Ela tem até uma marquinha na perna.
- Marquinha na perna?
- Esquerda. A Angélica é na direita, não é?
- Sei lá, minha senhora.
- O senhor não conhece a Angélica?
- Não, minha senhora, não conheço.
- Então o senhor não gosta de criança. (FREIRE, 2005, p. 94)

O fato de o homem não conhecer a apresentadora Angélica o rebaixa, o coloca como o vilão da história segundo a mãe da criança, pois a artista aparecia na televisão comandando um programa infantil assim como a apresentadora Xuxa, que também é citada no trecho acima; ou seja, as figuras expostas na televisão são usadas como parâmetro para avaliar quem gosta ou não de criança e o julgamento é feito com base naquilo que é transmitido pela TV, não pelo contato com o ser humano à nossa frente. Essa fragilidade apresentada pela mãe da menina demonstra o quão vulnerável ela se encontra diante do universo que a cerca; ao final do conto, ela quer transferir esse descontrole para o homem que abordou na rua:

- Vou chamar a polícia.
- O quê?
- Saia, saia, saia.
- A senhora é louca, louca.
- Socorro!
- Calma!
- Vá embora.
- Eu não fiz nada.
- Fez, sim.
- Eu?
- Fazer isso com a pobrezinha. (FREIRE, 2005, p. 95)

Mesmo quando a mulher passa para a condição de vítima da situação, ela ainda não possui argumentos que justifiquem suas ações, daí talvez a credibilidade ser maior em relação à figura do homem que parece um pouco mais centrado, na medida do possível, em relação aos acontecimentos.

A estrutura do conto chamou a atenção da roteirista e diretora Tuca Siqueira, que realizou um curta-metragem inclusive com o mesmo título do conto no qual é baseado, “O Caso da menina”, tendo como a mãe a atriz Jaqueline Santos e o

homem, Jones Melo. A preparação de elenco ficou por conta de Marcondes Lima, que é o responsável por levar para os palcos do teatro boa parte da produção de Marcelino.

Nessa adaptação, Tuca trabalha com a ideia de que quando essa mãe deseja “doar” a sua filha, essa criança já está morta. O próprio escritor Marcelino Freire diz não ter pensado nessa hipótese quando escreveu o conto, “eu nunca tinha pensado nisso, a Tuca que me falou, que ela abriu uma possibilidade ali”.¹⁹

É interessante notar que, no texto, a “câmera” que permite ao leitor visualizar a cena está centrada na primeira pessoa, ou seja, no indivíduo que pratica a ação, mais propriamente no dialogismo existente entre as forças e vontades das duas vozes. Como se trata de diálogos temos um constante exercício de oralidade sem que nos seja permitido saber algo além sobre o pensamento dos personagens, pois só sabemos o que é exposto por meio de suas falas.

Nesta narrativa contemporânea não há precisão acerca do espaço e tempo em que a trama está centrada, todavia, é possível deduzir que essas cenas-diálogos ocorreram em um dia, no tempo que dura o diálogo, na rua de uma cidade brasileira, enquanto o homem se dirigia para seu trabalho ou na volta do horário de almoço, quando então é abordado pela mulher. No curta-metragem baseado no conto, a cena ocorre no ponto de ônibus e o homem está voltando para casa. No conto não é possível diagnosticar qual é a profissão do homem, sabemos somente que ele trabalha em um escritório, mas no curta é possível compreender que ele trabalha como escriturário, pois o tempo todo ele fica repetindo a frase “caso...” e vai alterando os nomes justificando, provavelmente, o título do filme, “O caso da menina”.

O que garante a sequência dos fatos é a oralidade; é por meio do embate de falas que o diálogo se desenvolverá. Em “O caso da menina” há duas vozes, duas forças que ditam o ritmo da narrativa: a primeira é a mulher/mãe, que oferece sua filha a um desconhecido como se fosse algo sem importância; e a segunda é a voz deste sujeito, que não consegue entender o que a mulher deseja. Ambas as vozes são marcadas por traços de sua origem social: o modo de dizer o que se diz permitindo ao leitor conhecer as personagens, sem a mediação de um narrador onisciente ou observador.

¹⁹ Entrevista concedida pelo autor em Marília-SP, no dia 13 de novembro de 2014. A entrevista completa consta nos apêndices.

Quanto à forma, o conto apresenta uma linguagem calcada na oralidade e traz, inicialmente, a tranquilidade da mulher e a perplexidade do homem que, diante das inúmeras perguntas endereçadas a ele só consegue fazer uso das expressões fáticas que assinalam seu desnorteamento: “Hã?”; “Meu Deus!”; “Como?”; “O quê?”; “Eu?”, enquanto a mulher utiliza todos os argumentos possíveis para convencê-lo de “pegar” a criança: “Bonitinha, bonitinha”; “Veja que belezinha”; “Ela tem até uma marquinha na perna”; “Tadinha”; “Fazer isso com a pobrezinha”. A repetição do diminutivo/sufixo –inha, possibilita ao menos duas interpretações: a primeira de que a mulher realmente queira entregar sua filha àquele homem, e para isso, a descreve com doçura; a segunda diz respeito à indiferença com que ela pratica o ato da entrega da filha, reduzindo sua importância, mobilizando expressões cristalizadas até a parte final do diálogo, em que a mulher muda de ideia e passa a acusar o homem de estar assustando a sua filha.

Há, também, o coloquialismo presente no conto, através de expressões corriqueiras e de palavrões: “Vaquinha; biruta; filho da puta; porra”. Para enfatizar seu discurso, e conferir ritmo à narrativa, a mulher faz uso da repetição em suas frases: “O senhor, o senhor; Bonitinha, bonitinha; Não, não; Ria, ria; Cova, cova; Saia, saia, saia”.

4.1.2 Cena 2

Em “Na hora do Banho”, conto que encerra o livro *BaléRalé*, temos dois personagens. O primeiro é Seu Sebastião, o idoso de 80 anos que provavelmente necessita de cuidados especiais, oferecidos possivelmente por um segundo personagem, o enfermeiro. Marcelino já estabelece um olhar de espanto do leitor frente à primeira frase da narrativa: “– O pinto”. Essa súplica do idoso será repetida 27 vezes ao longo do diálogo que, nesse caso, acaba assemelhando-se mais com um monólogo, já que o enfermeiro parece falar sozinho sem que Seu Sebastião pareça ouvi-lo, pois sua mente está centrada em um único desejo: o pinto.

Ao longo do conto há a descrição de uma cena na qual ambos estão provavelmente, em um banheiro e, como o próprio título diz, na hora do banho, apresentando todos os cuidados necessários para realizar essa atividade:

– Cadê o sabão? (...) - Primeiro as costas, Seu Sebastião. (...) – Cuidado para não cair, Seu Sebastião. (...) – Agora é o pé direito, Seu Sebastião. (...) – Feche os olhos, Seu Sebastião. (...) - Não tenha medo, Seu Sebastião. (...) – Eu cuido do senhor, Seu Sebastião. (...) – Com amor, Seu Sebastião. (FREIRE, 2003, p. 125-126)

A repetição do nome do idoso, antecedido pelo “Seu”, que denota respeito, mostra a preocupação que o rapaz tem em realizar bem seu trabalho, todavia, diante da insistência de Seu Sebastião, o rapaz acaba perdendo a paciência e o tom de sua fala muda:

- Oitenta anos, Seu Sebastião.
 - O pinto.
 - Que bosta, Seu Sebastião!
 - O pinto.
 - Meto já esse sabão na sua boca.
 - O pinto.
 - Cala a boca, Seu Sebastião. (FREIRE, 2003, p. 126)

Ele ainda tenta voltar à tarefa que está cumprindo, que é dar banho no idoso: “- Agora é a cabeça, Seu Sebastião”. Mas o idoso é irredutível, continua a repetir a única frase que possui durante todo o conto: “- O pinto”. E depois de tentar continuar seu trabalho o rapaz acaba cedendo e atendendo a vontade do idoso:

- Já tô indo, Seu Sebastião.
 - O pinto.
 - Já ouvi, Seu Sebastião.
 - O pinto.
 - Tá aqui, Seu Sebastião.
 - O...
 - Devagar.
 - ...
 - Para não engasgar, Seu Sebastião. (FREIRE, 2003, p. 127)

Pela insistência do idoso é possível deduzir que ele já esteja acostumado a ter seu desejo atendido sempre, ou seja, o de ter seu órgão sexual lavado pelo enfermeiro. No entanto, o final traz a surpresa pela comicidade: à hora do banho, apesar da idade avançada, o velho ainda prova se encontrar em plenas faculdades mentais e vigor físico, com a sexualidade à flor da pele. A súplica insistente, como sugerem as reticências indiciadoras do silêncio na penúltima fala do trecho acima, referia-se ao desejo do velho pela prática do sexo oral, recebendo, finalmente, na boca o órgão do enfermeiro (com o cuidado de não engasgar). Note-se que, sem a mediação de um narrador, todas as informações acerca da condição do velho, sobre

o ofício do outro homem, sobre o vínculo (profissional e erótico) que mantêm, tudo depende do que é dito, em frases curtas e repetidas, as falas e réplicas construindo a sequência e a progressão da narrativa.

Assim como ocorre em “O caso da menina”, a câmera que possibilita a visualização da cena pelo leitor focaliza o espaço concentrado em um banheiro, mais precisamente na hora do banho, no qual temos um jovem que exerce provavelmente a função de enfermeiro ou acompanhante de um idoso e que, no presente, está cumprindo uma de suas tarefas. A opção pela exposição da cena no lugar do sumário, da fala relatada diretamente em vez da mediação de uma consciência narradora, apoia-se em recursos de presentificação fazendo com que o leitor visualize os fatos como se a ação ocorresse ali, à sua frente, pela primeira vez, como acontece no teatro.

Apesar de somente o jovem construir frases que permitem a compreensão da narrativa, a súplica do idoso, que só repete a frase “O pinto”, culmina por apresentar um novo ponto de vista acerca da narrativa, já que o rapaz não se responsabiliza somente para oferecer os cuidados ao idoso, mas sim, permite que o senhor ainda tenha algum tipo de prazer, pois, ao final da narrativa, acaba atendendo ao pedido insistente que permeou todo o conto.

No que diz respeito à forma, “Na hora do banho” também está centrado na oralidade (em duplo sentido...), e o autor traz novamente expressões coloquiais: “bosta; meto; caralho” e há também as rimas - que o autor costuma chamar de “ímãs”, pois segundo ele, uma palavra puxa a outra e todas atraem o leitor -, como em: “Sua bunda está imunda”. Na própria construção do diálogo, quando o enfermeiro pergunta, obtendo sempre a mesma resposta, ocorre muitas vezes a rima entre palavras com a mesma sonoridade final, como por exemplo em: “- Seu Sebastião...(...) - Agora não. (...) - Calma, Seu Sebastião. (...) - Cadê o sabão? (...) – Que amolação!” ou em “- Já ouvi (..) – Tá aqui (...) – Devagar(...) Para não engasgar” e no próprio título do livro.

4.1.3 Cena 3

No conto “Linha do Tiro”, pertencente ao livro *Contos Negreiros*, temos um diálogo travado entre uma passageira de ônibus e um assaltante. As interpretações acerca da narrativa são múltiplas, a começar pelo fato de o autor repetir três vezes a

sequência do diálogo, sendo que, na última repetição, ele finaliza com um tom de humor ou até mesmo de deboche.

O próprio título do conto configura-se como uma sinopse ambivalente do conteúdo exposto na narrativa, pois a expressão “linha do tiro” remete a um trajeto ou linha de ônibus, mas também alude à situação da mulher passageira que está utilizando os serviços do transporte coletivo na mira do assaltante.

Para se desvincular do assaltante ela parece fingir não entender o que está acontecendo pois a fala inicial é dela: “- Não quero”. Ela afirma categoricamente seu desejo, e o assaltante parece não acreditar no que está ouvindo:

- Já disse que não quero.
- O quê?
- Chocolate.
- Chocolate?
- Você quer me vender chocolate, não é?
- Que chocolate, minha senhora?!!
- Bala-chiclete?
- Não, porra! (FREIRE, 2008, p. 45)

Esse possível mecanismo estratégico adotado pela vítima torna a narrativa cômica, porque em meio a uma situação na qual a maioria das pessoas ficaria assustada, com medo de morrer, essa senhora cria outra situação fictícia para driblar a situação real que se apresenta em seu caminho. Sua arma: a palavra. Segundo Ryngaert:

A análise dos dados extralingüísticos da interação permite compreender por que e como os enunciados se formaram. Sem entrar aqui nos detalhes das pesquisas sobre o assunto, retenhamos que em toda comunicação verbal os sujeitos fundam sua comunicação sobre pressupostos de dois tipos. Enquanto ritual social, a conversação estabelece suas trocas em função do quadro social acerca do qual os indivíduos já têm um conhecimento apropriado. Em segundo lugar, uma conversação se desenvolve segundo um código de relações já estabelecido entre os indivíduos que falam. Assim, o simples fato de fazer uma pergunta denota um poder que o locutor se atribui e que, portanto, geralmente, ele se permite manifestar. Conforme o contexto, a pergunta “O que você fez ontem à noite?” pode ser compreendida como simples curiosidade amistosa ou como o começo de um verdadeiro interrogatório, na medida em que o enunciador penetra na intimidade daquele a quem se dirige. Além disso, não fazemos tal pergunta sem nos acharmos com o direito e sem esperarmos uma resposta a ela. Toda manifestação da fala apoia-se em pressupostos, leis não escritas que regulam as relações verbais entre os indivíduos e por vezes se assemelham a verdadeiros rituais. A manifestação dessas regras, o modo como são respeitadas ou infringidas, informa-nos sobre as relações que se estabelecem entre os sujeitos falantes. Toda conversação pode, então, ser analisada como um texto num contexto, o do conhecimento mútuo entre os

indivíduos devem ter um do outro para estabelecerem a relação. (RYNGAERT, 1995, p. 106-107)

O conto faz parte do projeto “Livro Falante”, que reuniu o livro de Freire em um audiolivro no ano de 2007, com participações de Douglas Alonso, na percussão, e Fabiana Cozza na interpretação de alguns contos e músicas que compõem o volume. Na leitura do conto em análise temos a voz do próprio Marcelino Freire e a participação da cantora Fabiana Cozza, que dá voz à vítima do conto. Nessa leitura, pelo tom de voz utilizado por Fabiana na primeira cena do diálogo, a personagem parece estar cansada da rotina que leva e responde como se um vendedor de doces oferecesse algo a ela e ela recusasse. Quando o assaltante perde a paciência e informa o que realmente está acontecendo no ônibus ela parece surpresa:

- Isto é um assalto, não tá vendo?
- Onde?
- Aqui dentro do ônibus.
- E por que você não faz alguma coisa?
- Eu?
- Chama a polícia?
- Essa velha é doida!
- Quem é doida?
- Chapadona! Passa logo a bolsa.
- Não falei?
- O dinheiro, minha senhora.
- Não quero. (FREIRE, 2008, p. 46)

No segundo “ato” a personagem parece estar mais exaltada e começa a apresentar um tom mais irônico em sua fala, que apesar de ser uma repetição do que havia falado, agora introduz uma afirmação nova em meios às perguntas proferidas ao assaltante:

- O senhor é Hare Krishna, não é?
- Hã?
- Da Igreja Amanhecer em Cristo, essas coisas?
- Não!
- É cego?
- Cego?
- Tá com uma ferida e quer comprar remédio?
- Chega, caralho! (FREIRE, 2008, p. 46-47)

E, na última sequência do diálogo, apesar do conto não possuir um final explícito e ficar em aberto para interpretações, graças ao tom usado pela vítima, tem-se a impressão de que ela venceu com sua aparente alienação em relação ao

mundo em que vive, pois a sua voz ganha poder e, ao repetir pela terceira vez a frase “não quero” (p. 48), ela parece assumir o comando da situação cabendo-lhe ditar as regras de como seguirá a ação.

Já o assaltante, com um discurso pronto que apresentava firmeza no início do conto, agora está *desarmado*, passivo, entediado com o rumo que a conversa levou, e acaba passando para condição de vítima, já que tem sua ação frustrada pelo comportamento da assaltada. É justamente nesse jogo conflitivo de falas, o qual sugere a não-comunicação (providencial) entre os personagens, que a narrativa se sustenta.

Assim como vários outros textos de Freire, esse conto também suscitou outras interpretações, surgindo assim, em uma nova roupagem. É o caso do esquete produzido pela quadrinista Thais Gualberto, que publicou em seu blog Kisuki²⁰, uma releitura do conto. Em sua composição, Thais apresenta os personagens que compõem a narrativa, e já percebemos as suas intervenções no texto, pelo fato de serem três assaltantes, ao passo que em uma primeira visualização do conto, podemos pensar que se trata de somente um que trava o diálogo com a senhora:

PERSONAGENS: Senhora
 Assaltante 1
 Assaltante 2
 Assaltante 3
 Uma senhora está no caminho pro ponto de ônibus e encontra um assaltante.
 ASSALTANTE 1: Se si buli morre.
 SENHORA: Hã?
 ASSALTANTE 1: Si si buli morre.
 SENHORA: Como é?
 ASSALTANTE 1 (irritado): Se se bulir morre!
 SENHORA: Aaaah... (GUALBERTO, 2009, online)

No trecho citado²¹ é possível perceber que Thais faz uso da paródia, dando um tom jocoso ao seu texto. Mas apesar de aqui o assaltante aparentar ser gago a senhora que, em um primeiro momento encontra-se na condição de vítima, continua a se passar por desentendida assim como no conto de Freire, até que parece tomar conhecimento da situação que está vivenciando:

A senhora fica olhando pra cara do assaltante, assustada, após ter entendido finalmente o que ele dizia.

²⁰ O esquete foi postado em 06 de novembro de 2009.

²¹ O esquete completo encontra-se anexo.

SENHORA: O que você quer?
 ASSALTANTE 1: A senhora tem um real?
 SENHORA: Meu filho, eu só tenho um passe aqui...
 ASSALTANTE 1: Num tem um vale não?
 SENHORA: Não, eu tenho carteirinha de estudante, só compro passe.
 O assaltante pega o passe da mão da senhora, que a havia estendido para ele, olha por algum tempo e devolve.
 ASSALTANTE 1: Obrigado. (GUALBERTO, 2009, online)

A ironia segue, ao verificarmos a contradição pelo fato de a “senhora” possuir carteirinha e passe de estudante. Dando seguimento ao esquete de Thais vemos a seguinte situação:

Ela continua o seu caminho, calmamente até o ponto de ônibus, sem se dar conta do que havia realmente acontecido. Ela chega ao ponto e pouco tempo depois aparecem dois “malas” vindo na sua direção. O menor dos dois já vinha de longe com a mão na cintura, insinuando que estava armado. A senhora olha para eles, não esboçando reação alguma. Quando o assaltante que estava armado chega mais perto dela, o outro se afasta, olhando a situação de longe. Antes que o primeiro dissesse qualquer coisa, ela fala:
 SENHORA: Não quero.
 ASSALTANTE 2: Hã?
 SENHORA: Já disse que não quero. (GUALBERTO, 2009, online)

É interessante notar a solução que Thais encontra para o fato de essa senhora fazer-se de desentendida frente ao segundo assalto que sofreria em um mesmo dia e em questão de minutos. Ao tomar a iniciativa e não permitir que o assaltante a coagisse, ela o faz primeiro e acaba tomando “as rédeas” da situação. Até o fim do esquete o texto será fiel ao conto de Freire, apresentando somente as seguintes alterações:

ASSALTANTE 2: Essa velha é doida! (FALA PRO ASSALTANTE QUE ESTÁ DO OUTRO LADO DA RUA, RACHANDO O BICO)
 (...)
 ASSALTANTE 2: Essa velha é doida! (FALA PRO ASSALTANTE QUE ESTÁ DO OUTRO LADO DA RUA, RACHANDO O BICO AO QUADRADO)
 (GUALBERTO, 2009, online)

Logo, percebe-se que a participação do terceiro assaltante dá-se pela comunicação do segundo com ele, mas sua única (re)ação é “rachar o bico” da situação cômica pela qual seu “parceiro” está passando.

O interessante é que, nesse processo, assim como no texto teatral cabe às rubricas, a descrição dos personagens que compõem a narrativa, bem como a

apresentação de suas ações, reafirmando o caráter dramático presente nos escritos de Freire. Porém, é necessário lembrar o que postula Ryngaert:

a análise do texto e a análise da representação são procedimentos diferentes, ainda que complementares. Nenhuma representação explica milagrosamente o texto. A passagem do texto ao palco corresponde a um salto radical. Claro que o espectador experimenta a necessidade e o prazer de voltar ao texto, assim como o leitor de assistir a uma representação. Mas os numerosos laços existentes entre o texto e o palco não podem satisfazer-se com a ilusão mecanicista de uma simples complementaridade. (RYNGAERT, 1995, p. 20)

4.1.4 Cena 4

Em “Sinal Fechado”, conto pertencente ao livro *Rasif - Mar que arreventa*, temos uma narrativa composta por diálogos mais longos, pois até o momento comentamos contos que continham diálogos de somente uma frase, enquanto neste, pelo menos um dos personagens possui um discurso longo repleto de reclamações para expressar seu descontentamento.

