UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

AURICÉLIO FERREIRA DE SOUZA

A VERVE DO MARGINAL EM MARCELINO FREIRE: UM ESTUDO DA PERFORMANCE DE VOZ SUBALTERNA NA VERSÃO ÁUDIOLIVRO DA OBRA *CONTOS NEGREIROS*

CAMPINA GRANDE – PB
2014

AURICÉLIO FERREIRA DE SOUZA

A VERVE DO MARGINAL EM MARCELINO FREIRE: UM ESTUDO DA PERFORMANCE DE VOZ SUBALTERNA NA VERSÃO ÁUDIOLIVRO DA OBRA *CONTOS NEGREIROS*

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

Orientador: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino

CAMPINA GRANDE – PB
2014

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

729 Souza, Auricélio Ferreira de
A verve do marginal em Marcelino Freire [manuscrito] : um estudo da performance de voz subalterna na versão audiolivro da obra Contos Negreiros / Auricélio Ferreira de Souza. - 2014.
146 p.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2014.
"Orientação: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino, Departamento de Educação".

1. Análise Literária 2. Contos 3. Performance 4. Subalternização I. Título.

21. ed. CDD 801.95

AURICÉLIO FERREIRA DE SOUZA

A VERVE DO MARGINAL EM MARCELINO FREIRE: UM ESTUDO DA PERFORMANCE DE VOZ SUBALTERNA NA VERSÃO ÁUDIOLIVRO DA OBRA *CONTOS NEGREIROS*

Aprovada em 09 / 05 de 2014

BANCA EXAMINADORA

Porf. Dr. Luciano Barbosa Justino – UEPB
Orientador

Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães – UEPB
Examinador Interno

Prof. Dr. Humberto Hermenegildo de Araújo – UFRN
Examinador Externo

À Flávia e ao Benjamim que está chegando... pois, “*O que há de ser tem muita força!”*

Agradeço:

No contexto acadêmico:

Ao meu orientador, Professor Luciano Barbosa Justino, que no curso desta pesquisa não só trouxe novas perspectivas, como acreditou nas que apontei acerca do emaranhado de vozes que foram surgindo na constante leitura de *Contos Negreiros*.

Aos professores do PPLI, em especial, Antonio Carlos Magalhães e Rosangela Soares de Queiroz, que no Exame de Qualificação, apontaram contribuições pertinentes à finalização da pesquisa.

Ao professor Humberto Hermenegildo de Araújo, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), que aceitou o convite para compor esta banca examinadora.

Aos colegas ingressos em 2012, com os quais muito aprendi, nas aulas e fora delas.

Noutros contextos:

À minha mãe, Maria...que me ensinou a ler para além do verbo árido do tempo imposto.

A minha família, com a qual aprendi que amor é mais que tolerância.

A Flávia, companheira que no de todo dia, me ensina a reconjugar verbos difícieis e a crer na perpétua transitivdade de todos eles quando não se anda sozinho. A ela, bem mais que gratidão por aquilo que sou.

A Hammed, que foi palavra fraterna na hora difícil.

A voz de Daniela Lasalvia, do ouvido mais para dentro. Intuindo beleza e sensibilidade. Gacias por *Madregaia*!

A Maria de Lurdes Mendes, amiga de muitas vidas. Em todas, sempre personificando alegria e acolhida.

A Lúcia Maciel, pelos choros, ‘sojas’ e risos que regam essa longa amizade.

A Eneida Feitosa, por ser Eneida Feitosa, com tudo que nisso cabe...minha eterna gratidão.

Aos amigos: Aline Mendes, Abdias Cantalice e Ellem(*Gláucia*) Maciel, pelos afetos tecidos no companheirismo das horas de estudo e também nas de graça cearense. Sem vocês, o caminho teria sido mais longo e mais estreito o gesto.

Aos meus alunos, espalhados por todos os contextos por onde a docência me tem levado e com os quais, mais aprendo que ensino.

E a Marcelino Freire, que generosamente transitou para o campo da amizade. Obrigado pela obra, pela gentileza com a qual nos atende e, pelo afeto com que veio ao *I Terreiro de Ideias*.

RESUMO

O presente estudo propõe uma abordagem sobre os mecanismos utilizados para a construção da performance de voz subalterna a partir do exame da obra *Contos Negreiros*, do autor pernambucano Marcelino Freire, lançada em dois suportes (o impresso em 2005 e o audiolivro, em 2009). Para tanto, a pesquisa arregimenta recortes das discussões contemporâneas sobre as diferentes instâncias de exclusão/marginalização e de seus efeitos no campo da representação artística (Spivak, 2010; Virno, 2007; Hardt e Negri, 2005; Bhabha, 1998; Gumbrecht, 1998; Gilroy, 2001; Perlman 1977). Pelo tecido nessas discussões, intenta-se mostrar que, quando tomado pela literatura, o conjunto das crescentes desigualdades sociais vivenciadas, sobretudo no cenário urbano, tende a produzir, na cena atual, uma pluralidade de discursos, os quais, por meio de diferentes veículos, tentam se fazer ouvir. A escrita de Freire, e em particular na obra em questão, fortemente ancorada num mecanismo de oralização, projeta dicções impregnadas do peso que a ausência ou falência material imprime sobre os sujeitos, progressivamente empurrados para a "zona dos não convidados". O assinalamento de um semi-reduto no jogo social, que, justamente por essas razões, cria a ambiência propícia à atuação de uma personagem-voz, que grita dores, gozos, impossibilidades e fraturas. Personas que laboram por um existir. Inquietam, chocam, indignam, enfim, presentificam, via voz, a condição dos que silenciados, viviam nas margens até então. A hipótese central, portanto, é a de que todo esse labor, essa enunciação, que pela força da voz se faz presença, transborda em dimensão performática de dentro de ambos os suportes de *Contos Negreiros.*

Palavras-Chave: performance; audiolivro; subalternização; voz; presentificação.

ABSTRACT

This study proposes an approach to the mechanisms used for the construction of the subaltern voice performance from an examination of *Contos Negreiros*, book written by Marcelino Freire, launched in two media (printed, in 2005 and audiobook, in 2009). Therefore, the research rallies clippings of contemporary discussions about the different instances of exclusion/marginalization, and their effects in the field of artistic representation (Spivak, 2010; Virno, 2007; Hardt and Negri, 2005; Bhabha, 1998; Gumbrecht 1998, Gilroy, 2001; Perlman, 1977). The fabric in these discussions, an attempt is made to show that, when taken in the literature, all the growing social inequalities experienced, especially in the urban setting, tends to produce in the current scene, a plurality of discourses, which, through different vehicles, try to make yourself heard. Freire 's writing, particularly in the work concerned, strongly anchored in a oralization mechanism designs impregnated dictions weight that the absence or failure print materials on the subjects progressively pushed to the "zone of not invited". The assignment of a non-place in the social game, which precisely why, creates the ambience conducive to the performance of a character - voice screaming pains, joys, impossibilities and fractures. Personas that exist for laboring. Uneasy, shocked, indignant, finally, it present via voice, the condition of those silenced, lived on the banks so far. The central hypothesis therefore is that all this labor, this utterance, that the strength of voice that is presence, overflows into the performative dimension within two mounts of Contos Negreiros.