O conto apresenta dois personagens cujos nomes não são conhecidos. Assim como ocorre com o conto anterior pelo título é possível deduzir o “cenário” da ação: a narrativa se passa em um carro parado preso no trânsito em virtude de o sinal estar fechado. Partindo da ideia de que o automóvel representa um símbolo da modernidade, mas que para muitos acaba sendo um atraso em suas vidas em virtude da rotina desgastante que boa parte da população vivencia nas grandes metrópoles, um dos personagens desse conto procura demonstrar sua revolta em relação aos carros responsabilizando-os pelos diversos problemas que assolam o mundo:

- A culpa é do carro?
- Sim, não vê?
- O quê?
- A Guerra na Arábia Saudita, na Cochinchina, sei lá. A culpa é do carro. Do combustível. Do petróleo. Do gás. Da gasolina.
- Agora mais essa... (FREIRE, 2008, p. 109)

O interlocutor parece não compreender o raciocínio apresentado por seu companheiro que é acometido por tal acesso de raiva diante de uma situação corriqueira, mas todas as suas tentativas de intervenção acabam falhando porque o ódio parece tomar conta dos pensamentos e atitudes de seu amigo:

- Você está exagerando.
- Eu, exagerando? Acho que o mundo é que está sem controle. Desgovernado. Furando esquinas, assaltos. Não vê os assaltos? A arma em punho? Por causa de quê? Do veículo. Isso, do veículo. Querem o conforto. Todo mundo quer conforto, eu sempre digo. Poltrona, entende? Cinto. Que segurança ele nos dá? A morte é veloz. E a culpa é de quem? De nós? Eu, hein? (FREIRE, 2008, p. 110)

Freire, conhecido por trabalhar com questões sociais em seus escritos, repete esse processo no conto em análise, pois traz à tona uma questão ainda presente no cotidiano das cidades: como uma extensão ou ampliação do discurso, seu personagem remete aos muitos indivíduos que reclamam seus direitos em relação ao transporte coletivo por meio de protestos, que algumas vezes perdem o foco central e acabam gerando mais violência e nenhuma solução:

- Olha aí: por que você acha que o pessoal queima ônibus, camburão, foguete? Eu sei. E explico: é porque querem atacar a cidade. Entende? Pela sua fina sensibilidade. É onde a sociedade dói. Fica assustada quando vê. Um monte de corpo queimado, lá dentro. No inferno. Gente carbonizada. Chamuscada. Tanto aqui como na França. Morre até criança. Culpa do carro. Do carro, do carro. Este monstro. O aquecimento global, de onde vem? O degelo? O fim da Amazônia, pensa bem. (FREIRE, 2008, p. 111)

Entretanto, o autor busca revelar, também, que a revolta do personagem não diz respeito somente a uma preocupação localizada com o trânsito urbano, mas se amplia para a vida social como um todo, destacando o embate de classes radicalizado pelo valor e poder que o carro supostamente acrescenta ao indivíduo, em meio a uma sociedade pautada no capital e no mercado.

Afinal, ter um automóvel indica que o indivíduo possui recursos financeiros e isso acaba atraindo a atenção de algumas pessoas, conferindo ao proprietário certa posição social de destaque perante à sociedade. Porém, não basta ter um carro, ele precisa ser um dos melhores, pois se é um carro velho, fora dos padrões que a sociedade impõe como bons, acaba sendo ultrapassado e deixa-se de possuir o status perante a sociedade:

- Acabei o namoro, não sabia?
- Com a Marília?
- É. Por causa do carro.
- Puta que pariu! Vai tomar no rabo. Você está me enchendo o saco.
- Foi o que a Marília me falou. Assim, na lata. Pô. Falou da potência. Achava a minha Brasília muito devagar. Quase parando. Tinha vergonha de

entrar. Nem no estofamento me beijava. A gente não fazia amor. Por causa dele. Do carro, caralho! (...) Ela não entendeu, pô! Como você ainda não se ligou. O tanto que o carro está destruindo o ser humano. Já estamos, faz tempo, por um triz, na corda-bamba, no meio-fio. Por causa de quem, me diz. Este meu coração que não bate bem. (FREIRE, 2008, p. 111-112)

Ou seja, o carro acaba influenciando todas as esferas da vida do personagem, e essa influência se realiza de forma negativa sendo este talvez o motivo de o personagem exibir tanto ódio pelo veículo.

Em relação à forma do conto, nas frases mais longas há rimas presentes nas falas, especialmente nas do homem inconformado com os problemas que ele julga ocorrerem em virtude do uso do automóvel:

Tenho respirado mal, não *vê*? A minha tosse é por causa de *quê*? (...) E a culpa é de *quem*? De nós? Eu, *hein*? (...) Só de imaginar o trânsito à beira do abismo, a caminho do *mar*. Todo mundo quer sair. E *chegar*. (...) Esquentar o *motor*. Mostrar o seu *valor*. (...) E repito: a *ostentação*. (...) É ou não é do demônio essa *invenção*? (...) é porque querem atacar a *cidade*. Entende? Pela sua fina *sensibilidade*. (...) Gente *carbonizada*. *Chamuscada*. Tanto aqui como na *França*. Morre até *criança*. (...) O aquecimento global, de onde *vem*? O degelo? O fim da Amazônia, pensa *bem*. (...) Não *viu*? Estamos no *Brasil*. (FREIRE, 2008, p. 110, 111-112, grifo nosso)

A utilização de rimas, permite a constatação de que os textos de Freire não são banhados somente pela oralidade, mas sim, possuem uma linguagem poética muito forte, já que quando um indivíduo fala, ele normalmente não faz uso de rimas em seu discurso, como é apresentado nos textos de Freire. Logo, torna-se claro o trabalho árduo de Marcelino com as palavras, em seu processo de criação e composição, permitindo que elas sejam declamadas, cantadas e até mesmo encenadas, diante do ritmo que carregam.

4.1.5 Cena 5

Finalmente, em “Amoor”, pertencente ao livro *Amar é crime*, temos o diálogo entre duas pessoas que, provavelmente, estão em uma cama após uma relação sexual. Ao que parece, a mulher é quem fala o tempo todo, cabendo ao homem somente utilizar-se da expressão “Hummm”. O conto não permite identificar com clareza qual é a situação dos dois pois, subentende-se que se trate de um casal que é surpreendido por uma terceira pessoa. Todavia, esta nos é apresentada como o filho de ambos, mas que não apresenta um envolvimento emocional com os pais já que o discurso da mulher é marcado pelo medo:

- Eu num disse?
- Hummm.
- Ele chegou.
- Hummm.
- Amooooor.
- Hummm.
- Ele vai matar a gente. (FREIRE, 2010, p. 144)

É possível até acreditarmos que se trata de uma relação incestuosa já que o rapaz pode ser filho do casal e ter um “caso” com a mãe, daí então ela dizer “- Ele vai pegar a gente aqui”, “- Ele nunca negou” “- O ciúme.” “- O ódio que tem de você”, que pode significar que ele acertará as contas com os pais ali ou que está movido pelo ciúme que sente da relação entre seus pais.

Mas não é algo somente da ficção filhos que acabam matando os pais, há vários casos que chocam o mundo, justamente por trazerem como protagonistas dessas tragédias filhos que acabam ceifando a vida de seus progenitores sem demonstrar qualquer tipo de arrependimento. No caso do conto em análise em nenhum momento é dada voz ao filho, sabemos dele apenas pela leitura de sua personalidade oferecida nas falas da mãe por meio das características que ela vai enumerando acerca de seu filho: “- Ele vai acabar com a nossa vida.” (...) “- Ele é forte.” (...) “Ele faz tae kwon do” (...) “Faz jiu-jítsu” (p. 149).

E o pai se mostra alheio ao perigo que está correndo respondendo somente com a expressão “- Hummm”. Essa ausência de comunicação entre o casal faz pensar na necessidade de diálogo entre as pessoas, especialmente entre os membros de uma família que muitas vezes acabam se desentendendo justamente por não conseguirem discutir seus diferentes pontos de vista, preferindo agir de forma errônea para se chegar a uma solução que geralmente só será benéfica para um dos lados. Portanto, utilizar o diálogo como recurso formal irônico justamente para denunciar o esvaziamento das relações interpessoais e a falta de comunicação entre as pessoas aproxima o conto de Freire de vertentes da dramaturgia moderna, como marcadamente, a do Teatro do Absurdo.

Ao ler o conto é possível perceber que a personagem apresenta todas as ações com um tom angustiante de suspense, pois começa descrevendo que não está conseguindo dormir e logo depois já se mostra para o leitor que há uma terceira personagem na trama, a qual é descrita como um indivíduo sedento de ciúmes e ódio, que pratica artes marciais, embora em nenhum momento seja explicitado o

porquê de seu desejo de acabar com a vida do casal. E é justamente nessa ausência de dados que comprovem uma interpretação elucidativa que se encontra o diferencial do conto já que o suspense permanece depois do desfecho.

Assim como as outras narrativas em análise, não é descrito de forma minuciosa o espaço em que a história ocorre, mas conseguimos identificar que o espaço onde as personagens se encontram é um quarto, possivelmente em um hotel ou motel, já que a terceira personagem, que é somente citada, está utilizando o elevador e as escadas para chegar até lá. A trama não apresenta a marcação precisa sobre o tempo de duração, mas deduzimos que seja desenrolada em uma noite justamente por começar e terminar no mesmo ambiente, ou seja, o quarto. Há, portanto, como na fórmula prescritiva da concepção de teatro aristotélica, unidade de ação, espaço e tempo, sendo as falas as responsáveis por garantir a sequencialidade e a progressão causal entre os fatos representados.

Em se tratando do embate das falas, é possível detectar somente uma voz atuante, a da personagem feminina, que é quem nos mostra toda a ação, pois o marido, assim como acontece com o idoso do conto “Na hora do banho”, só consegue dizer uma palavra “hummm”, consolidando-se assim, a função fática. Como não sabemos ao certo se há uma relação de incesto entre a mãe e o filho, torna-se difícil qualificar a personagem através das características que são expostas ao longo da narrativa. O que é perceptível é que se trata de uma mulher apavorada, que prevê tudo que lhe acontecerá, assim como ao seu esposo, mas que diante da imobilidade do homem também acaba não fazendo nada para resolver a situação, não entrando em conflito com o personagem a quem direciona sua fala o tempo todo.

No que diz respeito à forma o conto faz uso de muitos verbos em tempos diferentes, com predominância do presente do indicativo (tá, tô, juro, tem, vamos, chama, é, faz, corre). No gerúndio (conseguindo, ouvindo, subindo); pretérito perfeito (disse, chegou, sonhei, negou, vi, cansei); infinitivo pessoal (rezar, falar); imperativo (acorda, olha, veste) e a utilização de locuções verbais (vai matar, vou morrer), contextualizando o que ocorreu antes, durante e sugerindo o que virá após a cena apresentada no recorte escolhido pela consciência autoral.

4.2 Monólogos

Após as análises dos textos compostos somente por diálogos, passamos agora para os textos em primeira pessoa cuja enunciação dirige-se diretamente a um interlocutor ausente, (mas subentendido), o leitor-espectador. Estes são os chamados monólogos:

O MONÓLOGO como forma direta e clara de apresentação dos pensamentos e sentimentos das personagens é muito antigo. Nós o encontramos, por exemplo, em Homero, na *Odisséia*. (...) o MONÓLOGO INTERIOR implica um aprofundamento maior nos processos mentais, típico da narrativa deste século. A radicalização dessa sondagem interna da mente acaba deslançando um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos. (LEITE, 1985, p. 67-68)

4.2.1 Cena 6

“Muribeca” é o conto que inicia o livro *Angu de Sangue*. Nele temos o monólogo de uma catadora de lixo que está inconformada diante do desejo do governo de fechar o lixão do qual ela e sua família sobrevivem. É importante mencionar que Muribeca é um lixão localizado no município de Jaboatão dos Guararapes, Pernambuco, portanto não é um local inventado pelo escritor Marcelino Freire para configurar-se tão-somente como o espaço de sua narrativa.

Outro ponto que merece destaque diz respeito ao uso constante da indagação interrogativa ao longo do conto, pois a catadora de lixo, essa mãe, não aceita que o governo tire dela e de sua família o meio de sobrevivência que possuem, porque mesmo que sejam “compensados” com uma casa, um local fixo para residir, eles perderão o “emprego” que o lixo lhes oferece e até mesmo os filhos ficarão sem os brinquedos costumeiramente encontrados em meio ao lixo:

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 para comer? (FREIRE, 2005, p. 23)

No conto “Muribeca” percebemos que o lixo, mais precisamente o lixo hospitalar, apresenta-se como material de auxílio no combate às doenças, já que essas pessoas, em sua maioria, não têm condições financeiras de ir até um consultório médico para fazerem um tratamento adequado em relação às doenças que possuem. Este trecho evidencia a realidade alarmante que esses cidadãos

vivenciam, pois sujeitos a contrair inúmeros tipos de doenças uma vez que os materiais pertencentes ao lixo hospitalar estão contaminados e, portanto, deveriam ser descartados em um local apropriado:

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

O vocábulo “lixo”, segundo o dicionário já mencionado, tem as seguintes designações:

Lixo s. m. 1 Aquilo que se varre para tornar limpa uma casa, rua, jardim etc. 2 Varredura. 3 Restos de cozinha e refugos de toda espécie, como latas vazias, embalagens de mantimentos e demais coisas imprestáveis que se jogam fora. 4 Imundície, sujidade. 5 Escória, ralé. (PASQUALE, 2009. p. 364)

Por meio da perspectiva da personagem do conto *Muribeca*, essa definição de lixo torna-se muito mais ampla e humana, pois para ela:

Lixo? Lixo serve para tudo. A gente encontra mobília da casa, cadeira pra pôr uns pregos e ajeitar, sentar. Lixo pra poder ter sofá, costurado, cama, colchão. Até televisão. (...) Isso tudo aqui é uma festa. Os meninos, as meninas naquele alvoroço, pulando em cima de arroz, feijão. Ajudando a escolher. (FREIRE, 2005, p. 23-24)

Logo, é possível constatar essa discrepância em relação à desimportância que o lixo tem para algumas pessoas, já que se configura como resto, resíduo, refugo imprestável, como em certa medida, são vistas também as pessoas que dele vivem; e ao mesmo tempo o lixo pode vir a adquirir outro valor de uso ao se apresentarem esses mesmos elementos, descartáveis para uns, como indispensáveis para tantos outros, que veem aí uma forma de sobrevivência.

Ironicamente a ideia de pessoas como lixo, desconsideradas e descartáveis em uma sociedade de consumo, amplia o tom de denúncia do conto, sobretudo quando a personagem que conta a sua história e de sua família comenta sobre a questão da desova de corpos no lixão feita justamente pelas autoridades que têm o direito ao monopólio da violência para garantir a sociabilidade cidadã:

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. (FREIRE, 2005, p. 25)

Em relação à consciência autoral temos um monólogo, como já explicitado, no qual a personagem parece se dirigir ao leitor, mas ao mesmo tempo parece servir de porta-voz de outros personagens que não têm fala aos quais resta só “ficar calado”:

Por exemplo, onde a gente vai morar, é? Onde a gente vai morar? Aqueles barracos, tudo ali em volta do lixão, que é que vai levantar? Você, o governador? (...) Que dia na vida a gente vai conseguir carne tão barata? Bisteca, filé, chã-de-dentro – o moço tá servido? A moça? (FREIRE, 2005, p. 24-25)

Em nenhum momento são apresentadas marcas que especifiquem qual a duração da narrativa no sentido do tempo cronológico. Só temos as descrições do cotidiano dessa família e da possibilidade de destruição desse estilo de vida. Como já destacado, o conto é ambientado no lixão Muribeca, que é o próprio título do conto, mas se o leitor não tem essa informação em uma primeira leitura é possível interpretar que Muribeca possa vir a ser o nome da personagem central, que é quem nos mostra a condição em que ela e sua família sobrevivem.

Novamente percebemos que nenhum personagem de Freire tem nome, na realidade todos se configuram como representação de um coletivo; aquela catadora de lixo representa, assim, todas as catadoras de lixo que buscam alimentos, brinquedos e esperança de um futuro melhor no próprio lixão, porque mesmo que seja um lugar de degradação do ser humano foi o único que possibilitou a essas famílias poderem (sobre)viver.

Essa não-nomeação dos personagens pode ser associada também a uma linhagem neo-realista, cujo principal representante na literatura modernista brasileira é o romance *Vidas Secas*²², de Graciliano Ramos, no qual temos a história de uma família de retirantes que inicia sua trajetória da mesma forma que termina, ou seja, em busca de escapar da seca. Fabiano e Sinhá Vitória são os responsáveis por dar um futuro melhor para os filhos, o menino mais novo e o menino mais velho, mas

²² Romance de 1936.

nem mesmo conseguem dar-lhes um nome, quiçá uma vida digna. Apesar de o romance datar da década de 1930 e conto de Freire ser da década de 2000, é possível estabelecer relações entre ambos, mesmo que um seja um romance, desmontável²³, cujas partes foram publicadas inicialmente como contos, e o outro seja realmente um conto. Há a necessidade de sobreviver ao meio em que estão inseridos e, para tanto, precisam vencer inúmeros obstáculos que vão surgindo em seus caminhos.

Assim como grande parte dos contos de Freire, “Muribeca” apresenta muitos traços referentes à oralidade, como o uso de “pra” no lugar de para; colocação pronominal “me fale”, “me diga”, “me aconselhe”, no lugar de fale-me, diga-me, aconselhe-me; supressão de sílabas “tão” no lugar de “estão”, “pr’onde” no lugar de para onde, conferindo verossimilhança à caracterização de personagens que falam e agem de acordo com seu lugar social.

4.2.2 Cena 7

Em “Papai do céu”, conto pertencente ao livro *BaléRalé*, a temática central é a pedofilia exposta por meio do relato angustiado de um menino, cujo nome, ao final do conto, descobrimos ser Fernando. Além dele são citados os seguintes personagens: o pai, a mãe, a avó, a vizinha, o titio e a titia, todavia, nenhum deles tem voz direta, só nos *chega* o relato da criança. A fala do garoto é permeada por repetições, marcas de oralidade e do discurso infantil, em especial de alguns vocábulos, provavelmente os que mais o marcaram. A palavra “papai” é repetida 48 vezes; “puta”, 26 vezes, “mamãe”, 26 vezes.

Ao observarmos essas repetições e a ênfase que é dada à figura do pai, entendemos que ele é a figura mais presente na vida dessa criança, ficando em segundo plano, no imaginário do garoto, a figura de sua mãe e a imagem da puta, cujo significado ele parece não dominar, apenas reproduzindo uma palavra que ouve constantemente quando vê sua mãe e sua avó serem assim qualificadas pelo seu pai e pela sua mãe, respectivamente.

Pelas descrições apresentadas pelo garoto é possível deduzir que a história se concentra em alguma região próxima à Carapicuíba, localizada na Região

²³ Definição de Rubem Braga.

Metropolitana de São Paulo: “Papai chegou e meu coração pulou o coração de papai e papai me abraçou e mamãe tinha saído para casa da titia e a titia mora lá em Carapicuíba” (2003, p. 93).

Apesar de o monólogo ocorrer em um único dia, o menino deixa subentendido que é uma prática corriqueira a de tomar banho junto com o pai, sempre que a mãe vai para Carapicuíba na casa de seus tios: “não gosto quando mamãe demora em Carapicuíba na casa da minha tia em Carapicuíba” (2003, p. 97). Essa constatação permite uma interpretação acerca do comportamento de sua mãe que elenca todos os defeitos de seu marido, mas que mesmo assim deixa seu filho sozinho com ele:

e papai quase me mata quando me abraça e papai vive cheirando a cigarro e mamãe diz que não gosta de cigarro e diz que papai vive cheirando a bebida e vive cheirando a cerveja e vive cheirando a cachaça e vive cheirando a cigarro e um dia mamãe disse que ele vive cheirando a mulher e disse que ele vive cheirando a puta. (FREIRE, 2003, p. 93)

O conto não possui nenhuma pontuação, o que transfere para o leitor, sobretudo aquele que o leia em voz alta, a angústia do menino, ocasionando que a leitura seja ofegante, como se a criança não conseguisse entender o que realmente vivia junto ao pai; até, talvez, por essa razão é que ela não apresenta em seu relato nada que pareça ser uma experiência efetivamente traumática para ela. O único desejo de Fernando é jogar bola, e como o pai sempre promete que após o banho eles vão jogar bola, ele aceita aquela situação, mas tem suas expectativas frustradas pois o pai tem o que quer e priva o filho de realizar sua vontade de brincar como qualquer outra criança tem o direito de fazer:

e ele sempre promete que depois do banho ele sempre promete que depois da espuma ele sempre promete que depois da nuvem a gente vai jogar bola e papai diz que ele vai me levar para jogar bola e ele sempre diz que vai me levar para jogar bola e eu fico esperando papai me levar para jogar bola e ele diz sempre assim que a gente vai jogar bola Fernando a gente vai jogar bola Fernando e eu fico sonhando que a gente vai jogar bola porque eu gosto de jogar bola porque eu gosto muito de jogar bola eu só não gosto do xampu da Mônica e não gosto quando mamãe demora em Carapicuíba na casa da minha tia em Carapicuíba porque papai fica um tempão fazendo espuma e a gente acaba não jogando bola e o que eu gosto mesmo é de jogar bola não gosto do gosto da nuvem branca não gosto do gosto da espuma branca que papai espuma. (FREIRE, 2003, p. 96-97)

É nesse momento que o garoto demonstra maior incômodo em atender aos pedidos do pai, porque ao longo do conto tem-se a impressão de que ele oscila

entre sua própria percepção do ocorrido e aquilo de que o pai tenta convencê-lo como sendo algo bom:

(...) e fica engraçado com aquela espuma escorregando com aquela espuma gorda escorregando e papai diz que a espuma tem um gosto bom mas eu não acho que a espuma tem um gosto bom mas papai diz que a espuma tem um gosto bom como o gosto da nuvem lá de cima igual ao gosto da nuvem lá de cima que a nuvem tem um gosto bom lá de cima e papai diz que a espuma branca tem o mesmo gosto da nuvem branca lá de cima e papai coloca a espuma branca na boca e lambe a espuma branca e diz que está lambendo a nuvem lá de cima do céu onde existe avião lá de cima do céu onde existe balão lá de cima do céu onde existe urubu nu papai diz que é bom lambe a nuvem branca e papai pega e lambe a nuvem branca porque tem o mesmo gosto da espuma branca e ele solta uma bola de espuma branca e pede para eu fazer uma bola da espuma branca e pede para eu colocar a espuma na língua e colocar a espuma na minha cara e colocar a espuma no meu peito e colocar a espuma na minha bunda e a espuma branca escorrega na minha bunda. (FREIRE, 2003, p. 96).

Em relação ao ambiente em que a narrativa está centrada temos algumas marcações que a voz narrativa nos indica, como destacado, além do banheiro, que é onde toda ação se desenvolverá. Há menção à cidade de Carapicuíba, local a que a mãe de Fernando vai para visitar a tia do menino. E é durante uma dessas viagens que o menino resolve mostrar ao leitor o que acontece quando não tem ninguém em casa, a não ser ele e seu pai.

Por tratar-se de um monólogo só temos a voz do garoto, que procura apresentar cada membro da família de acordo com o que ele houve dos próprios familiares, ou seja, destacando seus defeitos. A confusão do relato do garoto, bem como a repetição de inúmeros vocábulos e frases, permite a seguinte interpretação:

A repetição como elemento constitutivo talvez seja uma das características mais marcantes da performance. No uso dessa repetição busca-se um "efeito zen", à medida que a fala continuamente repetida vai criando o som de um mantra, hipnótico, que conduz a outros estados de consciência. (COHEN, 2002, p. 74)

Assim, o título remete ao campo semântico celeste, com antecipação das imagens de nuvens, aviões, urubus, mas também à ideia de uma entidade que deveria garantir proteção, quando na verdade, parece representar, no conto, uma ameaça à integridade do menino indefeso: o Papai. Mais do que relato, a narrativa configura-se como apelo, aludindo, por oposição entre forma e sentido, a uma prece ou oração...

4.2.3 Cena 8

O conto *Esquece*, tem como epígrafe a seguinte frase: “Todo camburão tem um pouco de navio negreiro”, que na realidade é o título de uma música do grupo O Rappa, pertencente ao CD que leva o nome da banda e que foi lançado em 1994. A composição é de Marcelo Yuka, que então era o baterista do grupo e que, em 2000, acabou sendo vítima da violência que assombra as grandes cidades ao ser baleado, quando tentava defender uma mulher de um assalto. O músico ficou paraplégico e após diversas discussões com os outros membros da banda, decidiu desligar-se d’O Rappa e dar seguimento ao seu projeto com o grupo F.U.R.T.O, do qual já fazia parte quando ainda era do grupo O Rappa.

Se analisarmos trechos da letra da música, bem como o próprio título da canção, veremos referências ao poema “Navio Negrero” (1869), de Castro Alves, o qual denuncia a situação degradante que os escravos africanos sofriam nos navios de tráfico negreiro, sendo expostos a condições humilhantes em relação aos castigos físicos, à higiene e à própria alimentação.

tudo começou quando a gente conversava
naquela esquina ali
de frente àquela praça
veio os homens
e nos pararam
documento por favor
então a gente apresentou
mas eles não paravam
qual é negão? Qual é negão?
o que que tá pegando?
qual é negão? Qual é negão?
é mole de vê
que em qualquer dura
o tempo passa mais lento pro negão
quem segurava com força a chibata
agora usa farda
engatilha a macaca
escolhe sempre o primeiro
negro pra passar na revista
pra passar na revista
todo camburão tem um pouco de navio negreiro
todo camburão tem um pouco de navio negreiro (online)

Essa referência intertextual a Castro Alves também se faz presente no livro de Freire, ao qual o conto em análise pertence já que o título do volume é justamente *Contos Negreros*. Em “Esquece”, temos a história de um jovem negro e pobre que

ao se sentir isolado do restante da sociedade, passa a praticar assaltos. No momento em que está executando o crime, é possível identificar que ele parece buscar, de certa forma, estabelecer um diálogo com a classe mais privilegiada economicamente, a mesma que acaba reclamando da violência existente nas grandes cidades:

Violência é o carrão parar em cima do pé da gente e fechar a janela de vidro fumê e a gente nem ter a chance de ver a cara do palhaço de gravata para não perder a hora ele olha o tempo perdido no rolex dourado. Violência é a gente naquele sol e o cara uma duas três horas quatro esperando uma melhor oportunidade de a gente enfiar o revólver na cara do cara plac. (FREIRE, 2008, p. 31).

Durante toda sua fala o jovem vai expressando sua indignação em relação à desigualdade social que impera na urbe contemporânea. Além do vocábulo “violência”, que é repetido em todo início de parágrafo, há também o uso repetitivo da expressão “a gente”, que visa representar a ideia do coletivo, ou seja, configura-se como a voz de todos os negros que estão à margem da sociedade e sentem-se oprimidos e humilhados pela violência racial e social:

Violência é ele ficar assustado porque a gente é negro ou porque a gente chega assim nervoso a ponto de bala, cuspidando gritando que ele passe a carteira e passe o relógio enquanto as bocas buzina desesperadas. Violência são essas buzina 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. (FREIRE, 2008, p. 31-32).

Em meio ao seu relato, que parece mimetizar as letras e a enunciação próprias das músicas de rap, há uma quebra de expectativa, pois o jovem constata que seus desejos não saíram conforme foram planejados:

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 nossa cabeça um 38 e outro 38 à paisana. (FREIRE, 2008, p. 32).

Diante da inevitável prisão, o jovem assaltante demonstra ser reincidente no crime, pois já sabe o que o espera tanto em relação ao enfrentamento da sociedade como um todo, visto que diante de situações como essa sempre há um número

considerável de pessoas acompanhando a ação policial, quanto no que diz respeito ao que sofrerá quando chegar ao departamento policial:

Violência é a gente ficar com a mãe 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. (FREIRE, 2008, p. 32).

E, ao final de seu relato, o jovem deixa transparecer que seu desejo é ter o carrão e o relógio *rolex*, dois elementos que são apresentados logo no início do conto, o qual se configura a partir de uma circularidade que busca reiterar e reproduzir uma situação que já se tornou condição:

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. (FREIRE, 2008, p. 32-33).

Assim como acontece em “Papai do céu” e, também, em outros contos do autor, Freire apresenta certa displicência em relação à pontuação normativa, com períodos longos que conferem à narrativa um tom dramático:

As grandes ações ou o motor principal de uma personagem podem ser determinados a partir do estudo minucioso de suas ações sucessivas. Não se exclui a possibilidade de uma personagem levar a cabo, ao mesmo tempo ou uma após outra, ações contraditórias ou que o pareçam. (RYNGAERT, 1995, p. 137)

O relato do jovem assaltante culmina por nos apresentar dois lados: o de vítima da sociedade e, mais especificamente, o retrato do meio em que (sobre)vive, configurando-se assim como um indivíduo sem nome, oprimido, e também como opressor, já que passa a aceitar o assalto como meio de mobilidade social e uma prática comum:

Violência é ele ficar assustado porque a gente é negro ou porque a gente chega assim nervoso a ponto de bala cuspidando gritando que ele passe a carteira e passe o relógio enquanto as bocas buzizam 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. (FREIRE, 2008, p. 31-32)

Podemos perceber que os dois parágrafos retirados do conto se sucedem, mostrando essas duas facetas do jovem quase que ao mesmo tempo. Se pensarmos na primeira condição, de oprimido, devemos levar em consideração que:

A criminalidade urbana está ligada à brutalidade da vida, à pobreza e às carências, (...), os estudos confirmam um alto nível de violência criminosa e de brutalidade, particularmente nas cidades onde a população é pobre, constituída em parte por migrantes e pessoas sem domicílio fixo. As violências físicas e o roubo são o que há de mais corrente na criminalidade. (...) Tanto os objetos como os gestos da violência espelham as condições de vida. A agressão é simplesmente uma resposta à outra violência, a dos tempos. (MICHAUD, 1986, p. 34)

Por outro lado, é possível perceber a mudança de posicionamento desse jovem passando a assumir o posto de opressor:

O termo marginal é muito importante porque tanto pode ser aquele que está à margem quanto pode ser o criminoso. (...) Passamos décadas idealizando o malandro. Mas não existe nenhuma possibilidade de idealização da figura do marginal: na palavra marginal está presente tanto o lado solar quanto o lado noturno, o bem e o mal. Você pode ser marginal porque está à margem e quer adquirir a sua voz. Mas você pode ser o marginal porque coloca o revólver no bolso e assalta alguém. (BRUM, 2009, online)

Logo, fica claro que o marginal pode assumir esses dois papéis, assim como o jovem do conto, pois ao mesmo tempo que sofre a violência por estar à margem da sociedade, ele também pratica a violência ao (não) aceitar sua condição, realizando assim, atos de agressão, supostamente justificáveis pelo contexto:

Esta varia em proporção direta com a força de instigação à resposta frustrada, com o grau de interferência com a resposta frustrada, e com o número de respostas frustradas. Em outros termos, quanto mais forte é a estimulação, maior é a intensidade da frustração, e quanto mais a frustração afeta aspectos do comportamento, mais importante será a agressão. A agressão se volta diretamente contra a fonte de frustração; se por sua vez ela for inibida, produz agressões derivadas ou auto-agressão. A agressão é em suma uma catarse da frustração. (MICHAUD, 1986, p. 79)

4.2.4 Cena 9

Em “O futuro que me espera”, pertencente ao livro *Rasif-Mar que Arrebenta* (2008), é possível perceber, por meio do relato do personagem não nomeado, que não existem fronteiras rígidas entre os gêneros conto, crônica e poema, na produção de Marcelino Freire, já que o texto pertence a um livro de contos, mas mescla elementos estruturais tanto da crônica quanto da poesia.

O enredo é constituído por lembranças evocadas por essa voz que nos diz do que sente falta em sua cidade natal, Sertânia, em Pernambuco, no caso, por coincidência ou não, a mesma do autor. Porém devemos considerar que:

O discurso da personagem não é verdadeiramente dela, mas do autor que a faz falar. Entretanto, o autor não se identifica necessariamente com a personagem, como sugerem às vezes certos trabalhos em que a crítica busca encontrar a biografia do autor por trás dos diferentes discursos. Uma vez mais, estamos entre um e outro, ou melhor, nas sutilezas do eu-tu-ele, em que o autor faz falar personagens que têm necessidade de corpo de um ator para nascerem e da presença do público para existirem plenamente. (RYNGAERT, 1995, p. 140)

A começar pelo próprio título “O futuro que me espera”, percebemos que se trata de uma imbricação de tempos: o passado, evocado pela memória desse personagem, o presente, no qual ele profere seu discurso, e o futuro, pelo que, mesmo ainda no presente, ele já anseia que chegue.

Além de Sertânia, o motivo central da saudade, há referência à cidade de São Paulo, local em que a personagem está inserida, e que também é o local onde Freire reside:

Tenho saudades de Sertânia.
Saudades de Catolé, Canindé. Saudades
de Sairé. Saudades do batucajé. Do acarajé.
De Nazaré da Mata.
(...)
Saudades de tantas coisas. Que eu costurei
a mala, levantei as paredes da caixa. Disse
olhando os prédios de São Paulo. E a fumaça. (FREIRE, 2008, p. 121-123)

É possível perceber que o personagem configura-se como um estranho em meio à cidade de São Paulo, como se fosse um estrangeiro; e a partir do momento em que começa a lembrar das saudades que sente de sua cidade natal, por meio de nomes de lugares e pessoas que ali residiam, esse sentimento toma conta dele e o desejo de ir embora torna-se mais forte e incontrolável: “Vou-me embora agora mesmo, de hoje não passa. Aqui nunca foi a minha terra” (p. 123). A voz narrativa faz menção a membros da família de Marcelino Freire, ao citar dona Carminha e seu Antônio, pais do autor, e remete intertextualmente ao poema de Bandeira, “Itinerário de Pasárgada”, como vimos, referência essencial do autor.

Justamente pelo fato de elencar tantos nomes que são do conhecimento dele ou de habitantes daquela região, ele consegue transmitir para o leitor essa sensação

de não-pertencimento, já que passamos a ser estrangeiros por não entendermos ou não conhecermos os significados de muitas palavras presentes no texto:

“Saudades de Catolé, Canindé. Saudades de Sairé. Saudades do batucajé. Do acarajé. De Nazaré da Mata. Saudades do tumbança. Do papangu, do maracatu de lança.” (FREIRE, 2008, p. 121)

Quase todos os contos pertencentes ao livro *Rasif* apresentam estrutura de poesia, e no caso de “O futuro que me espera”, é como se a voz narrativa estivesse contando lembranças e descrevendo, por meio de uma crônica, os detalhes que compõem a sua cidade natal e a cidade em que reside. Essa mescla de gêneros diferentes configura-se como exemplo da hibridização de gêneros, marca da literatura contemporânea. Marcelino Freire apresenta ao leitor um livro de contos dispostos graficamente como poemas, e com uma entonação lírica na qual se encontra um terceiro gênero, que auxilia na descrição de tudo que fez parte de sua vida e que ainda faz: o teatro. Voz enunciativa e voz autoral se confundem e a representação vira o foco do texto tendo a máscara e o disfarce como potentes recursos expressivos.

4.2.5 Cena 10

O conto “Crime”, pertencente ao livro *Amar é crime*, em uma primeira leitura traz como tema central uma história que com frequência figura no noticiário televisivo e, principalmente em programas policiais: o sequestro motivado pelo ciúme. Nele temos um monólogo de um jovem que aparentemente dialoga com sua mãe sobre o que pretende fazer com sua namorada e qual a visibilidade na imprensa que ganhará com isso:

- MÃE, ó, o meu plano é assim, uma viagem, vai vendo, eu sequestro a minha namorada, porque ela me traiu, quis me deixar, rá, aí eu trago ela aqui para casa, pela garagem, dou um tapa, jogo no sofá, esculhambo, vai vendo, bato, xingo ela de vaca, aí ela vai negar, tudinho, vai negar (...) mãe, eu vou ficar famoso, vem o SBT, a Record, a Rede Globo, a polícia no meio do esgoto, no megafone, me chamando, Roni, Roni, Roni, rá. (FREIRE, 2010, p. 65-67)

Em meio à descrição de seu plano, ele até tenta justificar seus atos, afirmando que:

Eu vou aproveitar todo o acontecimento para falar da sacanagem, da falta de educação, de saneamento, do desmoronamento, da chuva quando vem e molha e engole o povo, a enchente, entende qual é o plano, entende, vou sair falando, desafiando o governador. (FREIRE, 2010, p. 67)

Todavia, ao final da narrativa surge a dúvida em relação à sanidade mental desse jovem, porque ele mesmo diz que precisa encontrar uma namorada. Talvez nem mesmo sua mãe exista e ele esteja em meio a uma crise existencial.

Ansiosos por vencer o destino para se libertarem dele, eles querem provocar o face a face, medir-se com a morte, numa perpétua busca do acontecimento, que exige o riso e as máscaras, o humor, às vezes o cinismo e essa capacidade de fazer as leis virarem de perna para o ar, de fazer de outrem um outro, no instante, simplesmente pelo prazer... para que o jogo seja possível, para confrontar-se com o arbítrio. (MICHAUD, 1986, p. 39)

Essa necessidade que o jovem do conto apresenta em ser um criminoso famoso pode ser explicada pelo destaque demasiado que a mídia sensacionalista confere a esse tipo de crime:

O aumento dos episódios de violência, particularmente de homicídios, nas duas últimas décadas no Brasil fez com que o noticiário sobre a violência migrasse dos seus tradicionais redutos nas *(sic)* editoriais e nos jornais especializados em crimes, e ganhasse destaque, de maneira generalizada, em todos os meios de comunicação. (RONDELLI, 2000, p. 144)

A mídia precisa de acontecimentos e vive do sensacionalismo. A violência, com carga de ruptura que ela veicula, é por princípio um elemento privilegiado para a mídia, com vantagem para as violências espetaculares, sangrentas ou atroz sobre as violências comuns, banais e instaladas. (MICHAUD, 1986, p. 49)

Logo, o jovem pode apresentar algum distúrbio mental que o faz desenvolver esse plano mirabolante que apresenta ao longo do conto, mas seu desejo doentio ganha força, por meio da superexposição que ele adquirirá com os programas que utilizam como temas centrais as tragédias humanas.

Nesse conto, em especial, não temos uma definição clara de onde a narrativa é centrada, pois o jovem parece estar confuso e cria toda a situação em sua mente, possivelmente dialogando com sua mãe, mas nos é permitido deduzir que seu plano ocorrerá quando ele estiver na casa de sua mãe.

A situação do jovem do conto “Crime”, é similar a do jovem do conto “Esquece”, do livro *Contos Negreiros*, em que Freire aponta as duas facetas que uma mesma situação possui, já que ambos (sobre) vivem na linha entre ser oprimido e ser opressor.

Esses paradoxos existenciais apresentados por Freire, permitem que seus textos não sejam enquadrados em discursos panfletários, ainda que muitos os considerem como tais, já que realizam uma única leitura do texto, ou seja, um único ponto de vista, não permitindo a exploração completa das possibilidades que o autor propõe. Ao ler os escritos, é preciso sempre considerar todos os pormenores presentes em cada linha, pois é justamente nessa intercalação de vozes e posicionamentos, que se encontra o diferencial dos escritos de Freire.

CONCLUSÃO

Diante do que foi exposto até aqui, pudemos perceber o quão permeada pela violência está a literatura brasileira contemporânea, principalmente nos escritos do autor Marcelino Freire que, por meio de seus textos, consegue explicitar de uma forma clara e agressiva essa realidade repleta de violência que o cidadão brasileiro vivencia.

Procurou-se evidenciar também que a prosa do autor apresenta elementos que possibilitam ao leitor envolver-se diretamente com a narrativa por meio de um enredo repleto de quebras de expectativas, o qual prende a atenção do início ao fim.

Foi possível constatar, também, que os trabalhos críticos realizados acerca das produções de Marcelino Freire possuem como ponto de partida a necessidade de explicitar como a realidade destes personagens (que parecem avulsos e à margem da sociedade como um todo), é próxima de cada cidadão real, que vive nas metrópoles brasileiras, uma vez que ao utilizar-se de uma prosa tocante, ritmada e ao mesmo tempo violenta, Freire passa a conquistar vários comparsas para acreditar em sua causa, ou melhor, na de suas personagens, e assim, lutarem todos juntos para que esta centralização dos indivíduos que até então se encontravam à margem, torne-se cada vez mais recorrente.

O fato também de os pesquisadores priorizarem a escrita centrada na oralidade e revestida de violência, especialmente nos livros *Angu de sangue* e *Contos Negreiros*, evidencia que questões voltadas para a miserabilidade humana e as injustiças sociais e raciais, suscitam nos leitores em geral esta vontade de auxiliar na compreensão e conscientização coletiva acerca dos problemas que assolam grande parte da população brasileira, em especial, aqueles que são menos favorecidos financeiramente.

Logo, além de contribuírem para a disseminação dos escritos de Freire, esses pesquisadores culminam por ajudarem também a população em geral, que acaba por ficar mais ciente do que ocorre a sua volta. Objetivando trazer para o conhecimento de todos estes estudos que estão sendo realizados ao longo dos anos sobre as produções de Freire, este trabalho buscou reunir de forma breve uma gama de estudos, textos e informações relacionadas ao autor pernambucano, buscando, desta forma, contribuir de alguma forma para que futuras pesquisas sejam

desenvolvidas nesta área e, conseqüentemente, a propagação do autor e de suas obras.

A relação existente entre a literatura e o teatro nos escritos do autor, bem como em sua vida pessoal, é outro ponto forte que cada vez mais ganha destaque nas páginas de seus livros, já que por meio de um discurso que prioriza o personagem, o qual guia a narrativa, possibilita a visualização das cenas que se passam à frente do leitor/espectador, que pode escolher ficar passivo, ou seja, somente assistir ao espetáculo, ou tornar-se cúmplice da ação adentrando ao universo da narrativa.

Esse mecanismo adotado por Freire culmina por acrescentar em seus contos uma mistura entre o real e o imaginário, inclusive no universo do próprio personagem que muitas vezes se encontra perdido em meio ao ambiente em que está inserido, e “interpretar” parece ser a solução mais plausível para conseguir enfrentar os problemas que assolam seu dia a dia. Para tanto, o autor faz uso de diversos elementos linguísticos e estruturais que permitem a identificação ou não com os personagens em “cena”.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: Adorno, T. W e outros. Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo?. In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AMARAL, Nilza. et. al. *O zodíaco – Doze signos: doze histórias*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2005.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ARRUDA, Angela Maria Pelizer de. *Cultura e Literatura Contemporâneas: Algumas Abordagens do Pós-Moderno*. Revista Estação Literária, vol. 9, p. 220-237, 2012.
- ARRIGUTI JR, Davi. *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. - 2a. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- COUTO, Rita; SILVA, Maurício. (Orgs.). *A miséria é pornográfica: ensaios sobre a ficção de Marcelino Freire*. São Paulo: Terracota Editora, 2013.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Entre fronteiras e cercado de armadilhas*. Brasília: UNB, 2005.
- _____. (Org.) *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008.
- _____ & THOMAZ, Paulo C. (Orgs.) *Pelas margens: representação na narrativa brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2011.
- FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Planeta, 2013.

FILHO, Reginaldo Pujol. (Org.). *Desacordo Ortográfico*. Porto Alegre: Não Editora, 2009.

FREIRE, Marcelino. *Acrústico*. São Paulo: edição do autor, 1995.

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

_____. *EraOdito*. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

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

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

_____. *Contos negreiros*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

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

_____. *Amar é crime*. São Paulo: Selo Edith, 2010.

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

_____, M.; MYRTEs, A. *A linda história de Linda em Olinda*. São Paulo: Escala Educacional, 2007. (Série BR.doc).

_____. *Coleção 5 minutinhos*. Blog eraOdito. Disponível em: <http://www.foresti.locaweb.com.br/03_eraOdito/cinco.html>. Acesso em 12 de outubro de 2014.

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

_____. *O narrador na literatura brasileira contemporânea*. Tintas: Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, Milão, n. 2, p. 199-221.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GUALBERTO, Thais. *Linha do tiro*. Disponível em: <http://blog.kisuki.me/2009/11/linha-do-tiro.html>, acesso em 12 de setembro de 2014.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

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

MICHAUD, Yves. *A violência*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

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

PABLO, Gustavo. *Un viaje al corazón del pasado*. Disponível em: < <http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/un-viaje-al-corazon-del-pasado>>. Acesso em 18 de junho de 2014.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra – Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas/São Paulo: Mercado de Letras/FAPESP, 1999.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

PEREIRA, Helena Bonito C. (org.). *Ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Mackenzie, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 114^a ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

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

REUTER, Yves. *A análise da narrativa*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

RONDELLI, Elizabeth. Imagens da violência e práticas discursivas. In: PEREIRA, Carlos Alberto M. (org.) *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.152.

ROSENFELD, Anatol. *A teoria dos gêneros*. In: _____. O Teatro Épico. São Paulo: Perspectiva, 1985. pp. 15-27.

_____, Anatol. *Reflexões estéticas*. In: _____. Texto/Contexto. 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. pp. 21-97.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____, Karl Erik. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. In: DALCASTAGNÉ, Regina (org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008. p. 57-77.

SOUZA, Rosana Meira Lima de. *Estética(s) Realista(s) e Imaginário Urbano: Estudo sobre as diferentes concepções do realismo literário e sua configuração na obra de Marcelino Freire*. Revista Encontros de Vista – 6. ed. 2009. p. 81- 88.