Key-words: perfomance; audiobook; subordination; voice; presentification.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....11

1 – OS MUITOS MITOS DA MARGINALIDADE: DOS LUGARES DONDE FALA A LITERATURA.....21

1.1 – Das muitas possibilidades de Literatura Marginal: Breve contexto.....27

1.2 – Das muitas Vozes Marginais: *Contos Negreiros* livro impresso x audiolivro: experiência / experienciação.....31

1.2.1 - Das versões: *diferentes moedas de uma mesma face*.....32

2 – *SCRIVERE PER VENDETTA:* A LITERATURA QUE 'BATE PANELA'.....42

2.1 – Lugares, entre-lugares e não lugares: breve recorrência a problemática da relação *Enunciação, escritor, sociedade*.....42

2.2 – Do Labor da fala ao exercício da escrita: o *Eu* estranhado na estrutura narrativa de *Contos Negreiros*.....49

2.3 – Transeuntes, transgressores e trombadinhas: Dos assinalamentos de uma personagem voz em Contos Negreiros.....55

3 – O CANTO DOS CONTOS NEGREIROS.....72

3.1– De como o *conto* se converte em *canto*.....72
3.1.1 Voz e Fala 75
3.1.2 Oralidade/Oralização.....79
3.1.3 Canto: o percurso da Performance.....82

3.2 – De *como* e *quando*, os Cantos/Contos.....83
3.2.1 Grupo 1 – Negro, negreiros, negrejados.....84
3.2.2 Aspectos estruturais relevantes.....86
3.2.3 Em busca de uma escala ilustrativa para a tônica da personagem-voz.....90
3.2.4 Grupo 2 – "*A escrava dos escravos*": entre analfabetas, prostitutas e rainhas.....114
3.2.5 Grupo 3 – O olhar dos de fora.....123
3.2.6 Grupo 4 – Entre barbárie e afetos interditados.....131

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....141

REFERÊNCIAS 144

ANEXO.....149

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Partindo da premissa de que, imersos na vertiginosa velocidade imposta pela estrutura mesma do capitalismo, os sujeitos se vêem obrigados a estabelecer novos mecanismos de assinalamento de sua presença (ou ausência) no jogo social, parece cada vez mais necessário um conjunto de discussões no entorno de uma etnografia pós-colonial que venha a possibilitar (*re*)discutir a condição subalterna e seu direito à subjetivação no terreno da criação artística, em particular, da Literatura. Mais especificamente, trata-se de partir na direção de uma escuta sensível no que diz respeito à tradução do que *pode*, do que *deve* e do que *precisa* verter as vozes subalternas, ou melhor, subalternizadas, nessa nova/velha cena, sob pena de, ao contrário, vivenciarem já dentro do espaço excluído (o da periferia) um outro mecanismo de exclusão: o do silenciamento de sua voz, enquanto fluxo essencial de suas subjetividades. Ou o que seria talvez pior: ter sua voz sub-representada, num jogo supra-artificial de linguagem que mais estereotipiza do que abre espaço para verter diversidades, ainda que violentas.

Quando expropriadas desse direito à voz, as personagens são apenas ancoradouros de um devir já estabelecido. Cumprem, mas não agem de fato, não se conflituando, não se autonomizam, posto que os seus "ditos" já se encaminham para um *lócus* esperado: o reduto discursivo desacreditado e desautorizado na política das mediações. Ocupam uma espécie de entrada dos fundos. Diante dessa imposição não se desenha uma nova territorialidade na geografia já posta, e o silenciamento, por tabela, mina a possibilidade de manifestação do poder simbólico das classes retratadas, alicerce mesmo do processo de identidade/alteridade.

A respeito do que pode o dizer, a enunciação no seio do simbólico, Bordieu (2000, p. 14) assinala que:

> O poder simbólico como o poder de ***constituir o dado pela enunciação***, de fazer crer e fazer ver, de confirmar ou de transformar a visão de mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, ***só se exerce se for reconhecido***, quer dizer ignorado como arbitrário. (grifos meus)

A partir do exame da obra ***Contos Negreiros***, de Marcelino Freire, lançada em dois suportes (impresso em 2005 e audiolivro, 2009, em anexo), a presente pesquisa visa estender a discussão sobre subalternização para além do enfoque de um modelo de

imitação imperfeita do mundo improdutivo e deficitário, hoje revelado improficiente. Mas sim, valendo-se de um recorte da literatura do hoje, compreender que mecanismos operam a invisibilidade de uma série de sujeitos, provocando um verdadeiro silenciamento das vozes desses grupos no jogo social, o que termina por negar-lhes, tanto no plano simbólico quanto no material, a condição de cidadania. Desse modo, este é um estudo que propõem abrir discussão sobre a performance vocal e sua potência na projeção das experiências de pobreza, subalternidade e marginalidade nos cenários urbanos brasileiros. Ambas as versões constituem-se como objeto deste estudo. Compreendendo a quase organicidade dos contos/cantos, todas as 16 narrativas são pontos de discussão, uma vez que, como defendemos a proposta de uma performance oral enquanto presentificação[1], esse conjunto de textos ligam-se por meio de uma cadeia solidária (ou de contaminação) onde muitos dos processos de oralização da experiência de pobreza só podem ser percebidos ora por justaposição, ora por aglutinação. Equivale dizer que as situações narrativas expostas, ora se complementam, ora se repelem ou exasperam, mas sempre guardam umas para com as outras, um tecer da potência vocal.

É decisivo, nesse sentido, a relação intermidial implícita nesse processo de representação, isto é, em que medida a versão em audiolivro da obra em tela pode ampliar o caráter oralizante já presente na escrita de Marcelino, ao ponto de, na versão em áudio, fazer eclodir a voz/verve desse ente marginal dando maior perceptividade ao seu discurso faixa a faixa. A voz seria, portanto, o ativador do *poder fazer*, do estar presente, do *inscrever-se* e do *escrever-se* na cena contemporânea, como que acendendo e ascendendo a palavra.

Sobre tal aspecto, ainda recorrendo a Bordieu (2000 p.167):

> O ***poder simbólico*** é um poder de ***fazer coisas com palavras***. E somente na medida em que é verdadeira, isto é, adequada às coisas, que a descrição faz as coisas. Nesse sentido, o poder simbólico é ***um poder de consagração ou de revelação***, um poder de consagrar ou de ***revelar coisas que já existem***. Isso significa que ele não faz nada? De fato, como uma constelação que começa a existir somente quando é selecionada e designada como tal, ***um grupo*** - classe, sexo, religião, nação - ***só começa a existir enquanto tal***, para os que

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

> fazem parte dele e para os outros, ***quando é distinguido***, segundo um princípio qualquer dos outros grupos, isto é***, através do conhecimento e do reconhecimento***. (grifos meus)

Conhecimento e reconhecimento que, em *Contos Negreiros*, se colocam obrigatoriamente como instâncias de ação. Tem-se assim, pela via da voz, um mecanismo para a traduzibilidade dos múltiplos processos por meio dos quais o sujeito, em chave de subalternidade, se subjetiva em face tanto daquilo que lhe falta, como também daquilo que lhe é produtividade e potência

Assim, como propõe Spivak (2010) no já clássico texto *"Pode o subalterno falar?"*[2], da articulação entre a teoria marxista, a Psicanálise e ainda passando pela desconstrução derrideana, necessário se faz aprofundarmos o complexo debate em torno da conquista de espaço para o direito à enunciação senão, equânime, certamente diversa e, por isso mesmo, mais condizente com as fraturas do mundo contemporâneo. É por entre tais fraturas que busca espaço a multivocalidade: se não dizer o *novo* (vez que não há novidade na subalternização, exclusão, violência e preconceito), certamente dizer *de novo*, mas com as ferramentas do agora. Potencializar com a voz, o que se tem para dizer. Tornar o dito ação e não apenas registro.

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

Apesar do estranhamento que o *modus* e as situações narrativas da contística urbana contemporânea tendem a provocar no processo de recepção do leitor médio – aspecto a se discutir adiante – pode-se afirmar que no interior destas se elabora uma nova possibilidade para o processo de humanização do sujeito moderno. O extraliterário assume cada vez mais influência nas estruturas internas do literário e a obra, deixa de buscar o real como totalidade ontológica, passando a discutir retalhos das experiências do agora, que, de algum modo, solidários entre si, integram o campo da experienciação e não mais da mera retratação. Lê-se em Oliveira (2011, p. 79):

---

[2] SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

> Ora, se a arte é conteúdo interior e exterior, como afirma Adorno, a representação na narrativa literária é também uma condensação significativa, que traz para a obra o conflito entre o dado extraliterário e a própria forma muitas vezes autotélica da literatura, aprisionada pela expressão artística sacralizada. A representação não é, entretanto, o registro do real, mas a partícula enunciativa que contém em si uma visão específica do fato narrado e uma ligação maior, mais ampla, e historicamente constituída da relação entre o narrador e o narrado, como um universo micro de relações macro, sem o qual se torna difusa e esfumaçada [...]

Tal ação, por sua vez, imprime ao ato de escrita na cena global de hoje, a necessidade de romper com a doxa[3], convertendo o próprio texto num mecanismo em vórtice, dentro do qual o receptor, igualmente posto em desalinho frente à velocidade do jogo social, se posicione como partícipe deste movimento. No qual a modulação das vozes – geralmente dissonantes – sejam ouvidas e não abafadas, não se eximindo, portanto, da orgânica semiose já inevitável, quer no chão da fábrica, quer nos atapedados nichos onde se gesta o poder, quer ainda nas pretensas plataformas "intermidiais" que se anunciam a todos como grande novidade.

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

> [...] ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima ***tá me ouvindo bem?***
> [...] Obatalá faz serviço pra muita gente que não levanta um saco de ***cimento tá me ouvindo bem?***
> [...]na praça turbulenta do Pelô fazer sexo oral anal seja lá com quem for ***tá me ouvindo bem?***
> [...] ***tá me ouvindo bem?***
> ***Hein seu branco safado?***
> ***Ninguém aqui é escravo de ninguém***.
> (*Contos Negreiros* - Canto I, *Trabalhadores do Brasil*, p.19-20 – grifos meus)

Ou em:

> [...] Quem quer ver a agonia de um doente, assim, infeliz, ***hein, companheiro?***
> [...]
> ***Por que vocês não se preocupam com os meninos aí, soltos na rua?*** Tanta criança morta e inteirinha, desperdiçada em tudo que é esquina. Tanta córnea e tanta espinha. Por que não se aproveita nada no Brasil, ora bosta? ***Viu?*** Aqui se mata mais que na Etiópia, à míngua. ***Meu rim ia salvar uma vida, não ia salvar? Diz, não ia salvar? Perdi dez mil, e agora?***
> (*Contos Negreiros* - Canto VII, *Nação Zumbi*, p.54-55 – grifos meus)

Nessa direção, Joachim [2008?], numa outra esfera – a da poesia – traça oportuna reflexão sobre:

---

[3] Doxa, conforme Roland Barthes, é a "Opinião Pública, o Espírito majoritário, o Consensus pequeno-burguês, a Voz do Natural, a Violência do Preconceito. Pode-se chamar de doxologia (palavra de Leibnitz) toda maneira de falar adaptada à aparência, à opinião ou à prática." (1975, p.53) apud KUSCHICK (1996 – não paginado).

> […] podemos reafirmar que escrever é agir, quando a obra de arte inscreve uma ruptura, uma desconstrução-reconstrução ao nível da linguagem. A aurora de uma tradição marca um desejo saciado, uma ideologia. O poeta verdadeiro encerra a tradição assumindo-a, aniquilando-a, como um processo digestivo quando destruímos o que nos nutre. A anti-ideologia, a contra-proposta estética fazem do poeta um revolucionário.

Dentro de semelhante problematização, acerca do escritor Barthes (2003, p.38) considera que

> […] de um ponto de vista antropológico, o escritor-escrevente é um excluído integrado por sua própria exclusão, um herdeiro longínquo do Maldito: sua função na sociedade global não está talvez muito longe daquela que Claude Levi-Strauss atribui ao Feiticeiro: função de complementaridade, já que o feiticeiro e o intelectual fixam de certo modo uma doença necessária à economia coletiva da saúde.

Cremos que a literatura (ou pelo menos a parte dela não celebrizada pela grande mídia), no cenário brasileiro contemporâneo, serve de plataforma sobre a qual se pode discutir tal problemática. Vide, por exemplo, a escrita de autores como Rubem Fonseca, Patrícia Melo, Ferrez, Paulo Lins, Lourenço Mutarelli, Valêncio Xavier, Santiago Nazarian, Marçal Aquino, Ivana Arruda Leite, Marcelo Mirisola, dentre outros de estética, gerações e linguagens distintas, mas que em comum, partilham da personagem que se sustenta ***na*** e ***pela*** fala.