TRIGO, Luciano. *Marcelino Freire lança romance ‘autopornográfico’: ‘O lugar da minha escrita é o lugar do grito*. Disponível em: < <http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/marcelino-freire-lanca-romance-autopornografico-o-lugar-da-minha-escrita-e-o-lugar-do-grito.html>>. Acesso em 25 de junho de 2014.

VAZ, Sérgio. *Literatura, pão e poesia*. 1ª ed. digital. São Paulo, 2012.

WALDMAN, Berta. *Do Vampiro ao Cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. São Paulo: HUCITEC, 1982.

O Rappa. *Todo camburão tem um pouco de navio negreiro*. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/o-rappa/todo-camburao-tem-um-pouco-de-navio-negreiro.html>>. Acesso em 12 de outubro de 2014.

Vídeos

SIMON, Rodrigo. Livro 79: *Nossos Ossos – Marcelino Freire*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=LcsJLQweCel&hd=1>>. Acesso em 23 de junho de 2014.

SIQUEIRA, Tuca. *O caso da menina*. 13 min. 2008. Disponível em: <<http://vimeo.com/22858247>>. Acesso em 12 de junho de 2014.

ANEXOS

ANEXO A – Conto “O caso da menina”**O caso da menina**

- Quer?

- Não entendi.

- A criança.

- A criança?

- Quer?

- Hã?

- A menina.

- Não entendi.

- A minha filha.

- A senhora...?

- Quero lhe dar a criança.

- Eu?

- O senhor, o senhor.

- Pra mim?

- Por quê? Não quer?

- A menina?

- É. Tem dois dias.

- Meu Deus!

- Bonitinha, bonitinha.

- Meu Deus!

- Veja só.

- Minha senhora...

- A sua cara.

- A minha cara?

- Sim, a do senhor.

- Minha senhora, a senhora quer dinheiro, não é?

- Não.

- 1 real pro leite?

- Não.

- 5 reais?

- Não, não. Quero que o senhor leve ela pra casa.

- Eu?

- É. Pr'onde o senhor tá indo agora?
- Eu? Eu tava indo pro trabalho.
- Ótimo. Leve ela.
- Hã?
- Para o escritório.
- Como?
- O senhor é casado?
- Não.
- O pessoal faz uma vaquinha.
- Vaquinha?
- Meu Deus, olhe só: ela tá rindo.
- Rindo?
- É. Veja que belezinha.
- Ora...
- Ria um pouco.
- O quê?
- Ria. Ria. Quero ver se o senhor também tem covinha.
- Covinha?
- Cova, cova. Ela pode morrer se o senhor não levar ela embora.
- Como é que é?
- Morrer.
- Meu Deus do Céu, não acredito.
- Nasceu pra morrer.
- Não, isso só pode ser palhaçada.
- Leve a menina.
- Não.
- Tome a menina.
- A senhora tá biruta.
- A menina precisa comer.
- É...
- Tadinha.
- Já disse, dou dinheiro.
- Não quero.
- 10 reais.

- Não vendo.
- Minha senhora...
- Jogue ela no lixo.
- O quê?
- Faça isso. Jogue ela no lixo.
- No lixo?
- Num bueiro.
- Bueiro?
- É.
- Vou chamar a polícia. A senhora é louca.
- O senhor é que é louco.
- Eu?
- Louco e filho da puta!
- Filho da puta?!!
- Tô oferecendo e o senhor não quer.
- Como é que é?
- Eu que devo chamar a polícia.
- Ah! Essa não...
- O senhor tá abandonando a minha filha.
- Abandonando?
- A Angélica.
- Angélica?
- Foi o nome que dei pra ela.
- E o pai dela, porra?
- O pai queria Xuxa.
- O pai? Xuxa?
- Ela tem até uma marquinha na perna.
- Marquinha na perna?
- Esquerda. A Angélica é na direita, não é?
- Sei lá, minha senhora.
- O senhor não conhece a Angélica?
- Não, minha senhora, não conheço.
- Então o senhor não gosta de criança.
- Não, não gosto.

- O senhor não tem coração.
- Não, não tenho.
- Eu sabia.
- Como sabia?
- Pode ir.
- Hã?
- Então pode ir.
- O quê? Agora quer que eu deixe a sua filha?
- Em paz, eu e ela.
- Não acredito, não pode ser.
- Meu senhor, vá embora, não vê que ela tá chorando?
- Chorando?
- O senhor está assustando a minha filha.
- Hã?
- O senhor está assustando a Angélica.
- Eu?
- Vou chamar a polícia.
- O quê?
- Saia, saia, saia.
- A senhora é louca, louca.
- Socorro!
- Calma!
- Vá embora.
- Eu não fiz nada.
- Fez, sim.
- Eu?
- Fazer isso com a pobrezinha.

(Conto pertencente ao livro de Marcelino Freire, *Angu de Sangue*, 2ª edição, 2005, p. 91-95.)

ANEXO B – Conto “Na hora do banho”**Na hora do banho**

- O pinto.
- Seu Sebastião...
- O pinto.
- Agora não.
- O pinto.
- Calma, Seu Sebastião.
- O pinto.
- Cadê o sabão?
- O pinto.
- Primeiro as costas, Seu Sebastião.
- O pinto.
- Que amolação!
- O pinto.
- Cuidado para não cair, Seu Sebastião.
- O pinto.
- Agora é o pé direito, Seu Sebastião.
- O pinto.
- O direito, seu Sebastião.
- O pinto.
- O esquerdo eu já lavei, Seu Sebastião.
- O pinto.
- O peito, Seu Sebastião.
- O pinto.
- Feche os olhos, Seu Sebastião.
- O pinto.
- Bem fechados, Seu Sebastião.
- O pinto.
- Não tenha medo, Seu Sebastião.
- O pinto.
- Eu cuido do senhor, Seu Sebastião.
- O pinto.

- Com amor, Seu Sebastião.
- O pinto.
- O senhor já tem oitenta anos.
- O pinto.
- Oitenta anos, Seu Sebastião.
- O pinto.
- Que bosta, Seu Sebastião!
- O pinto.
- Meto já esse sabão na sua boca.
- O pinto.
- Cala a boca, Seu Sebastião.
- O pinto.
- Agora é a cabeça, Seu Sebastião.
- O pinto.
- Sua bunda está imunda, Seu Sebastião?
- O pinto.
- Caralho, Seu Sebastião.
- O pinto.
- Já tô indo, Seu Sebastião.
- O pinto.
- Já ouvi, Seu Sebastião.
- O pinto.
- Tá aqui, Seu Sebastião
- O...
- Devagar.
- ...
- Para não engasgar, Seu Sebastião.

(Conto pertencente ao livro de Marcelino Freire, *BaléRalé*, 2ª edição, 2004, p. 123-127.)

ANEXO C – Conto “Linha do tiro”**Linha do tiro**

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

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

- Chocolate?
- Você quer me vender chocolate, não é?
- Que chocolate, minha senhora?!!
- Bala-chiclete?

(Conto pertencente ao livro de Marcelino Freire, *Contos Negreiros*, 2008, p. 43-48.)

ANEXO D – Conto “Sinal Fechado”

SINAL FECHADO

- O quê?

- A culpa é do carro.

- Hã?

- Do carro.

- A culpa é do carro?

- Sim, não vê?

- O quê?

- A Guerra na Arábia Saudita, na

Cochinchina, sei lá. A culpa é do carro. Do combustível. Do petróleo. Do gás. Da gasolina.

- Agora mais essa...

- Da guerra. Sim, da guerra. Da carnificina.

Por que é que eles brigam, meu caro? Por causa do carro. Entendeu? A roda nos fodeu. Antes a gente vivesse no tempo do jumento. Até o jumento virou moto. Não viu? Um dia saiu na televisão.

- Eu acho que você está ficando doido.

- A culpa é do carro, meu irmão.

Se eu estou ficando doido a culpa é dele.

Tenho respirado mal, não vê? A minha tosse

é por causa de quê? Essa ferrugem?

Essa fumaça no miolo? Não tem banho

que retire? E a bronquite?

- Você está exagerando.

- Eu, exagerando? Acho que o mundo

é que está sem controle. Desgovernado.

Furando esquinas, assaltos. Não vê os assaltos?

A arma em punho? Por causa de quê?

Do veículo. Isso, do veículo. Querem o conforto.

Todo mundo quer conforto, eu sempre digo.

Poltrona, entende? Cinto. Que segurança ele nos dá? A morte é veloz. E a culpa é de quem? De nós? Eu, hein?

- Eu acho que você não está girando bem. Precisa tirar umas férias.

- Férias? Para não sair do lugar? Só de imaginar o trânsito à beira do abismo, a caminho do mar. Todo mundo quer sair. E chegar. Fugir para ver o pôr-do-sol. Esquentar o motor. Mostrar o seu valor. A culpa é do carro. Esse sentimento que há. Sem sentimento. Aquilo que eu falei. E repito: a ostentação. Neguinho vindo desfilando a sua melhor marca. Acelerar na nossa cara. Baforadas e baforadas. É ou não é do demônio essa invenção?

- Demônio, sei não, acho que você está possuído. Daqui a pouco vai sair gritando pela rua. Queimando ônibus.

- Olha aí: por que você acha que o pessoal queima ônibus, camburão, foguete? Eu sei. E explico: é porque querem atacar a cidade. Entende? Pela sua fina sensibilidade. É onde a sociedade dói. Fica assustada quando vê. Um monte de corpo queimado, lá dentro. No inferno. Gente carbonizada. Chamuscada. Tanto aqui como na França. Morre até criança. Culpa do carro. Do carro, do carro. Este monstro. O aquecimento global, de onde vem? O degelo? O fim da Amazônia, pensa bem.

- Juro. Estou ficando com medo deste seu discurso, sem fim. Sei não. Você já procurou um psicólogo? Sua mãe, o que acha? Seu pai? Sua tia? Sua namorada?

- Acabei o namoro, não sabia?

- Com a Marília?
- É. Por causa do carro.
- Puta que pariu! Vai tomar no rabo.

Você está me enchendo o caso.

- Foi o que a Marília me falou. Assim, na lata. Pô. Falou da potência. Achava a minha Brasília muito devagar. Quase parando. Tinha vergonha de entrar. Nem no estofamento me beijava. A gente não fazia amor. Por causa dele. Do carro, caralho! Faltava tesão para se jogar nos meus braços. Ela queria outro destino. Dizia que seu corpo nu, lindo, lindo, não combinava com pneu careca. Com o meu descuido. Esta minha vontade de mudar o mundo. Ela não entendeu, pô! Como você ainda não se ligou. O tanto que o carro está destruindo o ser humano. Já estamos, faz tempo, por um triz, na corda-bamba, no meio-fio. Por causa de quem, me diz. Este meu coração que não bate bem.

- Chega, chega.
- Quem disse que adianta buzinar, hein?

Não sabe? Não lembra? Não viu? Estamos no Brasil.

- Puta que pariu! Tá, tá, vou indo...
- Para onde? Não vê que está vermelho?

Quem disse que o sinal abriu?

(Conto pertencente ao livro de Marcelino Freire, *Rasif-Mar que arrebenta*, 2008, p. 108-112.)

ANEXO E – Conto “Amoor”**Capítulo XIV
Amoor**

- AMOOOR.
- Hummm.
- Tá me ouvindo?
- Hummm.
- Num tô conseguindo dormir.
- Hummm.
- Num tô conseguindo.
- Hummm.
- Amoor.
- Hummm.
- Tá me ouvindo?
- Hummm.
- Eu num disse?
- Hummm.
- Ele chegou.
- Hummm.
- Amoor.
- Hummm.
- Ele vai matar a gente.
- Hummm.
- Vai matar.
- Hummm.
- Juro.
- Hummm.
- Amoor.
- Hummm.
- Eu sonhei com isso.
- Hummm.
- Ontem.

- Hummm.
- Eu sonhei com isso.
- Hummm.
- Amoor.
- Hummm.
- Tá me ouvindo?
- Hummm.
- Ele vai matar a gente.
- Hummm.
- Num vai ter piedade.
- Hummm.
- Num vai.
- Hummm.
- Verdade.
- Hummm.
- Meu Deus!
- Hummm.
- Já tá subindo o elevador.
- Hummm.
- Ele nunca negou.
- Hummm.
- O ciúme.
- Hummm.
- O ódio que tem de você.
- Hummm.
- A gente nunca vai escapar.
- Hummm.
- Pode apostar.
- Hummm.
- Ele chegou.
- Hummm.
- Vai matar nós dois.
- Hummm.
- Meu Deus!

- Hummm.
- Depois vai se matar.
- Hummm.
- Eu sonhei com isso.
- Hummm.
- Ave!
- Hummm.
- Sonhei.
- Hummm.
- Com o cano do revólver.
- Hummm.
- Bem no nosso ouvido.
- Hummm.
- Tá me ouvindo?
- Hummm.
- Num vai sobrar ninguém.
- Hummm.
- Ninguém.
- Hummm.
- É melhor a gente rezar.
- Hummm.
- Em nome do Pai.
- Hummm.
- E do Espírito Santo.
- Hummm.
- Amém.
- Hummm.
- Amém.
- Hummm.
- Ele num vai ter piedade.
- Hummm.
- Num vai.
- Hummm.
- Meu Deus!

- Hummm.
- Ele tá subindo a escada.
- Hummm.
- Amoor.
- Hummm.
- Tá me ouvindo?
- Hummm.
- Meu Deus!
- Hummm.
- Ele já tá subindo.
- Hummm.
- Ele vai entrar no quarto.
- Hummm.
- Eu sonhei com isso.
- Hummm.
- Eu vi.
- Hummm.
- Amoor.
- Hummm.
- Ele vai pegar a gente aqui.
- Hummm.
- Acorda.
- Hummm.
- Num é imaginação minha.
- Hummm.
- Não é.
- Hummm.
- Ele vai derrubar a porta.
- Hummm.
- Olha.
- Hummm.
- Pela fechadura.
- Hummm.
- E agora?

- Hummm.
- Amoor?
- Hummm.
- É ele, sim.
- Hummm.
- Meu Deus do Céu!
- Hummm.
- Veste a roupa.
- Hummm.
- E vamos embora.
- Hummm.
- Já.
- Hummm.
- Pela janela.
- Hummm.
- Para debaixo da cama.
- Hummm.
- Amoor.
- Hummm.
- Acorda.
- Hummm.
- Chama a polícia.
- Hummm.
- Ele vai acabar com a nossa vida.
- Hummm.
- Tá me ouvindo?
- Hummm.
- Cansei de falar.
- Hummm.
- Amoor.
- Hummm.
- Acorda.
- Hummm.
- Ele é forte.

- Hummm.
- Ele faz tae kwon do.
- Hummm.
- Faz jiu-jítsu.
- Hummm.
- Amoor.
- Hummm.
- Corre.
- Hummm.
- Não sei.
- Hummm.
- O que é que a gente fez.
- Hummm.
- Amoorzinho.
- Hummm.
- Tá me ouvindo?
- Hummm.
- O nosso filho.
- Hummm.
- Num é mais nenhum menino.

(Conto pertencente ao livro de Marcelino Freire, *Amar é crime*, 2011, p. 141 -150.)

ANEXO F – Conto “Muribeca”

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?

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 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?

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 pra morrer, ser enterrado. Pra criar os nossos filhos, ensinar o nosso ofício, dar de comer. Pra continuar na graça de Nosso Senhor Jesus Cristo. Não 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.

(Conto pertencente ao livro de Marcelino Freire, *Angu de Sangue*, 2ª edição, 2005, p. 23-25.)

ANEXO G – Conto “Papai do céu”

PAPAI DO CÉU

Papai chegou e meu coração pulou o coração de papai e papai me abraçou e mamãe tinha saído para casa da titia e a titia mora lá em Carapicuíba e a titia cria galinha e o titio é engraçado porque o titio tem um bigode do tamanho de uma vassoura e a vassoura é do tamanho do papai e o papai é magro que nem uma vassoura e o papai foi logo tirando a bota e tirou a camisa e tirou a calça e jogou tudo no chão e eu vim correndo abraçar o papai e papai quase me mata quando me abraça e papai vive cheirando a cigarro e mamãe diz que não gosta de cigarro e diz que papai vive cheirando a bebida e vive cheirando a cerveja e vive cheirando a cachaça e vive cheirando a cigarro e um dia mamãe disse que ele vive cheirando a mulher e disse que ele vive cheirando a puta e eu já ouvi ele chamar mamãe de puta e eu achei engraçado papai chamar mamãe de puta e um dia eu chamei mamãe de puta e mamãe não achou engraçado eu chamar mamãe de puta e eu vi mamãe reclamar com papai e papai reclamou comigo porque eu chamei mamãe de puta mas ele vive chamando mamãe de puta e eu nunca mais chamei mamãe de puta mas já ouvi outra vez papai chamar mamãe de puta aí eu não entendi por que eu não posso chamar mamãe de puta se papai ele chama mamãe de puta e mamãe diz que puta é a mãe dele e eu não sabia que a mãe de papai era puta mas eu não quis chamar vovó de puta porque eu logo pensei que ela ia reclamar com mamãe que eu chamei ela de puta e papai vinha logo reclamar que eu chamei vovó de puta porque só mamãe pode chamar vovó de puta porque eu nunca vi papai chamar vovó de puta um dia eu quero ter uma irmazinha só para poder chamar ela de puta mas eu acho que eu nunca vou ter uma irmazinha para chamar ela de puta porque mamãe disse que não queria me dar uma irmazinha e eu acho que mamãe disse que não quer me dar uma irmazinha porque não quer que eu chame minha irmazinha de puta e eu disse para papai que mamãe foi em Carapicuíba e eu fiquei na casa da vizinha e a vizinha eu nunca vi papai de chamar de puta e nem minha mãe chamar ela de puta e ninguém chamar ela de puta e eu não vou chamar também ela de puta e papai perguntou se eu tinha tomado banho e eu falei que eu já tinha tomado banho mas não adiantou dizer que eu já tinha tomado banho porque ele disse que eu devia tomar banho de novo que eu não tinha tomado banho direito e eu devia tomar outro

banho e papai disse que eu devia tomar banho direito e me levou para o banheiro e papai me pendurou nas costas dele e me levou para o banheiro e eu vi o banheiro lá de cima das costas dele e vi o chão do banheiro e pisei no chão do banheiro e tirei a minha roupa e corri para o chuveiro e papai correu para o chuveiro e a gente correu para o chuveiro e eu fui tomar banho direito e papai foi tirar aquele cheiro de cigarro que mamãe diz que ele tem cheiro de cigarro e mamãe diz que ele tem cheiro de mulher e mamãe diz que ele tem cheiro de cachaça e mamãe diz que ele tem cheiro de puta e papai disse que ia tirar aquele cheiro de mamãe fazendo espuma e a vizinha disse para eu usar xampu da Mônica e eu passei xampu da Mônica mas eu não gosto de xampu da Mônica porque papai não gosta de xampu da Mônica ele só usa um sabonete azul que faz uma espuma branca que faz um monte de espuma branca que papai vive me mostrando a espuma branca e ele coloca a espuma no umbigo e me mostra o umbigo cheio de espuma e me mostra a espuma na perna e me mostra a espuma espumando e me mostra a espuma na bunda e papai fica engraçado com aquela espuma na bunda e fica engraçado com aquela espuma escorregando com aquela espuma gorda escorregando e papai diz que a espuma tem um gosto bom mas eu não acho que a espuma tem um gosto bom mas papai diz que a espuma tem um gosto bom como o gosto da nuvem lá de cima igual ao gosto da nuvem lá de cima que a nuvem tem um gosto bom lá de cima e papai diz que a espuma branca tem o mesmo gosto da nuvem branca lá de cima e papai coloca a espuma branca na boca e lambe a espuma branca e diz que está lambendo a nuvem lá de cima do céu onde existe avião lá de cima do céu onde existe balão lá de cima do céu onde existe urubu nu papai diz que é bom lamber a nuvem branca e papai pega e lambe a nuvem branca porque tem o mesmo gosto da espuma branca e ele solta uma bola de espuma branca e pede para eu fazer uma bola da espuma branca e pede para eu colocar a espuma na língua e colocar a espuma na minha cara e colocar a espuma no meu peito e colocar a espuma na minha bunda e a espuma branca escorrega na minha bunda e papai faz assim na espuma papai faz xixi na espuma e pede para eu fazer xixi e a gente faz xixi na espuma e o chuveiro faz xixi e tudo faz xixi na espuma e papai pede para eu colocar xixi na espuma branca e eu coloco xixi na espuma branca na nuvem branca do papai e na nuvem branca que fica na minha bunda branca e na bunda branca do papai e papai sorri e eu também fico sorrindo pensando que quando papai toma banho papai não fuma e mamãe deve gostar de papai tomando banho e deve gostar da espuma branca do

papai da nuvem branca lá de cima e o papai fazendo xixi na nuvem branca e ele sempre promete que depois do banho ele sempre promete que depois da espuma e ele sempre promete que depois da nuvem a gente vai jogar bola e papai diz que ele vai me levar para jogar bola e ele sempre diz que vai me levar para jogar bola e eu fico esperando papai me levar para jogar bola e ele diz sempre assim que a gente vai jogar bola Fernando a gente vai jogar bola Fernando e eu fico sonhando que a gente vai jogar bola porque eu gosto de jogar bola porque eu gosto muito de jogar bola eu só não gosto do xampu da Mônica e não gosto quando mamãe demora em Carapicuíba na casa da minha tia em Carapicuíba porque papai fica um tempão fazendo espuma e a gente acaba não jogando bola e o que eu gosto mesmo é de jogar bola não gosto do gosto da nuvem branca não gosto do gosto da espuma branca que papai espuma.

(Conto pertencente ao livro de Marcelino Freire, *BaléRalé*, 2ª edição, 2003, p. 91-97)

ANEXO H – Conto “Esquece”

CANTO III

ESQUECE

Todo camburão tem um pouco

de navio negreiro

MARCELO YUKA

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

Violência é a gente 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 e plac.

Violência é ele ficar assustado porque a gente é negro ou porque a gente chega assim nervoso a ponto de bala cuspidando gritando que ele passe a carteira e passe o relógio enquanto as bocas buzizam 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 depois uma outra hora.

Esquece.

(Conto pertencente ao livro de Marcelino Freire, *Contos Negreiros*, 2ª edição, 2008, p. 29-33.)

ANEXO I – Conto “O futuro que me espera”

O FUTURO QUE ME ESPERA

Tenho saudade de Sertânia.