É nessa direção que cabe, dentro do atual panorama nacional, um recorte que nos conduza à obra de Marcelino Freire, autor cuja escrita se materializa em textos (conto-poema) de dicção largamente filiado ao modo oral da linguagem, logo, ancorados fundamentalmente na necessidade da presença de uma *voz*. O seu texto é, pois, tributário de uma performance oral que, tomando o grafado enquanto registro, o verte num fluxo repleto de modulações que, somente pela verve, podem operar a tradução do que é vociferação, grito, reclamação, enfim, o "esporro" que vem da subalternidade, há muito represada em suas personas. Aliás, é justamente esse caráter organicamente ligado à oralidade que dá uma considerável vivacidade a suas personagens ao ponto de quase se converterem em *personalidades*, tamanha é a amplidão que suas vozes, contaminadas pelo lugar "dos sem lugar", vão adquirindo no tanger da narrativa. É essa contaminação a própria multivocalidade, posto que presentifica não apenas o dilema vivido por cada personagem, mas, e, principalmente, nos fornece uma possibilidade de múltiplos ângulos para a escuta das vozes que expressam, *porque* e *como* vivem tais dilemas.

Isso posto, equivaleria a dizer que na escrita de Marcelino Freire as personagens se fazem presentes prioritariamente por meio de suas falas. É por meio daquilo que vão

dizendo que, progressivamente, se opera uma espécie de construção de seus contornos. São ativos enunciadores, ao passo que só existem enquanto falam. Sabemos deles e de seus dilemas, fracassos e produtividades por meio de seu constante "falatório". São, portanto, muito mais vozes, do que corpos, aliás, em sua contística inexiste descrição das personagens, o que há é uma profusão de "falas em voz alta", verdadeiras vociferações que, por desagradáveis, invadem o ouvido do leitor, mais inquietando do que convidando ao diálogo. Mais que empenho, há uma necessidade quase orgânica na performance vocal das personagens. Fala-se porque é este o único canal para assinalar um lugar no mundo, ainda que seja a calçada, a lama, a margem esse lugar da fala.

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

> Capim sabe ler? Escrever? Já viu cachorro letrado, científico? Já viu juízo de valor? Em quê? Não quero aprender, dispenso.
>
> Deixa pra gente que é moço. Gente que tem ainda vontade de doutorar. De falar bonito. De salvar vida de pobre. O pobre só precisa ser pobre. E mais nada precisa. Deixa eu, aqui no meu canto. Na boca do fogão é que fico. Tô bem. Já viu fogo ir atrás de sílaba?
>
> O governo me dê o dinheiro da feira. O dente o presidente. E o vale-doce e o vale-lingüiça. Quero ser bem ignorante. Aprender com o vento, ta me entendendo? Demente como um mosquito. Na bosta ali, da cabrita. Que ninguém respeita mais a bosta do que eu. A química. Tem coisa mais bonita? A geografia do rio mesmo seco, mesmo esculhambado? O risco da poeira? O pó da água? Hein? O que eu vou fazer com essa cartilha? Número?
>
> (*Contos Negreiros* - Canto XI, *Totonha*, p.79)

Embora pressuponha ao leitor atento uma estrutura de diálogo, na maioria dos contos o interlocutor é ausente da cena. Esse deslocamento, contudo, não impede que o entrelaçamento dialógico das instâncias locutor/interlocutor ganhe especial relevo na tessitura dos contos, ou seja, no discurso de um "ouvem-se" (ou pressupõem-se) os ecos dos discursos dos "outros", no caso específico de *Totonha*: o da professora, o do poder governamental, o dos moradores daquele lócus (Vale do Jequitinhonha) e até, o da natureza que inscreve sua presença na paisagem.

Toda a gama de questões aqui aludidas toma proporções ainda mais polissistêmicas na esfera das possibilidades da tradução intersemiótica quando nos voltamos para a dupla condição na qual se encaixa a obra (escrita e áudio), exigindo recontextualizações e análise pormenorizada dos mecanismos constituivos de cada um desses suportes.

Mediante tais características, a presente pesquisa está assim sistematizada: no primeiro capítulo, intitulado: ***Os muitos mitos da marginalidade: dos lugares donde***

fala a literatura, buscamos apresentar as repercussões que o termo *marginalidade* adquire na cena literária contemporânea. Empreendemos tal movimento acreditando que por mais movediço que seja, rediscutir esse conceito adquire grande relevância em face de uma escrita como a de Marcelino Freire que, ao transitar pelos caminhos da experiência de pobreza, subalternidade e marginalização nos cenários urbanos emergentes, pode se equilibrar numa tênue fronteira entre a simples sub-representação e esterotipia e o caráter inovador, transgressor e, por isso mesmo, renovador das possibilidades do texto literário, sobretudo, do conto, gênero de 'fôlego curto', mas, necessariamente de mira certeira.

Escolhendo essa primeira possibilidade de abertura, optamos, contudo pela direção oposta: primeiro procuramos recontextualizar a importância da (não tão) nova compreensão de voz como presença, possibilidade de inscrição e escrição dos sujeitos no jogo social, para, em seguida, tentar uma associação *voz-marginalidade* no seio da chamada literatura de multidão. Para tanto, nos ajuda desde a larga contribuição de Zumthor (1990a; 1990b; 1993; 1997 e 2005) e Ong (1998), na reconstrução do conceito de voz, bem como Maingueneau, (2001 e 2005) na sistematização do que assinala tanto o contexto, quanto a forma própria do discurso literário.

Ainda na compreensão desses muitos lugares para a projeção da fala literária, por compreender o poder do simbólico implícito em seus agenciamentos, evocamos em Bourdieu (2000), a plurivalência da qual se reveste esse poder no ato de converter palavras em possibilidades de existência ora objetiva, ora subjetiva.

No primeiro tópico deste capítulo – ***Das muitas possibilidades de Literatura Marginal: Breve contexto*** – o interesse é sintetizar as repercussões do termo marginalidade, não reconstruindo o histórico do mesmo no Brasil, o que demandaria um amplo mapeamento da evolução das práticas de escrita na transição do século XIX para o XX, o que não é, obviamente, foco neste instante; mas sim realizar um recorte através de estudos que centram esforços na compreensão deste termo no presente, na cena do agora, no qual o conflito não é mais apenas só dos objetos para com os seus meios, como também (e principalmente) do próprio escritor para com o todo o sistema, cenário do qual emerge a escrita de Freire e de muitos outros. Na realização deste recorte, muitas são as contribuições que poderiam ser arregimentadas, contudo, optamos por Nascimento (2009) pelo fato de que em seu enfoque são tomados escritores que se aproximam de sobremodo do contexto urbano emergente do qual se levanta espaço e temporalmente a escrita de Marcelino Freire.

Em ***Das muitas Vozes Marginais: Contos Negreiros livro impresso x audiolivro: experiência / experienciação,*** segundo item deste capítulo, o intuito é apresentar e contextualizar as particularidades inerentes a cada uma das versões da obra em questão. Expõe-se, portanto, uma breve descrição de aspectos centrais da escrita de Freire, oportunizando um primeiro acesso ao caráter oralizante que invariavelmente se manifesta em seus textos, por vezes deixando-os mais próximos da poesia do que da prosa. Igualmente se contextualiza nesse item as feições do que seja um projeto de audiolivro, situando-o no terreno da intermidialidade, logo, como novo aporte para performances da voz, diferenciando-o de iniciativas como o livro falado, que atende a outra demanda (a saber, a necessidade de leitura de indivíduos cegos). A partir de considerações sobre as potencialidades de cada suporte, este item discute em que medida, no caso dessa obra, se torna possível falar das categorias de experiência e experienciação no confronto obra-leitor.

Embora o primeiro capítulo de um estudo sempre preveja um caráter bibliográfico, procuramos neste, já empreender alguma postura de descrição e análise do objeto tomado, levando-se em consideração o fato da organicidade anteriormente aludida (a estabelecida entre os 16 contos, bem como entre os dois suportes da obra em tela: impresso e áudio).

O segundo capítulo, cujo título é ***Scrivere per vendetta:*** **a Literatura que 'bate panela'** se origina a partir da fala pública do autor, Marcelino Freire, que, em suas entrevistas e demais momentos de comunicação sobre sua obra, tem insistentemente afirmado: *"Eu escrevo pra me vingar*[4]*"*, que nos serve de provocação para contextualizar não apenas a cena (ou "geração") da qual emerge, como principalmente problematizar a questão da oralidade de sua "contística de vingança". Daí o apelo ao vocábulo italiano *vendetta*, que em tradução, se estende para além do simples e imediato "retrucar", retaliar, para encaminhar-se no sentido de uma sequência de ações e contra-ações planejadas, detalhadas e intimamente motivadas por vingança, levada a cabo ao longo de todo um período extenso de tempo, caracterizando assim, uma espécie de tentativa de reestabelecer uma pretensa ordem que foi forçosamente rompida ou destruída por um poder que se impõe hegemônico. Acreditamos que tematizando o eixo

[4] Ver exemplos dessa reincidente afirmativa em http://blog.atelie.com.br/2012/11/o-poeta-vingador/#.UkIEH3-Zkwo ou http://www.verdestrigos.org/sitenovo/site/cronica_ver.asp?id=992 e ainda em vídeos como: https://www.youtube.com/watch?v=hZ8VMETPb-g e https://www.youtube.com/watch?v=R0mJ6loCXGk e, mesmo no documentário intitulado *SP - Solo Pernambucano*, dos cineastas Wilson Freire e Leandro Goodinho, o qual aborda a trajetória literária do autor pernambucano.

dos grandes centros urbanos e a parcela dos sujeitos lidos como marginais no jogo social, ao alicerçar sua escrita em recursos sonoros como rima, aliterações, assonâncias e fricções, distroções etc, o tecido narrativo em *Contos Negreiros* recobre sim essa ideia de *vendetta* explicitada na fala pública do próprio autor. Assim, já neste capítulo, e na sua dinâmica de tópicos, o procedimento é de análise: composição e decomposição da ideia central através da leitura de diferentes situações narrativas. Em que medida a concepção de escrita oralizada opera o efeito de vingança/vociferação dos sujeitos postos à margem pela ótica/ação referencialista.

Auxiliam nessa investigação as contribuições teóricas de Bhabha (1998), quando problematiza os modos de organização do mundo oficial da cultura e os lugares (físicos e simbólicos) que esta aponta, além da leitura de autores como Spivak (2012) Gumbrecht (1998) e Gilroy (2001) quando tratam da relação hegemonia x submundo, bem como da transgressão que só pode ser operada a partir da perspectiva de voz de muitos, portanto dissonante, em detrimento a uma voz unificada, logo silenciadora de todo um habitus cultural em constante formulação nas velocidades e atritos urbanos. E ao tratarmos ainda de presença e voz, necessariamente, mais uma vez a base parece estar em Zumthor, e Ong.

O terceiro e último capítulo - ***O Canto dos Contos negreiros*** - comporta a densidade das análises propriamente dita, ocasião na qual se busca compor um painel de análise dos 16 contos, procurando explicitar a problemática da presença da voz subalterna, acessando para tanto, via semiose entre os dois suportes em questão (impresso e áudio) fragmentos de sentido que tornem possíveis identificar/refutar a presença de subcultura, intercultura, multicultura, transcultura, polifonia, pluri ou multi vocalidade. Para tanto, se busca contribuições teóricas que, no campo da semiótica, já nos possibilite pensar as relações intermidiais bem como o alargamento do sentido mesmo do literário na era da máquina. Plaza (2003), Baudrillard (2009), Barthes (2006), Santaella (1999, 2001 e 2005), Tatit (1998, 2001), Wisnik (1987, 1988 e 1992) Clüver (2004), Guatarri (1992, 1999), são alguns dos muitos autores que têm encaminhado provocações nesse sentido e, aos quais recorremos nesta análise. Igualmente pertinentes, são as reflexões sobre cultura, tecnologia, inclusão, exclusão, desconstrução, identidade, presentificação e desterritorialização que, diluídas em diferentes fases da produção de autores como Halbwachs, Benjamim, Bourdieu, Deleuze, Hall, Morin, Matín-Barbero, nos auxiliam a pensar o ser urbano contemporâneo, suas fraturas e mecanismos de enunciação.

CAPÍTULO 1

OS MUITOS MITOS DA MARGINALIDADE: DOS LUGARES DONDE FALA A LITERATURA

* A imagem de fundo constitui-se de uma montagem a partir do poema-bandeira *"Seja marginal, seja herói"* (1968) de autoria de Hélio Oiticica, em homenagem a *Cara de Cavalo*, marginal executado pela polícia, com mais de cem tiros.

CAPÍTULO 1

OS MUITOS MITOS DA MARGINALIDADE: DOS LUGARES DONDE FALA A LITERATURA

No campo das palavras largamente tomadas em discussões contemporâneas sobre o moderno e sobre o chamado "*Pós-moderno*" (com todo o arcabouço de problematizações/desvirtuações e equívocos nele cabíveis), poucas ganham uma profusão de sentidos tão ampla quanto a palavra *marginal*. Esta, no eixo de tantos debates sobre os mecanismos de subalternização presentes no processo de formação do sujeito, tem se revelado amplamente problematizada (e problematizadora), por vezes atingindo contornos ora pejorativos, ora de uma simplificação excessiva que pouca ou nenhuma luz lança sobre a potência contida no termo em questão, sobretudo quando o intento é o movediço campo da linguagem. Criam-se mitos sobre a marginalidade e, a partir deles, diferentes formações discursivas tentam impor usos (e abusos) com uma larga margem de repercussões no campo ético e estético do presente.