Saudades de Catolé, Canindé. Saudades de Sairé. Saudades do batucajé. Do acarajé. De Nazaré da Mata.

Saudades do tumbança. Do papangu, do maracatu de lança. Saudades do Carnaval. Do fandango e da ciranda.

Do malungo. Saudades do maionga. Tenho saudades da Mãe Valéria. Saudades da macumba. Saudades de macauã. Da macaxeira-pacaré. Saudades do lelê ou lelelé.

Saudades do jurupari. Da jurema. Saudades do goiamum. Saudades do cramondongue. Saudades de Caruaru. Do ponche de caju.

Saudades da Princesa Magalona. Da piripiroca. Saudades da maloca. Do queijo coalho. Saudades da tapioca. Saudades do quilombo. Da quimbanda. Do reco-reco. Saudades da rapadura. Saudades da meladura. Da moqueca.

Tenho saudades da pitomba. Da canjica. Saudades da macambira. Saudades da bodega. Saudades da pacaia. Da trepeça. Daquela bangalafumenga. Saudades da banguela.

Daquela coisa brega. Chinfrim. Saudades de Quixeramobim. De Paulo Afonso. Saudades da pirrais. Do bruguelo. De dona Carminha e seu Antônio. Do cobogó e da cocada.

Tenho saudades de uma noite de festa.

Mateus e Catirina. Do azul e do encarnado.

Saudades do canário. Do galo-de-campina.

Do boi-barroso. Do arco de pelouros.

Saudades da bernúncia. Saudades
da zabumba. Do Zé do Vale e Zé Pereira.

Do Zé Limeira. Saudades do violão e da viola.

Saudades da graviola. Pitanga, umbu.

Cajá, maracujá.

Saudades da Lia. Da lua de Itamaracá.

Saudades do Cariri, Sertão do Pajeú. Saudades
do açude. Do lodo da cachoeira. Saudades
da beleza pura. Da tardinha. Do pender do sol.

Saudades do amanhecer. Pra que pressa,
pra quê? Saudades da tipóia. Barraca de folhas.
Do trânsito de carros de boi. Da procissão
que se foi. Maria-vai-com-as-outras.

Saudades de tantas coisas. Que eu costurei
a mala, levantei as paredes da caixa. Disse
olhando os prédios de São Paulo. E a fumaça.
Vou-me embora agora mesmo, de hoje não
passa. Aqui nunca foi a minha terra.

Saudades do futuro que me espera.

(Conto pertencente ao livro de Marcelino Freire, *Rasif-mar que arrebenta*, 2008, p. 120-123.)

ANEXO J – Conto “Crime”

Capítulo VI CRIME

- MÃE, ó, o meu plano é assim, uma viagem, vai vendo, eu sequestro a minha namorada, porque ela me traiu, quis me deixar, rá, aí eu trago ela aqui para casa, pela garagem, dou um tapa, jogo no sofá, esculhambo, vai vendo, bato, xingo ela de vaca, aí ela vai negar, tudinho, vai negar, rá, rá, vai dizer que me ama, aí eu, puto, é claro, não vou acreditar, quando ela der uma de santa e, de fininho, tentar ligar para chamar o pai, é quando eu pego na arma, saca, mãe, saca, ela vai fazer aquela cara, rá, ó, de susto, de choro, e aí eu esfrego bem no rosto dela o cano do revólver velho, também mostrarei uma faca que rasparei no cabelo da condenada, é, enquanto ela não me contar, sério, rá, rá, o que andou aprontando, ela, toda mulher é, sim, uma cadela, menos a senhora, mãe, que é de outro tempo, vai vendo, a viagem, ela, de repente, vai soltar um grito de socorro pelo buraco daquela janela, a safada, a selvagem, aí eu ataco ela, rá, rá, pela perna, dou um chute forte na barriga da bandida e ela desmaia, a desgraçada pensa que eu sou bobo, a fingida toda se fingindo, no mínimo, ora, e lá vai soco, mesmo com ela desacordada, jogo um litro de água suja na cara dela, ali, da privada, ela abre o olho, tosse, vomita mole alguma coisa, é quando eu ouço alguém bater na porta, pá, pá, é a senhora chegando, é, é, vai vendo, aí eu não dou bola, fecho a fechadura, forte, puxo o armário, faço uma barreira e peço que a senhora vá embora, rezar, rá, rá, que hoje a merda vai rolar, eu não estou para brincadeira, a vizinha, a dona Creuza, também vem me pedir paciência, que nada, que calma, que paciência, hoje a minha namorada vai me dar valor, vai ver o capeta que eu sou, um homem grande, vai vendo, vai juntando um montão de gente, que eu avisto pelo vidro, a rua lá embaixo no maior rebuliço e eu nem aí com isso, firme, forte, firme, minha namorada sem acreditar, rá, acho que até vai dar tesão nessa hora, adrenalina, ação da boa, como em um filme, mãe, eu vou ficar famoso, vem o SBT, a Record, a Rede Globo, a polícia no meio do esgoto, no megafone, me chamando, Roni, Roni, Roni, rá, aqui é o capitão, e eu cuspiendo bem daqui, ó, seu cuzão, xô, vai se foder, hoje o mundo vai saber de mim, vai saber, mãe, vai vendo, a viagem, eu vou aproveitar todo o acontecimento para falar da sacanagem, da falta de educação, de saneamento, do desmoronamento, da chuva quando vem e molha e engole o povo, a enchente,

entende qual é o plano, entende, vou sair falando, desafiando o governador, eu quero que o governador apareça, senão essa belezinha aqui vai morrer, a minha namorada já ensanguentada, faltando um dente e eu nem aí, o capitão vindo mais perto, na boca do batente, querendo negociar, rá, rá, rá, o pastor da igreja também, o Edgar, ó, vão todos vocês se lascar, mãe, eu aprendi, não dá para voltar atrás, se arrepender, sei que vão falar, é o satanás, o capeta no ouvido do rapaz, não é, mãe, eu juro, é um plano bem seguro, para garantir o nosso futuro, o tempo passando, a noite chegando, as luzes das TVs, aqui já tudo escuro, porque a polícia mandou desligar, caralho, porra, rá, aí é que eu vou virar o diabo, opa, por que então não resolvem a nossa situação, não é de hoje que o nosso pedaço vive na escuridão, bando de vagabundo, bundão, depois cortarão o abastecimento de água, como se fosse novidade a torneira vazia, a minha namorada aos soluços, com vontade de mijar, mija aí mesmo, sua piranha, nem tem mesmo como se lavar, a bateria fraca do meu celular, o Datena tentando falar comigo, vai vendo, a viagem, até o Datena, mãe, por causa da audiência, olha, cara, sinceramente, eu não tenho nada a perder, a minha namorada me enganou, agora ela vai ter o que merece, a coisa vai feder, e eu ainda vou mandar uma mensagem, rá, rá, vou dizer, vamos cuidar das crianças do Brasil, sim, mãe, uma palavrinha de amor, porque eu não sou o bicho que vão pensar que eu sou, eu só estarei cumprindo a minha parte, chamando a atenção da cidade, do país, uma história que poderia ter sido tão bonita, com um final feliz, mas esta puta não quis, eu gritarei mais uma vez, chamarei pelo prefeito, cadê o dono do governo, o manda-chuva que não vem, hã, hein, quem vem é o negociador, avisar que o meu prazo estourou, que a nossa casa, mãe, está cercada, atiradores pelas lajes, nos rebocos das sacadas, esperando uma brecha, um vacilo meu, eu agarrado no pescoço da minha namorada, rá, riscando a faca bem no miolo da arrombada, rá, rá, podem trazer a marinha, o exército, a aeronáutica, que eu não arredo, eu não me entrego, quero saber o que vocês vão defender lá no congresso, pelo mundo, se uma menina morrer porque vocês não souberam resolver da melhor maneira, vai vendo, passarei na cara de cada um a vida de rato, rá, rá, rá, que a gente vai vivendo, todo dia morrendo, contando a grana, a senhora tendo de se humilhar, lavando cueca na casa de bacana, eu negro tendo de ouvir que emprego está difícil, sei lá, também, lembrarei de citar o meu pai, doido, azedo, mãe, aquele cachorro escroto também será chamado para tirar da minha cabeça essa loucura, se entrega, filho, deixa de criancice, de molecagem, vem para rua me dar um abraço, como é

que eu vou dar um abraço, me diz, que merda de abraço, era o primeiro que eu matava, mãe, juro, esse infeliz, o tanto que eu acreditei nele, o tanto que eu confiei na minha namorada, vai vendo, a viagem, rá, rá, tudo perfeito, mãe, o plano será um sucesso, eu garanto, pode apostar, hã, como é que é, o que é que eu tô esperando, é esperando para começar, ah, tô esperando arranjar uma namorada, mãe, pensa que é fácil o amor da minha vida, assim, chegar, não é, não é não, rá, rá.

(Conto pertencente ao livro de Marcelino Freire, *Amar é crime*, 2011, p. 63-70.)

ANEXO K – Sketch 1 – Linha do tiro

Linha do tiro

SKETCH 1 – LINHA DO TIRO

PERSONAGENS: Senhora

Assaltante 1

Assaltante 2

Assaltante 3

Uma senhora está no caminho pro ponto de ônibus e encontra um assaltante.

ASSALTANTE 1: Se si buli morre.

SENHORA: Hã?

ASSALTANTE 1: Si si buli morre.

SENHORA: Como é?

ASSALTANTE 1 (irritado): Se se bulir morre!

SENHORA: Aaaah...

A senhora fica olhando pra cara do assaltante, assustada, após ter entendido finalmente o que ele dizia.

SENHORA: O que você quer?

ASSALTANTE 1: A senhora tem um real?

SENHORA: Meu filho, eu só tenho um passe aqui...

ASSALTANTE 1: Num tem um vale não?

SENHORA: Não, eu tenho carteirinha de estudante, só compro passe.

O assaltante pega o passe da mão da senhora, que a havia estendido para ele, olha por algum tempo e devolve.

ASSALTANTE 1: Obrigado.

Ela continua o seu caminho, calmamente até o ponto de ônibus, sem se dar conta do que havia realmente acontecido. Ela chega ao ponto e pouco tempo depois aparecem dois “malas” vindo na sua direção. O menor dos dois já vinha de longe com a mão na cintura, insinuando que estava armado. A senhora olha para eles, não esboçando reação alguma. Quando o assaltante que estava armado chega mais perto dela, o outro se afasta, olhando a situação de longe. Antes que o primeiro dissesse qualquer coisa, ela fala:

SENHORA: Não quero.

ASSALTANTE 2: Hã?

SENHORA: Já disse que não quero.

ASSALTANTE 2: O quê?

SENHORA: Chocolate.

ASSALTANTE 2: Chocolate?

SENHORA: Você quer me vender chocolate, não é?

ASSALTANTE 2: Que chocolate, minha senhora?!!

SENHORA: Bala-chiclete?

ASSALTANTE 2: Não, porra!

SENHORA: O senhor é Hare Krishna, não é?

ASSALTANTE 2: Hã?

SENHORA: Da Igreja Amanhecer em Cristo, essas coisas?

ASSALTANTE 2: Não!

SENHORA: É cego?

ASSALTANTE 2: Cego?

SENHORA: Ta com uma ferida e quer comprar remédio?

ASSALTANTE 2: Chega, caralho!

SENHORA: O quê?

ASSALTANTE 2: Isto é um assalto, não ta vendo?

SENHORA: Onde?

ASSALTANTE 2: Aqui, no ponto de ônibus.

SENHORA: E por que você não faz alguma coisa?

ASSALTANTE 2: Eu?

SENHORA: Chama a polícia?

ASSALTANTE 2: Essa velha é doida! (FALA PRO ASSALTANTE QUE ESTÁ DO OUTRO LADO DA RUA, RACHANDO O BICO)

SENHORA: Quem é doida?

ASSALTANTE 2: Chapadona! Passa logo a bolsa.

SENHORA: Não falei?

ASSALTANTE 2: O dinheiro, minha senhora.

SENHORA: Não quero.

ASSALTANTE 2: Hã?

SENHORA: Já disse que não quero.

ASSALTANTE 2: O quê?

SENHORA: Chocolate.

ASSALTANTE 2: Chocolate?

SENHORA: Você quer me vender chocolate, não é?

ASSALTANTE 2: Que chocolate, minha senhora?!!

SENHORA: Bala-chiclete?

ASSALTANTE 2: Não, porra!

SENHORA: O senhor é Hare Krishna, não é?

ASSALTANTE 2: Hã?

SENHORA: Da Igreja Amanhecer em Cristo, essas coisas?

ASSALTANTE 2: Não!

SENHORA: É cego?

ASSALTANTE 2: Cego?

SENHORA: Ta com uma ferida e quer comprar remédio?

ASSALTANTE 2: Chega, caralho!

SENHORA: O quê?

ASSALTANTE 2: Isto é um assalto, não ta vendo?

SENHORA: Onde?

ASSALTANTE 2: Aqui, no ponto de ônibus.

SENHORA: E por que você não faz alguma coisa?

ASSALTANTE 2: Eu?

SENHORA: Chama a polícia?

ASSALTANTE 2: Essa velha é doida! (FALA PRO ASSALTANTE QUE ESTÁ DO OUTRO LADO DA RUA, RACHANDO O BICO AO QUADRADO)

SENHORA: Quem é doida?

ASSALTANTE 2: Chapadona! Passa logo a bolsa.

SENHORA: Não falei?

ASSALTANTE 2: O dinheiro, minha senhora.

SENHORA: Não quero.

ASSALTANTE 2: Hã?

SENHORA: Já disse que não quero.

ASSALTANTE 2: O quê?

SENHORA: Chocolate.

ASSALTANTE 2: Chocolate?

SENHORA: Você quer me vender chocolate, não é?

ASSALTANTE 2: Que chocolate, minha senhora?!!

SENHORA: Bala-chiclete?

ASSALTANTE 2: Não, porra!

SENHORA: O senhor é Hare Krishna, não é?

ASSALTANTE 2: Hã?

SENHORA: Da Igreja Amanhecer em Cristo, essas coisas?

ASSALTANTE 2: Não!

SENHORA: É cego?

ASSALTANTE 2: Cego?

SENHORA: Ta com uma ferida e quer comprar remédio?

ASSALTANTE 2: Chega, caralho!

SENHORA: O quê?

ASSALTANTE 2: Isto é um assalto, não ta vendo?

SENHORA: Onde?

ASSALTANTE 2: Aqui, no ponto de ônibus.

SENHORA: E por que você não faz alguma coisa?

ASSALTANTE 2: Eu?

SENHORA: Chama a polícia?

ASSALTANTE 2: Essa velha é doida! (FALA PRO ASSALTANTE QUE ESTÁ DO OUTRO LADO DA RUA, RACHANDO O BICO AO CUBO)

SENHORA: Quem é doida?

ASSALTANTE 2: Chapadona! Passa logo a bolsa.

SENHORA: Não falei?

ASSALTANTE 2: O dinheiro, minha senhora.

SENHORA: Não quero.

ASSALTANTE 2: Hã?

SENHORA: Já disse que não quero.

ASSALTANTE 2: O quê?

SENHORA: Chocolate.

ASSALTANTE 2: Chocolate?

SENHORA: Você quer me vender chocolate, não é?

ASSALTANTE 2: Que chocolate, minha senhora?!!

SENHORA: Bala-chiclete?

Texto baseado em fatos reais e no conto homônimo de Marcelino Freire.

(Texto extraído do blog Kisuki, postado em 06 de novembro de 2009.)

APÊNDICES

APÊNDICE A – Dossiê sobre o autor e suas obras/links para acesso

1. Artigos

ALMEIDA, Germana Terezinha Aquino de. *Narrativas contemporâneas contra o preconceito*. Disponível em: <http://www.google.com/url?q=http%3A%2F%2Fwww.slmb.ueg.br%2Ficoneletras%2Fartigo%2Fvolume3%2Fmarcela.pdf&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNELB104WpLo7CO C_oK4i38Y4APwGw>. Acesso em 12 de outubro de 2014.

ALMEIDA, Geruza Zelnys. *Oralidade e improviso em Marcelino Freire: Ritmo, voz e subjetividade na leitura de Totonha*. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/4556/6964>>. Acesso em 25 de março de 2014.

_____, Geruza Zelnys de. *Homo Erectus, o fóssil cibernético de Marcelino Freire*. Disponível em: <<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/viewFile/161/174>>. Acesso em 01 de maio de 2014.

BALDAN, Maria de Lourdes Ortiz Gandini de. *A escrita dramática da marginalidade em Marcelino Freire*. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotese/files/2011/05/10-A-escrita.pdf>>. Acesso em 18 de março de 2014.

CRUZ, Elcy Luiz da. e TENÓRIO, Karla Karine Claudino. *Análise sociocrítica da obra “Angu de Sangue” de Marcelino Freire*. Disponível em: <<http://www.gelne.org.br/Site/arquivostrab/1494-ARTIGO.pdf>>. Acesso em 03 de abril de 2014.

FERRAZ, Flávia Heloísa Unbehaum. *Testemunho e oralidade nos contos de Marcelino Freire: um olhar além da violência*. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terroroxa/g_pdf/vol15/TRvol15c.pdf>, acesso em 12 de maio de 2014.

GINZBURG

LEHNEN, Leila. *The dire streets of Marcelino Freire’s Angu de Sangue*. Disponível em: <<http://hispanicissues.umn.edu/assets/pdf/Lehnen.pdf>>. Acesso em 15 de abril de 2014.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. *Fatais desdobramentos de uma luta desigual*. Disponível em: <http://www.letras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/marthins55.pdf>. Acesso em 26 de dezembro de 2013.

MIRANDA, Olinson Coutinho. *Decifrando a teoria queer nos contos de Marcelino Freire*. Disponível em: <http://200.17.141.110/senalic/IV_senalic/textos_completos_IV/SENALIC/TEXTO_IV_SENALIC_163.pdf>. Acesso em 12 de maio de 2014.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *O inventário e a atualização dos traumas urbanos na literatura e na cena cultural brasileira*. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num19/RevLitAut_art07.pdf>. Acesso em 09 de maio de 2014.

PUPIM, Selma. *Análise do conto “Chá”, de Marcelino Freire*. Disponível em: <<http://somoseducadoresleitores.blogspot.com.br/2010/09/analise-do-conto-cha-de-marcelino.html>>. Acesso em 13 de maio de 2014.

RISO, Ricardo. *“Contos Negreiros” de Marcelino Freire ou a vã tentativa de um eu enunciator negro*. Disponível em: <<http://ricardoriso.blogspot.com.br/2011/04/contos-negreiros-de-marcelino-freire-ou.html>>. Acesso em 16 de maio de 2014.

SILVA, Denise Almeida e STACKE, Ana Alice Pires da Silva. *A representação da violência do espaço urbano contemporâneo em contos de Marcelino Freire*. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/viewFile/2426/1672>>. Acesso em 12 de outubro de 2014.

SILVA, Laudefânia Soares da. E VIEIRA, Vanessa Cardoso. *A discriminação sofrida pelo negro em relação ao mercado de trabalho na cidade contemporânea, no conto “Trabalhadores do Brasil” de Marcelino Freire e na canção “A mão da limpeza” de Gilberto Gil*. Disponível em: <<http://entreoques.ccha.uepb.edu.br/2011/gt01/gt01T008.pdf>>. Acesso em 15 de maio de 2014.

SOUZA, Rosana Meira Lima de. *Estética (s) Realista (s) e Imaginário Urbano: Estudo sobre as diferentes concepções do realismo literário e sua configuração na obra de Marcelino Freire*. Disponível em: <http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/ESTETICAS_REALISTAS_E_IMAGINARIO_URBANO.pdf>. Acesso em 13 de fevereiro de 2014.

TEIXEIRA, Mariana. *“Vista minha pele”: Alteridade etnicorracial em Solar dos Príncipes de Marcelino Freire*. Disponível em: <http://www.uneb.br/xique-xique/dcht/files/2012/08/Vista_minha_pele-Maiana_Teixeira.pdf>. Acesso em 24 de março de 2014.

VIEIRA, Vanessa Cardoso. *A literatura como alternativa política de denúncia no conto Muribeca de Marcelino Freire*. Disponível em: <<http://www.zemoleza.com.br/carreiras/45707-a-literatura-como-alternativa-politica-dedenuncia-no-conto-muribeca-de-marcelino-freire.html>>. Acesso em 28 de março de 2014.

2. Blog

<http://marcelinofreire.wordpress.com/>

3. Entrevistas

Disponível em: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=360>. Acesso em 23 de junho de 2014.

Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/54702>. Acesso em 23 de junho de 2014.

Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/50052>. Acesso em 23 de junho de 2014.

Disponível em: <http://livreopinioao.com/2014/04/17/marcelino-freire-a-literatura-que-eu-escolhi-fazer-ja-tem-me-levado-a-lugares-aonde-eu-nem-imaginava-estar/>. Acesso em 23 de junho de 2014.

Disponível em: <http://escritossobreaausencia.wordpress.com/2011/01/08/entrevista-com-marcelino-freire/>. Acesso em 23 de junho de 2014.

Disponível em: <http://www.producaocultural.org.br/no-blog/entrevista-completa-com-marcelino-freire-para-o-producao-cultural-no-brasil/>. Acesso em 23 de junho de 2014.

Disponível em: <http://blog.atelie.com.br/2012/11/o-poeta-vingador/#.U8MvLH4LRs>. Acesso em 23 de junho de 2014.

Disponível em: <http://angustiacriadora.blogspot.com.br/2011/05/marcelino-freire-matando-por-amor.html>. Acesso em 23 de junho de 2014.

Disponível em: <http://www.pastilhascoloridas.com/2012/02/ode-ao-poeta-um-bate-papo-com-marcelino.html>. Acesso em 23 de junho de 2014.

Disponível em: http://www.abcdmaior.com.br/noticia_exibir.php?noticia=40191. Acesso em 23 de junho de 2014.

Disponível em: http://www.verdestrigos.org/sitenovo/site/cronica_ver.asp?id=992. Acesso em 23 de junho de 2014.

Disponível em: <http://gramaticadaira.blogspot.com.br/2011/07/entrevista-impar-marcelino-freire.html>. Acesso em 23 de junho de 2014.

Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/50052>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/54702>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=360>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <<http://livreopinioao.com/2014/04/17/marcelino-freire-a-literatura-que-eu-escolhi-fazer-ja-tem-me-levado-a-lugares-aonde-eu-nem-imaginava-estar/>>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <<http://www.vacatussa.com/entrevista-marcelino-freire/>>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <<http://barco.art.br/marcelino-freire-fala-proxima-balada-literaria/>>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <<https://escritossobreaausencia.wordpress.com/2011/01/08/entrevista-com-marcelino-freire/>>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <<http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/MarcelinoFreire.htm>>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <<http://gramaticadaira.blogspot.com.br/2011/07/entrevista-impar-marcelino-freire.html>>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <<http://angustiacriadora.blogspot.com.br/2011/05/marcelino-freire-matando-por-amor.html>>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <<http://blog.atelie.com.br/2012/11/o-poeta-vingador/#.VJc4E14Ag>>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <<http://cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=4246>>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <<http://www.pastilhascoloridas.com/2012/02/ode-ao-poeta-um-bate-papo-com-marcelino.html>>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <<http://www.correiodopovo.com.br/blogs/livrosamais/?p=405>>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <<http://cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2231>>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <http://www.verdestrigos.org/sitenovo/site/cronica_ver.asp?id=992>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <<http://literaturanorteriograndense.blogspot.com.br/2012/09/entrevista-com-marcelino-freire.html>>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php/component/content/article/8-entrevista/784-a-morte-da-minha-mae-quase-me-matou-voce-sabe.html>>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/832224-para-marcelino-freire-balada-literaria-brinda-a-literatura-sem-frescura.shtml>>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <<http://www.gargantadaserpente.com/entrevista/marcelinofreire.shtml>>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <<http://verbosujo.wordpress.com/entrevistas/marcelino-freire/>>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <<http://ramonmello.com.br/2011/07/03/marcelino-freire/>>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <http://www.livrariadavila.com.br/navegar/vc_marco_marcelino_freire.pdf>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/marcelino-freire-lanca-romance-autopornografico-o-lugar-da-minha-escrita-e-o-lugar-do-grito.html>>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <<http://www.domtotal.com/entrevistas/detalhes.php?entId=98>>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/marcelinofreire.html>>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <<http://nuhtaradahab.wordpress.com/2008/08/13/o-escritor-em-xeque-entrevista-com-marcelino-freire/>>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2014/09/09/internas_viver,528269/com-romance-recem-premiado-marcelino-freire-sai-em-busca-historias-pelo-brasil.shtml>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <http://www.old.pernambuco.com/diario/2002/04/23/viver15_1.html>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1403,1.shl>>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <http://www.oimparcial.com.br/app/noticia/impar/2014/11/05/interna_impar,162289/e_ncontros-literario-com-marcelino-freire.shtml>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <<http://atocomtexto.blogspot.com.br/2010/11/revista-brasileiros-entrevista.html>>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

Disponível em: <<http://cronopios.com.br/cronopinhos/critico.asp?id=97>>, Acesso em 16 de agosto de 2014.

4. Entrevistas – Vídeos

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YPPRg_R9CoM>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jU2t6czFX1g>>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7jIFFCPUpYw>>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=z1wVfT4RoJs>>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ev21ep8ZTNk>>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TT6Ox2PoY6I>>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <<http://tvuol.uol.com.br/video/metropolis--entrevista-com-marcelino-freire-04024D193960D4C11326>>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5AEoNe36iM4>>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hZ8VMETPb-g>>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4UNUvKLLs1I>>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZL3KprotuWM>>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ifRr87njvY0>>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IsTdXkBJRJ0>>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8C1nVobelWc>>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LcsJLQweCel>>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R0mJ6loCXGk>>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7G72tbDp2o8>>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=05SPISgqQZg>>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f8C4rIB0MQk>>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k1DeHzZHe_Q>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bVw9NPKh3Oc>>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lyeB9T0QHvY>>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BMK6SB4-l8A>>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4uPARbmivQs>>, Acesso em 18 de agosto de 2-14.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GxF0qi_Rf8>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l0CIKZwdITs>>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_Mwhi2qDGb0>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VGPB6g6nOo4>>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EEhWOBLj_cQ>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WR5Q2m8Puds>>, Acesso em 18 de agosto de 2014.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HICNR_nKof8>, Acesso em 02 de outubro de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9O8Dk2jAYv0>>, Acesso em 02 de outubro de 2014.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R_syuOUSQS0>, Acesso em 02 de outubro de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6oRq0Afn1as>>, Acesso em 02 de outubro de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SmQMXvbQSDA>>, Acesso em 02 de outubro de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1Z1MVdjG238>>, Acesso em 02 de outubro de 2014.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ac_CHTI5m9A>, Acesso em 02 de outubro de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PFEO3Lrv0NY>>, Acesso em 02 de outubro de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gpT9ujX7Ai8>>, Acesso em 02 de outubro de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tQitgKTVVRg>>, Acesso em 02 de outubro de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ofE3GtyPa9E>>, Acesso em 02 de outubro de 2014.

Disponível em: <

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=drqWO3kWzNY>>, Acesso em 22 de novembro de 2014.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mygS6k9_MYI>, Acesso em 18 de dezembro de 2014.

5. Posts e Notícias em Geral

HOMSI, Patrícia. *Desmonte de autor*. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/06/desmonte-de-autor/>>. Acesso em 27 de junho de 2014.

LEITE, Silas Corrêa. *Contos Negreiros do Marcelino Freire*. Disponível em: <http://www.amigosdolivro.com.br/lermais_materias.php?cd_materias=3255>. Acesso em 23 de maio de 2014.

TIBURI, Marcia. *Uma escolha - sobre Nossos Ossos*, de Marcelino Freire. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2013/12/uma-escolha-%E2%80%93-sobre-nossos-ossos-de-marcelino-freire/>>. Acesso em 27 de junho de 2014.

Disponível em: <http://www.comvest.uepb.edu.br/concursos/vestibulares/vest2012/livros.pdf>. Acesso em 17 de fevereiro de 2014.

Disponível em: <http://doidivana.wordpress.com/2011/07/14/marcelino-freire-hoje-na-folha/>. Acesso em 28 de março de 2014.

Disponível em: <http://culturadetravesseiro.blogspot.com.br/2010/05/marcelino-freire.html>. Acesso em 30 de março de 2014.

Disponível em: www.atelie.com.br/livro/especial-marcelino-freire. Acesso em 30 de maio de 2014.

Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/tag/marcelino-freire/>. Acesso em 10 de junho de 2014.

Disponível em: <http://www.jornaldacidade.net/noticia-leitura/130/38436/marcelino-freire--o-homem-da-balada.html>. Acesso em 12 de fevereiro de 2014.

Disponível em: <http://www.musarara.com.br/oficina-de-contos-com-marcelino-freire>. Acesso em 13 de fevereiro de 2014.

Disponível em: http://www.stnicholas.com.br/downloads/newsletter/2012-10_0.pdf. Acesso em 15 de maio de 2014.

Disponível em: https://docs.google.com/a/wmadvocacia.com/document/d/1Nlik1iICMVP5UfMWiPTe_8oHhIDE5Vb2dKpvGRCm4B0/edit?hl=en_US&pli=1. Acesso em 18 de dezembro de 2013.

Disponível em: <http://radicaislivressa.blogspot.com.br/2012/09/marcelino-freire-detonando-no-seminario.html>. Acesso em 11 de março de 2014.

Disponível em <http://doidivana.wordpress.com/2011/06/18/o-amor-criminoso-de-marcelino-freire/>. Acesso em 22 de abril de 2014.

Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcelino_Freire. Acesso em 12 de maio de 2014.

Disponível em: <http://teatroemcenape.blogspot.com.br/2007/06/angu-de-sangue.html>, Acesso em 12 de setembro de 2014.

Disponível em: <http://literaturabrasileiraemprosa.blogspot.com.br/2014/04/bibliografia-de-marcelino-freire.html>, Acesso em 12 de setembro de 2014.

6. Resenhas

AGUIAR, Cristhiano. *Nossos Ossos, de Marcelino Freire*. Disponível em: <http://www.vacatussa.com/nossos-ossos-marcelino-freire/> , Acesso em 27 de outubro de 2014.

ALMEIDA, Marco Rodrigo. *Escritor Marcelino Freire une sexo e morte em livro 'autopornográfico'*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/11/1368715-escritor-marcelino-freire-une-sexo-e-morte-em-livro-autopornografico.shtml> , Acesso em 27 de outubro de 2014.

AMOREIRA, Flávio. *Contos Negreiros, de Marcelino Freire*. Disponível em: <http://www.meiotom.art.br/resnegreiro.htm> , Acesso em 17 de agosto de 2014.

ARAGÃO, Liana. *Marcelino Freire - Contos Negreiros*. Disponível em: http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/2611.pdf . Acesso em 06 de março de 2014.

BARCELLOS, Paula. *Na contradição da literatura*. Disponível em: <http://www.tracaonline.com.br/resenha.php?id=98> , Acesso em 12 de agosto de 2014.

BATISTA, Ramiro R. *Balé Ralé. Marcelino Freire*. Disponível em: <http://leialivroserezenhas.blogspot.com.br/2009/11/bale-rale-marcelino-freire.html> . Acesso em 26 de abril de 2014.

CAGIANO, Ronaldo. *Autópsia da fragilidade humana*. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/rcagiano2.html> .

CARRERO, Raimundo. *Nossos Ossos agora estão nus e expostos*. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/nossos-ossos-agora-estao-nus-e-expostos/> , Acesso em 27 de outubro de 2014.

COELHO, Guilherme. *Devorando o Anjo de Sangue*. Disponível em: <https://blogdeareia.wordpress.com/2007/12/02/devorando-o-angu-de-sangue/> , Acesso em 03 de setembro de 2014.

DIAS, Roberto Muniz. *Nossos Ossos, de Marcelino Freire*. Disponível em: <https://euleioseulivro.wordpress.com/> , Acesso em 27 de outubro de 2014.

FRANCO, Adenize e ROCHA, Sandrielle da. *Sangue Derramado*. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/sangue-derramado/> . Acesso em 07 de junho de 2014.

GUEDES, Diogo. *A autopornografia de Marcelino Freire em Os nossos ossos*. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2013/12/01/a-autopornografia-de-marcelino-freire-em-os-nossos-ossos-107627.php> . Acesso em 22 de junho de 2014.

JESUS, Valdeck Almeida de. *Nossos Ossos é o novo livro de Marcelino Freire*. Disponível em: <<http://www.dino.com.br/releases/nossos-ossos-e-o-novo-livro-de-marcelino-freire-dino89022611131>>. Acesso em 22 d junho de 2014.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. *Fatais desdobramentos de uma luta desigual*. Revista *Letras*, Curitiba, n. 55, p. 271-278, jan/jun. 2001. Disponível em: <http://www.lettras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/marthins55.pdf>.

MELLO, Heitor Ferraz. *O Boy helênico de Marcelino Freire*. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/04/o-boy-helenico-de-marcelino-freire/>>. Acesso em 20 de maio de 2014.

OLIVEIRA, Nelson de. *Fogo nos pés*. Disponível em: <http://www.bestiario.com.br/1_arquivos/bale%20rale.html>, Acesso em 13 de agosto de 2014.

PEIXOTO, Zilda. *Nossos Ossos – Marcelino Freire*. Disponível em: <<http://www.cacholaliteraria.com.br/2014/02/resenha-nossos-ossos-marcelino-freire.html>>. Acesso em 22 de junho de 2014.

ROSA, Carlos Pessoa. *Marcelino Freire – Rasif, mar que arrebenta*. Disponível em: <<http://www.meiotom.art.br/resmarcelino.htm>>.

SANTIAGO, Luiz. *Crítica – Amar é crime*, de Marcelino Freire. Disponível em: <<http://www.planocritico.com/literatura-amar-e-crime/>>. Acesso em 28 de março de 2014.

SANTIAGO, Pamela Moreno. *Angu de Sangue*. Disponível em: <<http://marifriend.blogspot.com.br/2012/12/resenha-angu-de-sangue.html>>. Acesso em 12 de dezembro de 2014.

SILVA, Ana Paula Rodrigues da. *Cirandas temáticas e formais – A prosa poética contemporânea de Marcelino Freire*. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n3/download/pdf/Rasif.pdf>. Acesso em 15 de fevereiro de 2014.

Disponível em: <<http://unsalguns.blogspot.com.br/2010/11/balerale-marcelino-freire.html>>, Acesso em 14 de agosto de 2014.

7. Resenhas/Textos publicados e/ou comentados pelo autor

Disponível em: <<http://www.ube.org.br/espaco-do-autor-detalle.asp?ID=259>>. Acesso em 15 de abril de 2014.

Disponível em: <<http://a24horas.com/destaques/cronica-de-marcelino-freire-a-descoberta-do-piaui/>>. Acesso em 23 de maio de 2014.

Disponível em: <http://vejasp.abril.com.br/blogs/passagem-de-som/files/2012/08/O-livro-branco_conto-Marcelino-Freire1.pdf>. Acesso em 22 de abril de 2014.

Disponível em: <http://www.merije.com.br/blog/wp-content/uploads/2012/03/Torpedos.final_site.pdf>. Acesso em 12 de maio de 2014.

Disponível em: <<http://www.literaturaemfoco.com/?p=4745>>. Acesso em 13 de maio de 2014.

Disponível em: <<http://efeito-colateral.blogspot.com.br/2011/10/100-magoas-o-que-ja-disseram.html>>. Acesso em 15 de maio de 2014.

8. Teses / Dissertações

AGUIAR, Cristhiano Motta. *Ontem, hoje e outros: Ficção brasileira contemporânea e tempo presente*. Disponível em: <http://www.pgletras.com.br/2010/dissertacoes/diss_Cristhiano_Motta.pdf>. Acesso em 16 de março de 2014.

CONDE, Miguel Bezzi. *Vozes e caricaturas: Ensaio sobre Literatura Brasileira Contemporânea*. Disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0812809_10_pretextual.pdf>. Acesso em 23 de abril de 2014.

MATA, Anderson Luís Nunes da. *O silêncio das crianças: representações da infância na narrativa brasileira contemporânea*. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3500/1/2006_Anderson%20Luis%20Nunes%20da%20Mata.pdf>. Acesso em 28 de outubro de 2014.

SILVA, Ana Paula Rodrigues da. *Rasura, fragmento e utopia na literatura de Marcelino Freire: uma leitura de Rasif-Mar que arrebenta*. Disponível em: <http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=12565>. Acesso em 03 de maio de 2014.

SPALDING, Marcelo. *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura contemporânea*. Disponível em: <<http://www.artistasgauchos.com.br/marcelospalding/arquivos/dissertacao.pdf>>. Acesso em 12 de maio de 2014.

VASCONCELOS, Liana Aragão Lira. *Estratégias de atuação no mercado editorial: Marcelino Freire e a Geração 90*. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_teses/Liana_Vasconcelos.pdf>. Acesso em 12 de novembro de 2013.

9. Transcrição de contos/textos do autor

CLÁUDIO. Totonha. Disponível em: <<http://clubesocialdasbanalidades.wordpress.com/2012/06/02/totonha-um-conto-de-marcelino-freire/><. Acesso em 12 de março de 2014.

FILÓ, Jorge. Da Paz. Disponível em:
<<http://nopedaparede.blogspot.com.br/2010/05/um-texto-de-marcelino-freire.html>>.
Acesso em 12 de março de 2014.

JUNIOR, Arnaldo Nogueira. Curso Superior. Disponível em:
<http://www.releituras.com/marcfreire_menu.asp>. Acesso em 12 de março de 2014.

LIMA, Mario Martins de. Amor Cristão. Disponível em:
<<http://jornaldoporaop.wordpress.com/2011/02/20/amor-cristao-de-marcelino-freire/>>.
Acesso em 12 de março de 2014.

MARTINS, Célio. Muribeca. Disponível em:
<<http://www.gazetadopovo.com.br/blog/certaspalavras/?id=710606>>. Acesso em 12
de março de 2014.

MONTENEGRO, Tércia. Caderno de turismo. Disponível em:
<<http://contosbrasileiros.blogspot.com.br/2007/10/marcelino-freire.html>>. Acesso em
12 de março de 2014.

APÊNDICE B – Entrevista com o escritor Marcelino Freire

Introdução/Apresentação: Em minha dissertação eu trabalho com dois contos de cada livro, dois do *Angu de Sangue*, dois do *BaléRalé*, dois do *Contos Negreiros*, dois do *Rasif-Mar que arrebenta* e dois do *Amar é crime*. Fiz uma divisão cuja a primeira parte há contos compostos só por diálogos, e na segunda, contos compostos só por monólogos. Logo, a proposta é essa: analisar como que o teatro influencia na sua escrita justamente porque as peças, em sua grande maioria, são compostas por diálogos e monólogos. Tomando por base a sua própria biografia, já que você começou escrevendo textos para teatro, então como isso influencia na sua escrita, porque as perguntas que eu preparei são direcionadas para isso.

Pergunta: Marcelino, como surgiu essa sua paixão pelo teatro, qual o seu envolvimento com o teatro? Você ainda tem algum envolvimento, além de escrever, e que paralelo você conseguiria traçar com esses contos? (“O caso da menina”, “Muribeca”, “Na hora do banho”, “Papai do céu”, “Linha do tiro”, “Esquece”, “Sinal Fechado”, “O futuro que me espera”, “Amoor”, “Crime”

Marcelino: “Vamo” lá. Eu cheguei ao Recife eu tinha oito anos de idade, vindo de Paulo Afonso, nasci em Sertânia. Fui estudar numa escola do bairro, Escola Alberto Freyre, que por sinal Alfredo Freyre foi o pai de Gilberto Freyre. E eu fui estudar nessa escola e vi que lá tinha aula de teatro e aí eu fiquei fascinado, porque tinha assistido na TV algum ator do qual eu gostava muito, um ator de televisão, que dizia que fazia teatro, eu digo: “- Nossa, eu tenho que fazer isso!” Eu tinha nove anos de idade, quando bati na sala da professora de teatro dizendo que queria fazer teatro; “já falou com seus pais?”; eu disse: “- Já falei!”; não tinha falado nada e fui fazer teatro, movido por essa entrevista que eu vi desse ator. Chegando lá me deparo com uma coisa extraordinária, que o teatro trabalha com expressão, com comunicação, com grupo, e muito novinho eu fui fazer teatro e comecei escrevendo para teatro. Comecei escrevendo umas primeiras poesias por causa do Manuel Bandeira, mas também comecei escrevendo para teatro, achei que eu poderia fazer uma peça de teatro e tal e me apaixonava também atuar. Nós fazíamos muitas peças na Escola Professor Alberto Freire, no bairro de Água Fria, um bairro carente do Recife, um dos últimos bairros do Recife, já grudando com Olinda, e lá, a gente fazia muita peça de teatro, levava muito aos palcos trechos da obra do Gilberto

Freyre, pelo fato dele ser filho do patrono da escola. E ele ia muito lá, o Gilberto Freyre. Eu já encenei coisas para o Gilberto Freyre assistir. E me animava muito essa coisa de falar, de trabalhar no palco, e comecei escrevendo para teatro. Então minha paixão começou com esse ator, mas desembocou também no próprio exercício teatral, muito novinho eu fui participar de vários festivais de teatro, assistir a vários festivais de teatro que aconteciam em Recife, eu lembro que eu chamava muito a atenção, porque eu era um moleque assistindo a festivais de teatro adultos, era um menino de onze, doze, treze anos, assistindo a peças de teatro, levando o grupo da periferia para o centro desses festivais importantes. Então foi fundamental o teatro pra mim, e fundamental também porque com o teatro eu comecei a ver que eu gostava muito da fala teatral, e todo texto que eu escrevia, mesmo as peças e mesmo outras coisas que não eram as peças, eu pensava sempre em um ator e em uma atriz, eu gostava. Atores que eram lendas vivas no Recife, nesses festivais. Então quando eu começava a escrever uns textos eu já pensava nesses atores, Lucia Machado, Carlos Varela, e aos quatorze anos eu já tinha peças encenadas no Recife, peças minhas encenadas. Um grupo encenava, outro grupo encenava, eu comecei escrevendo peças adultas, mas sempre que escrevia algo que não era teatro, eu pensava em teatro, pensava nesse ator, nessa atriz. Deixei de fazer teatro aos dezenove anos, definitivamente, porque eu cheguei a dirigir, cheguei a produzir; deixei de fazer porque descobri que tinha muito pudor para ser ator, muito, se um diretor pedisse “tire a roupa”, eu não tirava, e eu acho que um ator, dependendo do papel tem que fazer, ele tem que estar aberto para toda experiência, e eu não conseguia, e como escritor eu consigo, mas como ator eu não conseguiria nunca. Aí desisti, eu sentia que eu ia ser um ator muito limitado, mas o teatro continua, sempre, no texto, tanto que é que o *Nossos Ossos*, primeiro romance, é um homem de teatro. Eu, quando termino um romance, como o *Nossos Ossos*, eu leio em voz alta, eu leio ele para saber se ele está com entonação, se ele está com força, se ele está com ritmo, o teatro ajuda muito nisso, essa palavra doada para o outro, é o que o teatro faz. É uma grande paixão. Abrindo parênteses, antes de entrar na explicação dos textos que você pediu, o *Nossos Ossos* agora, o romance, vai virar uma peça de teatro, e uma peça de teatro, pelo grupo pernambucano que montou *Angu de Sangue* e que montou *Rasif*, é um grupo chamado Coletivo Angu de Teatro, ganhou esse nome por causa do livro *Angu de Sangue* e foi muito premiado por onde andou, foi muito premiado, uma coisa extraordinária e tal. Eles fizeram o *Angu*

de Sangue, fizeram *Rasif* e agora escreveram um projeto, inscreveram um projeto *Nossos Ossos* pela FUNARTE, pedindo o apoio da FUNARTE. E a ideia era que eu fizesse a adaptação, pela primeira vez, em vez deles fazerem a adaptação, a proposta do projeto que eles mandaram e que eu aceitei, foi eu mesmo fazer as adaptações para o teatro. Resultado, eles ganharam e eu estou exatamente neste instante com a minha cabeça doendo, porque eu tenho agora que escrever a adaptação de teatro e eu vou aproveitar essas férias agora para fazer essa adaptação, estou animado com a possibilidade de escrever diretamente para o teatro, mas vai ser outra coisa, é o livro *Nossos Ossos*, a partir dele, mas quem é que vai falar, como é que vai ser a fala, vai ser esse o desafio agora nesses próximos dias. Naturalmente pelo fato de gostar muito de teatro, eu gosto muito de escrever contos só em diálogos, porque aí eu já penso em dois atores ou três atores. Os meus contos quando são feitos de diálogo, eu nunca sei para onde é que eles vão, eu nunca sei como nos contos dificilmente eu tenho uma história assim que eu saiba, e no diálogo me anima muito colocar uma primeira fala e descobrir qual é a segunda fala, esse pingue-pongue de personagem definir a fala muito nitidamente de um personagem de outro, o teatro ajuda muito nisso. Gosto muito de ler teatro, o teatro defini muito a humanidade do personagem, a natureza do personagem. Então quando eu quero escrever um conto só em diálogo, eu coloco a primeira fala e aí eu descubro quem é que vai responder, e aí eu vou descobrindo. É um exercício de alguma forma de descoberta do personagem, porque eu só vou ter a fala dele para poder fazer o jogo, aí o teatro ajuda muito nisso. O teatro ajuda muito a gente a compor uma pessoa e aí quando eu faço só em diálogo eu só tenho a fala para compor aquela pessoa. “O caso da menina” foi muito isso: eu tinha uma primeira frase, não era nem uma primeira frase, eu pensei numa primeira cena, que era uma mulher dando o filho, mas qual a fala dela?; quem é que vai contar a história?; não sabia muito bem para onde ia, sabia que era uma mulher dando o filho, aí eu descobri que era diálogo, eu digo: - Ah, ela vai perguntar o que quer... e aí eu fui mais adiante, descobrindo a história, como ia acabar aquilo. Todo livro meu sempre tem um conto só em diálogo.