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

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

É preciso, pois, buscar o nó onde as diferentes pontas do sentido de *marginal* se encontram (ou se embaraçam ainda mais), a fim de lá, num esforço interpretativo (o de tecer e destecer), verificar se alguma delas efetivamente serve para fundamentar a hipótese ora pretendida: a da presença dos embates de uma voz subalterna numa obra vertida sobre dois suportes, o impresso e o áudio. Trata-se, portanto, de verificar em que medida a obra ***Contos Negreiros***, de autoria do pernambucano Marcelino Freire,

alicerçada numa forte dicção oralizante, potencializa a idéia de *voz* enquanto experienciação das alteridades, espécie de tecido irregular do conceito de multidão[5]. *Voz* entra nesta compreensão, não como simples emissão da palavra na estreita via da comunicação cotidiana; registro primeiro, tributário, portanto, da necessidade da escrita para se "oficializar" como Literatura, mas ao contrário disso, enquanto ativador de uma crescente semiose que, como uma espiral, tenta dar conta da presença dos *muitos* que (sub)habitando a derme da estrutura social, existem, laboram, se afetam, potentes que são, ainda que ignorados pelos veículos canônicos.

Contos Negreiros, mosaico presentificado de flagrantes do modo de vida urbano-periférico brasileiro, possibilita discutir essa rede de experienciações – ao mesmo tempo fragmentada e solidária – pela qual sujeitos que vivem a situação de invisibilidade social, vociferam a sua marginal condição. Para isso, as narrativas que compõem a obra são encaradas como campo aberto e não como o fecho de uma estrutura. Se reunidas estão, é mais pela possibilidade de abertura de novos encontros, do que pela tentativa de fechar um consenso, enfeixar semelhanças, pois conceber a ideia de uma literatura de multidão significa aceitar que esta está em permanente multiplicação. Justino (2012, p.82), refelete que:

> São narrativas de muitos, em estado de co-pertencimento. Os muitos são tanto do lugar, partilham uma vizinhança próxima e os problemas comuns de toda proximidade, quanto operam no cotidiano com diversos alhures, econômicos, culturais, linguísticos, tecnológicos.

É nessa direção que, em *Contos Negreiros*,[6] mais que vitimização, enxergamos a relevância de destacar o embate entre estes *muitos*, até mesmo como forma de por meio de suas ações (inclusive discursivas), compreender não só a diversidade das experiências de privação, mas também de produção: não apenas o que lhes falta, mas o que em si, é indicador dos modos de sociabilidade emergentes na cena urbana em perpétua mutação. Esse percurso tende a nos mostrar as muitas possibilidades de zonas de conflito dentro de uma mesma obra, ou mais amplo ainda: no caso em questão

---

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

[6] Utilizaremos a partir desse ponto as iniciais ***CN,*** para referirmo-nos à obra em análise, seguido do nome do conto/canto e da página.

(Marcelino Freire) o conflito não apenas dos objetos com seus meios, mas do próprio escritor com os meios (a hegemonia do veículo literário impresso), com a linguagem (a narrativa como Prosa e não como Poesia) e, consequentemente, até com a estrutura (o conto torna-se *canto*), o que o leva a criar o tipo de personagem/voz com o qual trabalha (Cf. MAINGUENEAU, 2001).

Exemplificação simultânea tanto desta permanente conflitiva, quanto da presença dos *muitos,* anteriormente aludidas, pode ser percebida nas próprias conduções narrativas presente nos contos tomados. Não há embate apenas *rico x pobre* ou *subalternizador x subalternizado* – o que resultaria na vitimização, perspectiva que rejeitamos nesse estudo – mas sim toda uma pluralidade de interações entre diferentes instâncias das próprias configurações de pobreza, as quais prevê, inclusive, subjulgação, imposição, subordinação e subalternização entre *pobre x pobre, trabalhador x trabalhador, excluído x excluído*. Demonstra isso a situação exposta na segunda narrativa do livro, intitulada *Canto II – Solar dos príncipes*, na qual um pequeno grupo de jovens habitantes de uma favela, o Morro do Pavão[7], resolvem ir ao asfalto realizar um documentário em um condomínio, sobre o modelo de vida da classe média. A primeira "barreia" entre estes dois modos de sociabilidade, é o porteiro, nordestino, supostamente negro e que, subalternizado a um comportamento de "guarda-valores", estabelece a conflitiva *pobre x pobre* a que nos referimos anteriormente. Como se percebe no trecho seguinte:

> Quatro negros e uma negra pararam na frente deste prédio.
> A primeira mensagem do porteiro foi: "Meu Deus!" A segunda: "O que vocês querem?" ou "Qual o apartamento?" Ou "Por que ainda não consertaram o elevador de serviço?"
> "Estamos fazendo um filme", respondemos.
> Caroline argumentou: "Um documentário." Sei lá o que é isso, sei lá, não sei.
> A gente mostra o documento de identidade de cada um e pronto.
> "Estamos filmando."
> Filmando? Ladrão é assim quando quer sequestrar. Acompanha o dia a dia, costumes, a que horas a vítima sai para trabalhar. O prédio tem gerente de banco, médico, advogado. Menos o síndico. O síndico nunca está.
> — De onde vocês são?
> — Do Morro do Pavão.
> — Viemos gravar um Longa-metragem.
> — Metra o quê?
> Metralhadora, cano longo, granada, os negros armados até as gengivas. Não disse? Vou correr. Nordestino é homem. Porteiro é homem ou não é homem?

[7] Favela que integra um conjunto de morros (o chamado Complexo Cantagalo-Pavão-Pavãozinho) vizinhos aos bairros de Copacabana e Ipanema, centro da zona sul na cidade do Rio de Janeiro. Apesar de sua proximidade com a zona mais nobre da capital fluminense, onde se registra o metro quadrado mais caro do país, e de possuir vista privilegiada e estratégica da cidade, esta comunidade vive graves problemas sociais e baixa incidência de políticas e serviços públicos.

> Caroline dialogou: "A ideia é entrar num apartamento do prédio, de supetão, e filmar, fazer uma entrevista com o morador."
> O porteiro: "Entrar num apartamento?"
> O porteiro: "Não."
> O pensamento: "To fodido."
> A ideia foi minha, confesso. O pessoal vive subindo o morro para fazer filme. A gente abre as nossas portas, mostra as nossas panelas, merda.
> (CN - Canto II – *Solar dos príncipes*, p.23-24)

Mais que a impossibilidade de compreensão porteiro-grupo, temos alheamento e rejeição da confiabilidade e legitimidade dos fins dessa interação pretendida entre modos de sociabilidade "naturalmente" opostos na dinâmica da cidade (morro x asfalto). Ao porteiro (também pobre e, possivelmente, habitante da periferia) cabe, na presente condição a ele atribuída pelas relações de trabalho, rechaçar essa intenção de encontro, e o faz a partir de uma identificação visual social sistematizada (*"Quatro negros e uma negra pararam na frente deste prédio"*) dentro da qual negro no asfalto = presença arbitrária dos valores do morro, logo, perigo ou perturbação para "ordem" pública. Atentando-nos a (des)estrutura mesma da ordem narrativa deste conto (indefinição ou dissolução do foco narrativo, junção das vozes de personagens e narrador, ora presença, ora ausência das marcas de diálgo, dentre outros), percebemos que ao final, o que toma maior relevo é a oralização do fato, a conversão em ação e, consequentemente, é voz aquilo que protagoniza, que, por fim, nos apresenta como objeto mesmo do embate que tenta se estabelecer entre margem e centro, mando e obdediência, poder arbitrário e resitência transgressora, etc.

Os caminhos para propor semelhante compreensão sobre uma obra nos parecem exigir necessariamente a imersão no profundo (e às vezes turvo) debate sobre o sistema, a margem (GUATTARI, 1992; BARTHES, 2003) e o poder simbólico (BOURDIEU, 2000); os modos de organização do mundo oficial da cultura (BHABHA,1998), e o "submundo" da transgressão (SPIVAK 2012; GUMBRECHT, 1998; GILROY, 2001) que irrompe nos interstícios das formações discursivas. Igualmente necessária é a compreensão do conceito de voz como efeito de presença, performance, movência e identidade (ZUMTHOR, 1990a; 1990b; 1993; 1997 e 2005 e ONG, 1998).

Mais que registro, a voz na escrita de Marcelino Freire (e, particularmente, nas narrativas de *Contos Negreiros*), se faz quase plástica, tópica e moldável à presença da personagem-falante pela força empreendida na modulação oral de seu fluxo narrativo. Fala e fato são unos, o tempo é o agora, presentificado na rapidez da performance. Se não, vejamos:

> O meu medo é entrar na faculdade e tirar zero eu que nunca fui bom de matemática fraco no inglês eu que nunca gostei de química geografia e português o que é que eu faço agora hein mãe não sei.
>
> O meu medo é o preconceito e o professor ficar me perguntando o tempo inteiro por que eu não passei por que eu não passei por que eu não passei por que fiquei olhando aquela loira gostosa o que é que eu faço se ela me der bola hein mãe não sei.
>
> O meu medo é a loira gostosa ficar grávida e eu não sei como a senhora vai receber a loira gostosa lá em casa se a senhora disse um dia que eu devia olhar bem para a minha cara antes de chegar aqui com uma namorada hein mãe não sei. (*CN* Canto XIV - *Curso superior, pág. 97)*

Nessa contística, pobreza, exclusão, espanto, discriminação e violência não são apenas índices a costurar a possibilidade de sentidos para os fatos postos, são, numa leitura mais atenta, *vivências* trazidas à tona pela performance da voz que despreza ponto e pausa. A dificuldade para a recepção deste nível de presentificação por parte do leitor não instrumentalizado, reside talvez no fato de que, para o senso comum, já é quase inquestionável a marca de improdutividade/silenciamento de certos lugares (ou não-lugares) sociais donde se assinala a experiência de pobreza. É deste lugar de forçado silenciamento e privação que parecem vir as vozes das personagens de Marcelino Freire. Estas (personagens e respectivas vozes) são presença na medida em que sobre elas e, por meio delas, podemos identificar a utilização de estratégias que colocam "em luta" palavras de variados estratos ideológicos do cenário urbano brasileiro. Sobre trabalhadores, negros, gays, prostitutas, pedófilos, trombadinhas, analfabetos e outras condições do cambiante sujeito moderno, o que se tem é a experienciação via voz. Podemos afirmar que nesta escrita prevalece não a representação, mas a ação, procedimento que causa ainda grande estranheza em parte tanto da crítica, quando do leitor médio, uma vez que ainda é grande a influência dos procedimentos descritivos, da composição de paisagem, da separação narrador/personagem, dentre outros indicadores historicamente canonizados nos modos de produção e recepção da narrativa.

Dito isso, é preciso lembrar o peso que experiências estéticas anteriores (como aquela parte da proposta Naturalista, com forte inclinação ao Determinismo, por exemplo) tiveram no imaginário coletivo, quando, na tentativa de representar o discurso subalterno, mesmo tematizando o pobre e as margens sob as quais estes se equilibravam, sempre partiam de certa visão do grupo de referência. Tinha-se a pobreza vista pelo viés discursivo não apenas daqueles que não o eram, como também não se permitiam compreender as razões sócio-históricas de mecanismos propulsores do

empobrecimento econômico e do consequente silenciamento que este opera. Criava-se assim, a equivocada associação: pobreza-improdutividade, até mesmo no amplo campo da linguagem, concepção esta resistente, inclusive, em vários momentos da historiografia literária do século XIX para o XX. É uma visão excessivamente empobrecida do pobre e de seus mecanismos de enunciação: *não tendo, não são*! logo, sua existência só assinala ausência. Obviamente que tomando-se a concepção polissistêmica de Literatura, essa afirmação não configura uma regra (a escrita de Lima Barreto, por exemplo, seria uma prova disto), porém é a vertente que aparentemente mais influênciou o imaginário popular acerca da pobreza.

Daí um primeiro grande mito da marginalidade: o de que sujeitos vivenciando situação de pobreza são politicamente alienados, parasitam a economia e, necessariamente, se inclinam à criminalidade. Logo, a sua (*im*)produtividade é marca negativa, combatida, inclusive com a intensificação de políticas públicas "saneadoras" de semelhante situação. Nessa direção, por exemplo, a favela e tudo que ela representa, coloca-se como uma "mancha na paisagem", conforme discute Perlman (1977). Para a autora – de quem tomamos de empréstimo a ideia de mito da marginalidade – após realizar amplo estudo sobre os estereótipos construídos em torno da pobreza urbana e sua unilateral negatividade no senso comum, se torna urgente a desconstrução dessas controvérsias, inclusive acadêmicas, que, por décadas, tanto foram disseminadas nos ciclos de debates, quanto incorporadas às políticas públicas.

Para Perlman os argumentos que sustentam o ponto de vista das favelas como: "aglomerações patológicas" (lócus de párias sociais) ou "calamidade inevitável" (consequência natural e infeliz do crescimento populacional) na verdade simplificam e atendem de imediato a uma ordem discursiva hegemônica, para a qual interessa a construção de um imaginário de negatividade, espécie de depósito dentro do qual se possa situar (e sitiar) classes, comportamentos e indivíduos não ajustados ao *modus* do sistema produtivo vigente.

Na busca de arregimentar as diferentes modulações do termo em questão, a mencionada considera Perlman (1977, p. 123):

> Existem poucas áreas de concordância entre os cientistas sociais, os elaboradores de políticas e o público em geral, porém, todos têm ideias estereotipadas extraordinariamente semelhantes sobre as camadas pobres da sociedade, urbana, ou os *marginais*. O fenômeno da marginalidade transformou-se nos últimos anos na mais importante questão social na América Latina, emergindo em foros tão diversos quanto discursos políticos, programas habitacionais e propostas de pesquisas acadêmicas. [...]

> O estudo do conceito da marginalidade é de particular relevância porque as ideologias e estereótipos que a ele se associam afetam as vidas de milhões de pobres moradores de favelas ou cidades. Este conceito virtualmente criou asas, e se popularizou como uma teoria coerente apesar - ou, talvez, precisamente isso - de se basear num conjunto de hipóteses mal-concatenadas e bastante ambíguas. A marginalidade também tem sido usada em muitos debates como uma cortina de fumaça atrás da qual continuam a ser conduzidas velhas batalhas ideológicas - tais como as que se batem a respeito da natureza do sistema social, o processo de modernização ou as implicações do capitalismo e do imperialismo.