Pergunta: Você busca suas histórias nas fontes orais, por meio de uma palavra, de uma frase que ouve, guarda para si e depois desenvolve em uma

de suas narrativas. O que se ganha e perde na hora de transferi-las para a escrita?

Marcelino: Muito boa pergunta. Muito dificilmente eu vou conseguir reproduzir a pulsação da vida assim né, a dureza da vida, o sentimento mais urgente da vida, as contradições da vida, dificilmente. O escritor não tem palavra suficiente que possa resumir uma saudade, resumir uma dor, uma perturbação. Quando eu ouço algo na rua, eu fico perturbado por aquilo e quero escrever para tentar entender o que é que está acontecendo, tentar entender o mundo a minha volta, eu não vou ter todas as palavras suficientes. Explicar, compreender, entender esse absurdo, dificilmente. Só que quando estou escrevendo, vira uma outra coisa, aquela espécie de cena, aquela frase, uma espécie de faísca, que me angustiou, quando eu começo a compor vira uma outra coisa, que já não é mais aquilo, mas que o conjunto dessa coisa que é diferente do real, o conjunto daqueles sonhos, aqueles imãs, aquelas regiões magnéticas, eu chamo de regiões magnéticas que eu venho traçando, o conjunto daquilo, o conjunto, quando eu termino de escrever, a partir dessa fala que eu ouço na rua, quando eu leio, sinto que cheguei ao final do conto. O conjunto daquilo que eu fiz é muito próximo do fragmento que eu colhi na rua é como se o conjunto de tudo aquilo chegasse à raiz do mesmo grito. A realidade é muito mais surpreendente, muito mais poderosa, quando eu escrevo uma mulher no lixão, como tem no conto “Muribeca”. O lixo é muito mais cruel, se encontram muito mais coisas no lixo ali, a realidade é muito mais cruel; eu escrevo ali o conjunto daquilo, grita, chega a ser pouco encontrar uma aliança num dedo de um corpo, e as pessoas ficam horrorizadas quando leem o meu conto. Na realidade você vai encontrar muito mais corpos esfacelados ali, você vai encontrar coisas muito mais cruéis, porém, repito, creio que o conjunto daquilo, o conjunto daquela alegoria, frases, daquelas pulsações ali, o conjunto deles que consegue ser perturbador, é isso.

Pergunta: Em que aspecto o trabalho com o teatro, já que você começou atuando e escrevendo para teatro, te ajudou no seu desenvolvimento como escritor, pelo jeito a influência foi total, do teatro e da poesia né?

Marcelino: Total. Eu até falei hoje na palestra que eu acho que eu já fazia e já assistia teatro desde pequeno, nordestino, a mãe nordestina, o pai nordestino, a família nordestina, o avô nordestino, tudo isso é extremamente teatral. Chega a ser tragi-cômico. Então, esse exercício da palavra, da dor, exacerbar as expressões,

valorizar as dores, rezar, orar, pedir a Deus clemência, tudo isso é teatro, puro teatro. Então quando eu fui fazer teatro, eu já percebia que eu tinha ensaiado bastante em casa, então, eu acho que quando eu escrevo aqueles meus personagens eu estou escrevendo pensando na composição teatral, uma composição de falas, de silêncios, composição artística. A forma, eu vou buscar no teatro a forma da escrita, das valorizações, dos tempos, dos silêncios, dos espaços, espaço que eu dou num ponto, eu sei que aquilo está valorizando uma determinada tensão. A escrita, para a escrita eu vou pedir socorro a escrita do teatro, mas aquele exagero, aquilo que ganha corpo, aquilo que ganha voz, que ganha figura, que ganha sombra, eu vou buscar no quintal de casa, nessas minhas expressões da minha mãe, a dor da minha tia, o silêncio do meu pai, tudo isso pra mim; seis horas da tarde no nordeste, é puro teatro, é rádio ligado com oração a Nossa Senhora, a luz, o candeeiro, ali eu busco o corpo do que eu quero. O teatro me ajuda nos finais que eu tenho que deixar na página para que o ator, quando bater o olho, e isso acontece bastante, tem gente que não sabe muitas vezes da minha ligação com o teatro, mas quando pegam o meu texto eles conseguem dar as mesmas entonações porque ali estão sinalizadas essas pontuações, nem é tanto pontuação, é pulsação. Eu consigo ler teatro e perceber onde que eu estou valorizando esses pontos, essas deixas, para ficar numa linguagem muito teatral. Eu estou trabalhando muito com essas deixas dramáticas. No teatro a deixa é quando você está fazendo a peça com um outro ator, aí você tem que esperar a deixa do outro ator para poder falar. E a deixa não é só a pergunta e a resposta, às vezes o ator tem uma deixa, você espera a deixa que ele já falou aquilo, já fez um sinal, uma marcação para você entrar na pulsação, na vez do seu personagem, da sua fala. Essas deixas, eu deixo no texto finalizado na forma, daí quando o ator pega ele sabe que aquilo está cantado, que aquilo está mais rápido, mais lento, e eu sou um cara muito agradecido por tantos atores e atrizes que levaram meus textos ao palco com muita propriedade.

Pergunta: Grande parte de seus contos são adaptados pelo Coletivo Angu de Teatro. Você participa dessa transposição de seus escritos para o palco? Se sim, como se dá essa “parceria”?

Marcelino: Não. Todos os grupos de teatro que procuram os meus textos para levar ao palco, todos eu não me meto. Vou prestigiar. Eu só peço que me convidem para a estreia, eu vou com todo o amor da vida. Não me meto, porque eu acho que

quando eu escrevo os meus contos movidos pela inspiração teatral, qualquer grupo de teatro, todos eles que me procuram, um ator me procurar, uma atriz me procurar, eles têm imediatamente autorização minha para levar para o teatro. Eu amo teatro, eu acho que um ator, uma atriz, que passa um tempo debruçado na pesquisa daquele meu texto, o tempo que tem que dar para aquilo que faz, difícilíssimo fazer teatro no Brasil, escolhe meu texto, estuda as intenções, as falas, é um trabalho extraordinário, eu tenho mais é que agradecer o cara estar levando meu conto, estar levando a literatura contemporânea para outras frentes de batalha né, eu fico tão agradecido, tão feliz! Qualquer ator que me procura, não quero saber, não quero currículo, tem uns que vem: “- Eu quero mandar currículo!”, não importa se está começando, não importa se é premiado, não importa, eu fico fascinado e feliz, e não me meto em nada. O que peço é, me diz quando vai ser a estreia, se eu puder ir... Agora mesmo, no final do ano, dias 03 a 07 de dezembro, eu estarei em Natal (RN). Tem um grupo de teatro lá de Natal que levou, também conseguiram o apoio da FUNARTE, esse grupo está levando meus contos, são vários contos, não sei quais são os contos. O diretor é o mesmo do *Angu de Sangue*, o Marcondes Lima, que é um trabalho de misturar o grupo de Natal com o grupo de Recife. Então eles fizeram essa proposta, o diretor é um diretor convidado de um outro grupo, que é o Coletivo Angu de Teatro para esse grupo que se chama..., eu não vou lembrar o nome do grupo, depois eu te passo o nome desse grupo de Natal. Eu estou indo assistir, eu não vi nada; vou participar de um bate-papo, vou assistir a estreia do nada e estou felicíssimo porque deixa eles fazerem, o trabalho é deles, o trabalho é um trabalho muito sério, é um trabalho de entrega, de uma dor, de um estudo, de uma pesquisa, eu quero é ir assistir. Se eu não gostar de alguma coisa, não gostei muito daquilo ali e tal, eu falo, porque eu estou falando mais agora como um espectador, não é nem como um autor, é como um espectador. Feita a obra dele, feito o trabalho dele, eu posso dar minha opinião; de repente eu gostei muito imensamente daquilo que você revelou; olha, como já aconteceu, não se preocupe muito em dizer todas as coisas que eu disse no texto não, corta um pouquinho mais, ficou longo; aí eu posso dizer, depois e tenho assim experiências extraordinárias. Atrizes de Taboão, atores, esquetes, fazem muito esquetes, e é um sonho antigo que eu levo de volta ao palco toda vez que um ator encena um texto meu, parece que sou eu que voltei ao palco lá no bairro de Água Fria no Recife, para realizar um sonho antigo meu que era ser ator, eu fico super feliz, não me meto em nada. Cinema, querem adaptar, fazer

curta-metragem, fazer longa-metragem, não me meterei em nada. “O caso da menina” a Tuca Siqueira fez, tem um rapaz de Brasília que já fez *Angu de Sangue*, tem o “DarLuz”, que já foi feito, “Vestido Longo”, e o *Nossos Ossos* vai virar cinema também. Já está sendo feito o roteiro, o Paulo Lins que está escrevendo o roteiro, o ator principal é o Gero Camilo, estamos na luta agora para conseguir os apoios para poder fazer e também não me meto em nada, cada um que faça o que tiver que fazer, eu já escrevi o livro, já fiz o que tinha que fazer, fico só agradecido.

Pergunta: Até porque, perde-se um pouco o controle porque o texto é seu, mas já não é seu a partir do momento que você publica, ele é seu enquanto ele está ali com você né?

Marcelino: Claro, claro. Eu vou ser ali agarrado aquilo e querendo que o diretor faça exatamente tudo que eu pensei?! Não! Ele faça o que ele pensou, o que ele percebeu. E o que é extraordinário é que têm espetáculos de atrizes que revelam coisas na interpretação que eu digo: “- Nossa! Não tinha pensado nisso”. Tem um conto, o “Darluz”, que é um conto que está no *BaléRalé*, que é um conto da mulher que dá os filhos também né. Tem a Gheusa Cenna, é uma atriz pernambucana, a Gheusa é extraordinária fazendo “Darluz”, e sabe o que ela faz em Darluz? Ela aparece grávida, ela já está grávida, ela está dando um filho e já está grávida. Eu nunca tinha pensado nisso e isso é uma questão da atriz, do corpo da atriz, do diretor. É a Luna Costa, que é uma atriz de Taboão da Serra, extraordinária, fazendo a “Muribeca”, fazendo “Da Paz”, extraordinária. Eu aprendo, eu olho e digo: “- Nossa! Incorporou, deu corpo e voz àquilo que eu pensei como palavra”. Isso eu fico extremamente agradecido.

Pergunta: Seus livros costumam ter uma empatia e uma integração muito grande com o público leitor. O que você acha que eles têm de especial para conseguirem tanta aproximação com os leitores? A sua própria figura mesmo porque, hoje ali, tinham pessoas que não te conheciam, às vezes vieram por curiosidade, ou com um amigo ou alguém as convidou, enfim, mas você vê que você os cativa? A que você deve isso?

Marcelino: Eu acho que a dor. A dor bate igual em qualquer cantinho de alguém ali, ou porque lembra da saudade da avó, ou porque dá saudade do pai, em algum canto, isso se estabelece, comunica. Eu ouço muito dos jovens que nunca me leram,

aí eles leem e dizem: “- Nossa, isso aqui parece comigo”; “- Isso aqui parece com minha avó”; “- Ah, isso aqui está falando a minha fala, está dizendo o que eu quero dizer, o que eu estou sentindo, principalmente indignado também com isso”. Então, eu acho que se estabelece ali uma espécie de vingança coletiva, uma vingança que nasce particular e que vira uma vingança coletiva e o que comunica é onde dói, é onde reverbera. Tem uma hora que é extremamente dolorido ou extremamente alegre, ou extremamente saltitante. São textos vibrantes, eles vibram, eles têm uns ruídos, umas coisas, acho que tem muito o recurso da poesia também né, porque eu escrevo, porque aquilo ao ouvido bate fácil, porque bate muito mais pelo ritmo.

Pergunta: O próprio Manoel de Barros em uma entrevista sua comentou sobre o *Angu de Sangue*, que você escreve para ser ouvido e isso ficou ecoando em você, assim como fica ecoando na mente de quem lê seus textos:

Marcelino: Eu acho que também tem uma coisa que os meus textos, eles podem sim ser acusados de serem textos em algum momento panfletários ou em algum momento demagógicos, têm esse risco, mas eu prefiro correr esse risco a escrever textos frígidos. O que acontece com textos que batem no ouvido do outro e que se identificam é que não são textos chatos, são textos que teorizam a respeito, são textos que tem um sentimento ali, eles são muito agoniados, eles dão vexame. O “Da Paz” mesmo é um texto muito discutido em sala de aula, e depois quando há pouco aconteceram aquelas manifestações no Brasil ele voltou à tona para uma discussão assim, acho que na hora que a pessoa está dizendo essa coisa: “- Passeata! Passeata! Passeata! A gente quer!” E aí veio a coisa daqueles *black blocs*. Sei lá, aí as pessoas discutiam isso: “- Olha, eu não sou da paz, paz é coisa de rico”, ficava essa discussão voltando à tona.

Pergunta: Eu fiz um dossiê sobre o que foi publicado sobre você (artigos, entrevistas), vi um número gritante de publicações sobre o *Angu de Sangue* e *Contos Negreiros*, e pouquíssimas coisas sobre o *BaléRalé*, *Rasif* e *Amar é crime*. Esses trabalhos são uma leitura da questão social, da questão racial, que você se posiciona com os personagens, que você dá voz aos excluídos, mas eu não vejo esse seu posicionamento, vejo que você solta esse seu grito, como você costuma dizer e o personagem ganha vida.

Marcelino: É. Eu não gosto quando dizem que eu dou voz aos que não têm voz, imagina, eles têm muita voz. Como é que eu posso dizer que minha mãe era uma mulher que não tinha voz? Tinha voz, ela botava para quebrar, eu ouvia. E um escritor achar que a partir dele é que as pessoas vão ganhar voz, não tem é sensibilidade para ouvir (gritos e risos), tem a sensibilidade de ouvir o que tem ser ouvido. É que acabou senhores que estão aí nos ouvindo, acabou de passar um carro lotado de mulheres gritando, sei lá o que estavam gritando. (risos)

Pergunta: Voltando ao *Caso da menina*, adaptado pela Tuca Siqueira, quando você o escreveu enxergava essa força cênica do diálogo? Quando escreve seus contos compostos por diálogos, pensa nisso?

Marcelino: Eu imagino os atores. Agora tem uma coisa ótima no filme da Tuca, eu nunca tinha pensado sobre isso, que é quando aquela menina está oferecendo a criança ao outro, essa criança está morta, eu nunca tinha pensado nisso. A Tuca que me falou, ela abriu uma possibilidade ali, não é uma possibilidade explícita, mas como aquela menina está dando o filho, “quer?”, a criança já está morta, eu nunca tinha pensado nisso. Então tem onde os outros artistas podem colaborar, com essas compreensões né, com esses desdobramentos, por isso que é literatura, por isso que é arte, porque exatamente não tem uma leitura única né. Eu penso sim, quando eu escrevo eu estou pensando, eu penso especificamente num ator, numa atriz, não tenho muito a cara deles, mas eu sei que tem. Eu tive cada surpresa. Eu estive agora em São Carlos, dois atores me procuraram pelo *Facebook* me perguntando se poderiam apresentar antes da minha fala, um trecho, dois esquetes de contos meus, extraordinários, eles fizeram “Papai do céu” e fizeram “Phoder”, do *BaléRalé*. Eu fiquei impressionado, eram dois atores ótimos, ótimos, ótimos, são de São Paulo. Eles fizeram tudo com espuma, eles começaram a fazer umas coisas com espuma, que é o menino lá do banho. Já vi uma mulher fazer essa do banho, já vi uma atriz fazer extraordinariamente bem. “Muribeca” já teve várias versões. E cada um, assim, surpreende. Eu estou muito animado de ver o grupo de Natal. Aí você poderia até dizer, e eu aproveito para te falar aqui: “- E quando não dá certo?”; sabe quando que não dá certo? Quando que eu não gosto? Quando a pessoa vai ao meu conto, acreditando que aquilo é um discurso, se ele ficar só de um lado do meu texto, se ele ficar: “- Ah, isso aqui é contra pessoas que oprimem”, aí vira discurso e eu corro esse perigo mesmo. Um livro como o *Contos Negreiros* para virar um discurso de

uma ONG é um passo. Então se a pessoa só compreende aquele lado da moeda, vai fazer uma interpretação ruim. Tem um conto meu chamado “A volta de Carmem Miranda”, que é um gay que tem saudade da época em que ele era homossexual e tal. Já vi várias interpretações extraordinárias, várias, vi duas que não funcionaram porque a pessoa viu naquilo um esquete cômico, apenas cômico, e é tragi-cômico sempre. Tem a graça? Tem, mas não é um esquete superficial, não é comédia desbravada, é algo que tem as suas sutilezas, tem as suas quedas, suas elevações. Se fica só na queda, choramingando: “- Olha como somos desgraçados”, então, também não funciona. Fica só na comédia: “- Olha que coisa mais engraçada”; “- Olha que coisa legalzinha”; “- Olha que coisa mais fresca”, também lascou. Tem que entender essas nuances, essas entrelinhas, e ficar caminhando de um ponto a outro, de uma extremidade a outra. Aí quando não funciona é exatamente quando não compreende essa sutileza.

Pergunta: Nesses contos compostos por diálogos em nenhum momento você tenta descrever o espaço em que estão acontecendo esses diálogos. Mas mesmo assim a construção do cenário é clara para o leitor. Como se dá isso? Você procura construir ou deixa que o próprio diálogo diga por si só?

Marcelino: Eu tenho muita dificuldade. Se você me perguntar agora onde nós estamos nesse exato instante, eu não vou conseguir te resumir ou resumir para alguém o que nós teríamos agora nesse espaço. Essas cadeiras são de palha, não saberia descrever uma cadeira dessa, não saberia dizer que azulejo é aquele, que cor é aquela, se é um marrom, não saberia. Eu tenho uma dificuldade muito grande para o ambiente, para a percepção do mais real, mais específico, muita dificuldade. Então quando eu escrevo, eu tenho uma dificuldade tremenda de colocar você muito realmente colocada naquele espaço, naquele banheiro, naquela sala, naquela rua. Eu não consigo, não sei escrever, não sei fazer, porque eu não tenho essa percepção. Eu sou péssimo para saber. Um amigo, às vezes, está com uma camisa nova, não sei, se está com um penteado novo, também não sei, uma percepção difícil. Percebo pelo som. Estamos ali, você tem a televisão ligada ali, eu sou capaz de transcrever o ambiente pelo que está sendo ali cantado, por aquelas pessoas que passaram e falaram alguma coisa, pela fala do Roberto, pelo outro que veio entregar a pizza, o que ele falou. Isso faz com que indiretamente eu chegue ao mesmo ambiente: pelas pessoas, não pelos objetos. Pelas palavras eu sou capaz de fazer

um resumo. Eu nessas minhas viagens agora pelo projeto Quebras né, pelo Brasil, eu sou capaz de fazer uma crônica da cidade pelas palavras que eu ouvi. Uma palavra vai puxando a outra, e quando eu vejo eu falei daquele ambiente a partir daquelas palavras, mas não tem um sentido fotográfico, mas um sentido de fotografar aquilo e dizer aquilo como realmente é, mas as palavras me socorrem para compor aquele ambiente. A partir de uma fala que eu ouço, a partir de uma maneira da pessoa conversar eu posso chegar à mesma geografia. A geografia minha é muito mais interna do que externa. Aí quando as pessoas começam a falar você não tem muita dificuldade não é de compor um ambiente, mas de compor a natureza, envolve tudo aquilo. Eu acho que é por aí.

Pergunta: Sim. É porque fica claro, mesmo nesses contos em que em nenhum momento é explicado “eles estavam” ou “eles estão”, mas pelas ações presentes na fala. Na realidade a gente consegue se localizar porque através de um exercício de análise, é possível identificar em todos esses ambientes, pelo menos na minha leitura, porque tem isso também né, na minha leitura eu consigo identificar onde se passa tal conto. Por exemplo, no curta-metragem da Tuca Siqueira, é no ponto de ônibus, ele está indo embora, ela transpôs isso, ele vai embora e deixa ela ali.

Marcelino: Ela transpôs aquilo porque o cinema precisa da imagem né, para poder acontecer. O livro *Nossos Ossos*, eu gostei muito de compor os ambientes pelas palavras. Eu gosto muito do capítulo da Estrela, em que o Heleno de Gusmão chega à casa da travesti para pegar as informações e eu vou falando dos gatos de porcelana, do aquário que está lá e bate uma luz naquele aquário. Gostei muito de compor aquilo, mas eu nem tinha pensado sobre isso. Eu gostei de estar a palavra puxando a palavra e fazendo o desenho por mim. A palavra ela vem dizer o ambiente também, mas é a palavra que vai puxando a outra. Eu não sei pintar, não sei fotografar, não sei cantar, não sei dançar, não sei filmar, eu faço tudo isso com a palavra, tudo isso.

Pergunta: Quais dramaturgos que fizeram ou ainda fazem a sua cabeça? Quais você mais gosta?

Marcelino: Plínio Marcos, pelos personagens, pelos diálogos, pela visceralidade né, do que ele componha, pelo olhar dele para essas pessoas. Eu gosto muito de um

dramaturgo que está muito esquecido, sou apaixonado por uma peça dele chamada “Vereda da Salvação” (1964), Jorge Andrade. Tem uma peça dele chamada “Rastro atrás” (1966), mas a que eu gosto mesmo é “Vereda da Salvação”, uma história de um grupo de fanáticos de uma igreja e a coisa começa a piorar, a coisa vai esquentando. O Lorca (Federico García Lorca), teve uma época que eu era apaixonado por Lorca; Yerma é uma peça extraordinária (1934); “A casa de Bernarda Alba” (1936), com aqueles personagens que pareciam extraídos do nordeste do Brasil, aquela família opressora, religiosa. Tennessee Williams; “A morte do caixeiro viajante” (1949), de Arthur Miller; Samuel Beckett eu fiquei passado quando eu vi adolescente, “Esperando Godot” (1953), foi uma coisa que me influenciou tão grandemente, gente, esperando Godot e o cara não vem nunca. Adorava os diálogos excelentes já na época, conheci bem no nascedouro do trabalho dele, que era o João Falcão, que hoje faz sucesso na televisão, pernambucano. Conheci as peças bem no começo, nos festivais de teatro e eu me encantava como o João Falcão tinha diálogos tão bons. Então, eu adoro teatro, eu adoro, eu adoro teatro. Mário Bortoloto. Mário Bortoloto tem uns diálogos extraordinários, uns nomes de umas peças de teatro maravilhosos, adoro nome de peça de teatro, adoro, eu coleciono nomes de peças de teatro, “A frente fria que a chuva trás” (2003), Mário Bortolotto; “Dois perdidos numa noite suja” (1966), Plínio Marcos; olha que título: “Este banheiro é pequeno demais para nós dois” (1961), de Ziraldo. Adoro peça de teatro, os nomes das peças de teatro, adoro. O Mário Bortolotto tem uma peça chamada “Medusa de rayban” (1997). Cara, Medusa de rayban que coisa mais extraordinária do mundo; “A morte do caixeiro viajante”. Como é uma peça que, uma peça, que é famosíssima, que eu adoro, que já virou até filme, que eu adoro o título? “Gata em teto de zinco quente” (1955), de Tennessee Williams. Eu adoro, adoro, eu sou fascinado por teatro, porque o teatro tem uma coisa que eu acho que eu sempre falo nas minhas oficinas de criação literária, que você quer compor um personagem, você quer compor uma vida, vai ler teatro para ver como esses grandes dramaturgos fizeram grandes personagens. William Shakespeare, grandes personagens que até hoje são uma composição de uma vida, uma pedra fundamental de uma existência, de uma pessoa, de uma família, de uma casa. O dramaturgo vai na espinha dorsal dessa existência. Quando a gente chega num teatro para assistir a uma grande peça, aquelas pessoas já estão vivendo ali, a gente está assistindo uma caixinha sabe, caixinha aquele povo

ali, aí para a pessoa compor isso, o dramaturgo compor isso tem que ser um cara, um vampiro de alma né. E os dramaturgos são todos assim. Eu amo.

Pergunta: Se você estivesse ainda na carreira de ator, que papel você gostaria de representar no teatro?

Marcelino: Bela pergunta. Eu adoraria fazer o Severino, de *Morte e vida Severina* (1955). Aliás, eu já fiz uma vez, mas era muito novo para fazer com habilidade. Eu fiz até com o João Cabral assistindo. João Cabral de Melo Neto esteve no Recife, na verdade não era a peça inteira, era um trecho e eu fiz o Severino. Adoraria fazer aquele pescador que conversa com ele no final “Severino retirante seu senhor mestre Carpim”. Adoraria fazer uma peça linda, que eu acho que eu adoraria fazer, que é uma peça chamada “A ceia dos cardeais” (1902), não vou lembrar o nome do autor (Júlio Dantas). São três cardiais jantando e aí começam a surgir coisas horríveis nesse jantar. Eu gosto do personagem ali tenso né, não sei se eu teria muita coisa para comédia não. O teatro me ajuda muito a escrever e me ajuda muito também a fazer o que você assiste. Quando você diz que eu estou ali no palco e as pessoas ficam ali presas, é muito teatro. O teatro me ajudou muito a projetar melhor a voz, falar. Uma coisa que o teatro me ajuda até hoje: olhe ao redor, perceba, peça licença onde você for. quando você entra num teatro tem que pedir licença a todos que já passaram por lá e você tem que perceber todos que lá estão (do operador de som ao homem que mexe na luz, ao outro), essa percepção de pedir licença, eu estou aqui, eu vim naquele espaço hoje, eu quero saber quem está trabalhando ali, porque aquele espaço é deles e aquele espaço precisa pedir permissão para pisá-lo. O teatro me ajuda. Qualquer lugar que eu vou, qualquer plateia, eu tenho que perceber a plateia, eu tenho que perceber. A plateia começa a ficar inquieta, está na hora de acabar, eu tenho que perceber isso e isso é perceber o outro, perceber o limite de cada um e o respeito a quem está ali.

Pergunta: Toda vez que eu vou apresentar alguma coisa, sempre tem alguém que diz que você na realidade, é um personagem, que você não é aquilo que você apresenta ali. Você acha que o autor tornou-se um personagem diante desse mercado cultural? Porque a gente vê que os autores contemporâneos em geral, divulgando suas literaturas, não só você, mas o Santiago Nazarian está divulgando o *Biofobia* (2014), o Raphael Montes que está sendo muito

traduzido e vocês vão para outros países também. Então, tem essa questão que o autor tem que se transformar em um personagem. Procede essa afirmação?

Marcelino: Eu tenho uma personalidade muito forte e, tudo que de fato eu falo, lá sou eu. É preciso que para falar aquilo, evidentemente uma projeção de voz, tem uma coisa que é diferente de estar falando aqui com você, ou de estar falando com os amigos no bar. Uma coisa que você tem um alcance de voz que você tem que ter, uma coisa que você tem que ali manter. Evidente que eu brinco muito. Quando um jornalista vem fazer uma pergunta, por exemplo, tipo “- Qual o seu próximo projeto?”, eu minto, minto. Ele me fez essa pergunta eu vou perder essa pergunta, eu vou mentir, não tem nada (risos) eu vou exacerbar.

Pergunta: Por isso que eu nunca encontrei muito projetos, fiquei esperando...

Marcelino: Mas aquilo eu vou ainda fazer. É que eu não fiz ainda os 1001 né, mas eu tenho vontade de fazer ainda, tem tempo, bastante. Mas eu adoro fazer esse tipo de diversão, não é diversão, não é rir do outro, é esse jogo né. Agora sou eu sim, não há dúvida, não tem como, e não é um personagem, eu acho até que tem coisas que eu nem levo. Eu acho que tem um outro personagem que até nem eu conheço. Outro que fica sempre ali no cantinho. Mas o que eu estou ali é o que eu sou mesmo, acentuado. E quando provocado, porque eu acho que o escritor, e aí eu vou te dizer, um escritor, um artista, é personalidade, é questão de personalidade. Se você pensar no Manoel de Barros, que morreu hoje, as pessoas acham que o Manoel de Barros era um senhorzinho que sentava numa cadeira de balanço e ficava mexendo em caramujo o dia inteiro. Não. Ele era um fazendeiro, ele tinha fazendas, a fazenda dele, quem cuidava eram os filhos, inclusive ele disse isso para mim: “- Marcelino, as pessoas acham que eu sou esse velhinho, sentadinho. Sim, a minha poesia é assim, e o meu olhar para o mundo é este, mas a minha vida não é esta, mas o meu olhar foi contaminado por isso, e a minha poesia sou eu”. Inclusive quando ele ganhou (tem essa história que eu sempre contava, essa semana eu vou até escrever sobre isso), ele uma vez ganhou 50 mil reais por um prêmio de literatura e numa época em se ganhava muito pouco dinheiro assim (os prêmios não eram tão altos). Ele ganhou 50 mil reais, por um livro chamado “Livro sobre nada” (1996), eu liguei para ele e disse: “- Manoel, você escreveu um livro sobre nada, e ganhar isso tudo?”, e ele morreu de rir e ele disse a seguinte frase: “- Marcelino,

minha poesia não gosta de dinheiro, mas o poeta gosta!”. E isso, para quem vê a literatura do Manoel, diz: “- Deve ser um homem simples”. Não, ele viajou pelo mundo, entende, mas a personalidade que ele imprimia ao que escrevia, isso é inegável. E eu falo sempre para as pessoas que estão começando a escrever: “- Encontre sempre seu repertório, a sua obsessão”. É isso que eu acho que acontece, existe uma personalidade que onde eu for eu vou carregar. Sertânia e todas essas coisas, todos esses vexames que eu carrego comigo. Um dia falaram: “- Ah, mas você escreve o que você escreve, mas você mora na Vila Madalena”. Eu, oxente, eu digo: “-Mas pera aí. Eu não apareci aqui de uma varinha de condão não. Ninguém chegou aqui e eu apareci na varinha de condão não, eu me fodi muito, eu moro na Vila Madalena por questão de circunstâncias!” Aí usei uma frase a la Manoel de Barros: “- Minha literatura não tem preço, mas para todas as outras coisas eu uso Mastercard”. (risos) Gente, as pessoas acham que tem que ser tudo miserável, e olhe, vá pensar, até hoje cada um saber a dor e a delícia de ser o que é, não é fácil.

Pergunta: Sim, eu vi nesse levantamento que eu fiz, uma análise do *Angu de Sangue*: “- Ah, mas ele está ali colocando a questão do lixo, mas olha o livro é em papel couchê, é contraditório”, umas leituras assim. Lembro também que quando eu comecei com *Contos Negreiros*, que eu mostrava a sua foto ou mostrava algum vídeo, as pessoas diziam: “- Ele é branco?! Não acredito que ele é branco”. Ou seja, porque está escrevendo sobre o negro, tem que ser negro ou então porque o livro fala sobre o lixo, tem que ser lixo.

Marcelino: E não sabem também das circunstâncias né, porque quando o *Angu de Sangue* surgiu, eu ia fazer por conta própria o livro né, como fiz os outros anteriores eu ia fazer por conta própria. Quando apareceu o João Alexandre Barbosa e o Plínio Martins, da Ateliê, e eu já tinha aquele projeto com as fotografias, mas eu mesmo ia fazer o livro, aí o Plínio que deu a ideia: “- Não, não, para valorizar as fotografias eu vou fazer no papel couchê”. Eu não queria fazer em papel couchê, o livro eu acho um livro pesado, ele ficou pesado. Eu pego o livro assim, você vê que é um livro pesado e ficou caro e eu não gostava muito mesmo de fato do resultado ser naquele papel, não gostava, mas o que está escrito lá, está escrito lá, não importa o papel. Agora vai sair uma edição de quinze anos do *Angu de sangue*, para o ano que vem, faz quinze anos o livro, aí eu pedi para fazer uma nova edição, eles estão fazendo. Vai ser uma edição em papel, como se fosse um *pocket* né, papel mais simples.

Algumas fotografias vão cair, exatamente para baratear, eu achava que era um livro difícil de encontrar, eu queria que ele ficasse mais barato e mais acessível.

Pergunta: Falando um pouco da crítica, qual é a sua relação com ela? Você lê, considera? Acha que isso ajuda ou atrapalha?

Marcelino: Eu leio sempre à procura de interlocutores. Eu já tive críticas negativas, e que eu fui atrás do crítico porque eu senti que ele leu o livro e que ele podia estar sinalizando uma coisa muito boa ali (e que de fato estava), e que eu digo: “- Nossa, esse é um interlocutor bom para discutir certos aspectos sobre o meu trabalho”. Eu gosto quando o cara vem com a leitura. Houve críticas positivíssimas, que não serviram para nada, eram críticas “babação”. A crítica boa também não é a crítica que seja toda elogiosa. O que eu não fico, e aí eu fico bravo, é quando a pessoa mistura e aproveita a sua posição de crítico para poder te menosprezar, para poder usar o poder, para poder te calar, isso já aconteceu. A Revista *Veja* é um exemplo. O Jerônimo Teixeira é um exemplo, eu fico muito puto. E sobretudo quando a gente vai descobrindo, entrando mais no meio literário, como qualquer outro meio, você vai descobrindo que um determinado crítico está chateado com você, porque você não o convidou para a Balada Literária. Então, ele usa a crítica para... é incrível, é um negócio doido, umas coisas malucas. Então isso eu não gosto. Eu gosto do crítico que é interlocutor, que é inteligente, que vai ali manter uma conversa. O *Nossos Ossos* teve críticas muito boas, de pessoas que leram, de leitores, que eu recebia retornos, muito emocionados com o livro, apontando aspectos aqui, ali. Alguns apontaram aspectos muito pertinentes. Uma crítica ou duas que saíram, e mais uns leitores assim específicos, dizendo: “- Marcelino, eu acho que no final você deu uma apressada, dava para ter mais uns dois capítulos ali curtos”, e eu sei que nesse momento, foi um momento em que eu já estava exacerbado do livro. E eu sei que quando eles apontaram aquilo lá estavam apontando onde eu oscilei. Eu lembro perfeitamente onde a minha força já não ia mais, eu sei onde eu desafinei na nota. Ali eles perceberam. “- Nesse momento você desafinou, sabe”. Eu digo: “- É verdade”. Eu adoro esses interlocutores, essas coisas. O que eu gosto é desses pares para gente trocar ideia, conversa, parafusos.

Pergunta: Em relação ao seu método de trabalho, seu processo de escrita, você reescreve, corrige? Depois de publicado, se relê? O *Nossos Ossos*, como

você comentou na palestra, até seu primeiro livro, o *Acrústico*, tem contos que foram reescritos e estão no *Angu de Sangue*, no *Contos Negreiros*, e geralmente é no computador mesmo, nada à mão?

Marcelino: Dificilmente à mão. O *Nossos Ossos* começou à mão. Fiz bastante coisa à mão, aí eu ia e digitava. Eu estava nessas viagens minhas, eu escrevia à mão o capítulo, aí depois escrevia outro à mão, aí depois eu ia digitando e ia modificando. Um processo bem legal assim, só que depois eu não escrevi mais as outras partes à mão, isso eu estou falando em relação ao *Nossos Ossos* né. Dificilmente o conto sai à mão assim, porque quando eu já estou numa frase, eu já estou lá numa outra lá na frente e à mão vai mais devagar meu pensamento.

Pergunta: Mas você diz que quando você ouve na rua essa palavra, essa frase, você anota?

Marcelino: Não anoto. Porque eu anotava e perdia. Aí eu ouço na rua, aí eu guardo em algum canto. Aí quando eu vou escrever eu digo: “- Nossa, o que era aquilo mesmo?”. Se eu lembrar é porque ainda está doendo.

Pergunta: Você costuma demorar em média três anos para publicar um novo livro. É um ritual ou é uma coincidência? Já tem em mente ou já está desenhando no papel algum livro? Pretende continuar com um fôlego maior, dando seguimento ao gênero romance ou retornar aos seus contos?

Marcelino: Coincidência. Tem contos, por exemplo, eu já tenho alguns contos escritos né, que eu vou juntando. Agora mesmo, em dezembro e janeiro eu viajo, aí eu pego todos os contos que eu escrevi, as ideias dos romances anotadinhas. Eu tenho umas coisas para romance, aí eu vou ver se aqueles contos vão pedir um livro. Fico ali olhando os contos, relendo, escrevendo outras coisas, lendo bastante, não anoto, porque perco, tenho que lembrar e reescrevo muito. Eu começo um conto, vamos dizer que eu lembre uma frase dessa. Eu digo “- Vou escrever” e o conto não sai. Ele fica perturbando, não caminha, aí eu digo: “- Deixa eu mudar de 1ª pessoa para 3ª pessoa para ver se ele caminha”. Caminha um pouquinho então não é ele quem tem que contar, é o outro e fica ali. Só que me cansa quando eu não encontro a voz, me cansa e eu não gosto de ficar adulando conto, me cansa. Aí eu digo: “- Vamos tomar um banho, dormir, beber”, e aí às vezes no outro dia a coisa aparece completa. Depois que eu encontro o ritmo eu escrevo até o final, fico

animado com aquilo, sei que não vou perder mais aquele conto. Aí eu vou reler em voz alta, reescrever, e essa frase eu vou trazer para cá. Leio muito em voz alta e leio muito como se estivesse rezando rápido. Eu leio o conto bem rápido porque qualquer problema de ritmo eu consigo detectar. Se a frase está muito longa, se o trecho está incompreensível, eu leio, passa por esse processo todo, até o da espécie de corpo final né. O *Nossos Ossos* eu ia lendo todinho, rápido, alto, cada capítulo puxava uma palavra, corria para cá, tinha um momento que eu dizia: “- Está faltando uma palavra”, aí jogava uma palavra não dava. Eu escrevo muito procurando companhia para as palavras. Eu leio o *Nossos Ossos*, eu digo assim: “- É, essa palavra aqui está precisando, em algum momento, ter alguma outra que vai ter que casar com ela”. Aí, às vezes, eu mudo a palavra ou tiro, tem uma coisa ali que fica.

Pergunta: Não é que você comece o conto em 1ª pessoa, ele pode ir para 3ª pessoa?

Marcelino: Pode ir para 3ª pessoa desde o momento que eu identifique que ele não esteja caminhando. Espera aí, será que é 1ª pessoa? Aí eu mudo em função. Já funcionou também de eu ter uma ideia, dificilmente eu tenho uma ideia, mas tive uma ideia de um conto. Aí eu fico: “- Quem que vai contar?”, vou: “- Cadê o conto?”, nada, vou tentar nada, vou para cá nada. Eu digo: “- Gente”, aí sabe o que é que eu faço? A ideia está mais importante que o conto, aí eu perco a ideia. O que é perder a ideia? Ou eu digo logo o que é, como no caso do conto “União Civil”, eu tinha visto o casal de dois rapazes vestidos como executivos, empurrando um carrinho de bebê, em São João Del Rei, aquela imagem eu vi. Eu ficava: “- Quem é que vai contar essa história?”, eu queria saber que bebê era esse, conta o bebê, conta o rapaz, conta em 1ª pessoa, conta o rapaz, o ponto de vista, não conseguia. Eu digo: “- Marcelino, qual foi a imagem que você viu?”; “- Dois homens empurram um carrinho de bebê”; então já diz o que é. Quando eu disse o que era me livrei daquele problema, tira logo, aí eu fui descobrindo um narrador conforme me livrei daquela cena. Eu sempre cito o exemplo de “Matou a família e foi ao cinema” (1991), o nome de um filme famoso. Já disse, matou a família e foi ao cinema, agora desenvolva. Então, às vezes eu vou também para esse recurso, diga logo e perca a ideia, perder a ideia é uma coisa que eu faço muito. Eu estou com aquela ideia, aquela ideia: “- Pera aí, como é que eu começo?”, “- Não, começo do nada: “- Vai caçar um tigre...””,

“- Mas o que tem a ver caçar um tigre com a literatura?”, “- Nada, mas comece, perca a ideia logo de cara, faça com que a ideia se sinta menos importante”. Aí eu joga uma caçada de tigre a ideia fica desesperada, e aí eu: “- O que é que você vai fazer comigo? Eu não tenho nada a ver com a caça.” “- Calma, já, já eu chego em você, fique aí quieta”, entende? Fazendo essas coisas para isso.

Pergunta: Há um diálogo de seus escritos com Dalton Trevisan, Manuel Bandeira, Ariano Suassuna, Manoel de Barros, além dos repentistas, cordelistas nordestinos. Essa leitura/associação procede?

Marcelino: Procede. São meus irmãos. Confluências. Mais do que influências, confluências. Em algum momento eu precisei do Manuel Bandeira e ele me atendeu, pegou na minha mão e foi comigo. Julio Cortazar, eu sempre estou pegando na mão dele. Aquele conto “União Civil” tem muito do Cortazar. Eu acho aqueles cortes que ele vai fazendo, histórias. Dalton Trevisan é um mestre da concisão, das pequenas coisas, da família, da picuinha Dalton Trevisan é fundamental. O Manoel de Barros, por tudo que falamos hoje. Esse livro *Nossos Ossos* tem muito duma leitura de um livro que eu fiz chamado *O túnel* (1948), de Ernesto Sabato, *A trégua* (1960), do Mário Benedetti, uruguaio. Então são confluências, coisas que vão aparecendo no nosso caminho, confluindo, fluindo junto, eu peço sempre socorro a esses artistas todos. A música me influencia muito, a rua, o livro que eu mais leio é a rua. Eu digo: “- Olha isso aí”. Hoje foi muito engraçado, eu estava vindo para cá, eu vim de avião lá de Campinas e, como lá em Campinas todo mundo pega avião para o interior, então a conversa era engraçada. Era de trator, gado (risos). Tinha um que falava assim: “- Mas tem que comprar um fogão, já estou cansado de carregar essas coisas aí. Compra, veja esse fogão aí”; eucalipto, eu vi muito. Eucalipto para cá, eucalipto para lá, aí eu digo: “- Olha que interessante”.

Pergunta: Para finalizar, uma pergunta mais pessoal. Como que você vê esses trabalhos acadêmicos? Que importância tem isso para sua obra?

Marcelino: Essa paixão que te leva a viajar pra conversarmos aqui, comendo essa pizza de marguerita, é um trabalho que eu acho assim, de extrema importância. Vocês que vão jogando esses olhares né, essas percepções, e vão falando outras coisas para outras pessoas, apontando coisas que eu não enxergo, que eu não vejo, se debruçando sobre isso, acho importantíssimo. São, inclusive muito guerreiros,

nesse sentido. Uma literatura contemporânea, brasileira. Você morar numa cidade de 7 mil habitantes, debruçada sobre esse trabalho, debruçada em compreender um pouco todos esses mecanismos, tentar amarrar essas linhas todas né que a gente vai deixando aqui e ali, encontrando essas confluências, essas coisas, é de alguém estudioso, de alguém muito sério né, de alguém que quer compreender o mundo a partir dessas amarrações ali, acho fundamental. Fico agradecido, mais uma vez, é igual ao hábito dos atores, igual aos diretores, eu tenho mais é que agradecer, porque a gente faz aquilo tão solitário, tão ali no cantinho, vocês vêm e jogam possibilidades ali, ganchos possíveis, compreensões possíveis do mesmo mundo em que vivemos, isso é fundamental.

(Entrevista realizada em Marília, no dia 13 de novembro de 2014.)