Deste estado plurissignificativo, ao entramos nas instâncias da produção artística e, em particular, da Literatura, percebemos ser igualmente amplas as dimensões negociadas por diferentes enfoques crítico-teóricos acerca do termo marginalidade. Cabe, contudo, realizarmos aqui um recorte da perspectiva que ora nos auxiliará a vislumbramos a possibilidade de leitura de nosso objeto de estudo, a contística de Marcelino Freire.

1.1 – Das muitas possibilidades de Literatura Marginal: Breve contexto

Nascimento (2006), um dentre os inúmeros estudos que no cenário atual se debruçam sobre o tema, ao tomar como foco um grupo de escritores da periferia da grande São Paulo, apresenta uma constatação que nos auxilia a pensar a pergunta implicitamente em tela (o *que é literatura marginal?)*:

> [...] mais do que o perfil sociológico dos participantes ou um determinado tipo de literatura, a junção das categorias literatura e marginalidade [...] encobria uma atuação cultural específica que está relacionada a um conjunto de experiências e elaborações compartilhadas sobre marginalidade e periferia, assim como a um vínculo estabelecido entre criação literária e realidade social. (NASCIMENTO, 2006, p.7)

O estudo citado nos revela que há, na verdade, diferentes instâncias de exclusão, que tomadas pela literatura produzem uma pluralidade de discursos possíveis, todos eles, no entanto, indicando para nós, acostumados com um modelo de recepção, uma noção de ausência, de incompletudes, a “zona dos não convidados”, o assinalamento de um semi-reduto no jogo social, que por essas diversas razões torna-se o lugar “dos sem lugares”. Contraditoriamente ao senso comum da improdutividade que nos chega, este lugar é também de potência discursiva, logo, verte mais que lamentação; torna possível emergir, pela fluidez própria da oralização e, mais especificamente, pela vibração da voz, toda complexa estrutura da qual se revestem as novas tópicas da condição do sujeito urbano e de seu embate com o sistema produtivo.

Tal aspecto pode ser percebido no primeiro conto:

> Enquanto ***Olorum trabalha como cobrador de ônibus*** naquele ***transe*** infernal de ***trânsi***to ***Ossonhe sonha*** com um novo amor ***pra ganhar l passe ou 2 na praça turbulenta*** do Pelô ***fazer sexo oral anal*** seja lá com quem for ***tá me ouvindo bem?***
> (*CN* - Canto I, *Trabalhadores do Brasil*, p.19 – grifos meus)

No segundo:

> A gente não só ouve samba. Não só ouve bala. Esse porteiro nem parece ***pr***eto, deixando a gente ***pr***eso do lado de f***ora***. O morro tá lá, aberto 24 h***ora***. A gente dá as boas-vindas de peito aberto. Os malandrões entram, tocam no nosso passado. A gente se abre que nem passarinho manso. A gente desabafa que nem papagaio. A gente canta, reb***ola***. A gente oferece a nossa coca-c***ola.***
> (*CN* - Canto II – *Solar dos príncipes*, p. 25 – grifos meus)

No terceiro:

> Violência é o carrão parar em cima do pé da gente e fechar a janela de vidro fu***me*** e a gente n***em ter*** a chance de ***ver*** a cara do palhaço de gravata para não perd***er*** a hor***a*** ele olh***a*** o tempo perdido no rolex dourado.
> Violência é a gente naquele sol e o cara dentro do ar condicionado uma duas três horas quatro esperando uma melhor oportunidade de a gente enfiar o revólver na cara do cara ***plac.***
> Violência é ele ficar assustado porque a gente é negro ou porque a gente chega assim nervoso a ponto de bala cuspindo gritando que ele passe a carteira e passe o relógio enquanto as ***b***ocas ***b***uzinam desesperadas.
> (*CN* - Canto III – *Esquece*, p. 31 – grifos meus)

E em quase todos os outros.

Sujeito e contexto são, nessa dinâmica, partes de uma mesma plataforma de transformação, logo, distancia-se qualquer possibilidade de que a obra produzida nesse lócus, possa estabilizar-se, fornecendo ancoradouros identitários, o que quer que aponte uma identidade dentro dessa nova condição de escrita, só se pode sustentar pelo esforço da reelaboração constante. A esse respeito, é oportuno o que lembra Maingueneau (2001 p.20-21):

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

E, recebendo tamanha influência da relação sujeito-contexto, podemos afirmar que essa nova compreensão da escrita literária, particularmente do conto, repercute de modo significativo nas instâncias produção/recepção, uma vez que ambas igualmente partilham o mesmo tempo-mutante no qual estão postos centro e margens.

Assim, ainda em Maingueneau (2001, p.09):

> [...] a expressão literatura marginal se disseminou, no cenário cultural contemporâneo, para caracterizar a produção dos autores que vivenciam situações de marginalidade (social, editorial e jurídica) e estão trazendo para o campo literário os termos, os temas e o linguajar igualmente "marginais".

Focando na escrita de Freire, não há totalizações para esse linguajar, ou seja, *CN* não fornece um (anti-)modelo que, se opondo ao centro, estabelece uma sintaxe geral para a linguagem das margens. Ao contrário, no retalhado percurso dos contos, são também fragmentados os modos pelos quais as personagens constroem a sua postura conflitiva e por ela vão expondo seus modos de indignação, resistência, revolta ou ainda ironia, alienação, pequenas ou grandes corrupções, enfim, os afetos humanos de toda ordem, transformados e transtornados pela vivência urbana.

Acreditamos que ilustram esse painel de diversidade de lócus, linguagem e discursos a sequência de trechos que exporemos a seguir. No primeiro (que reproduz uma conversa ao telefone, na qual se tem acesso apenas ao locutor), a situação narrativa situa-se em torno da questão do turismo sexual. Sem que haja qualquer explicação, descrição ou indicação fora da sequência narrativa, o conto não exige grande esforço de leitura para que, dentro da estrutura interna do texto, se possa encontrar indícios da situação de subalternização, exploração, subjugação do pobre por uma voz estrangeira (anunciadamente alemã), que não apenas se vale da exploração sexual, como dá mostras de conhecer fraqueza ou frouxidão moral no sistema cultural brasileiro.

> Alô, Johann. Johann, Como as negrras do Nepal, tem. Das Ilhas Virrgens também. É só irr. Feito as mocinhas da Guiana. ***Da prraia do Pina, depois do hotel, é só irr***. Prreparra a mala, Johann. Deixa a mala prronta.
> É só vestirr o calçoão e a filmadorra. Darr uma piscadela boa. À vista o Redentorr. O marr de Copacabana. Alo, Johann. É só irr, Johann. Alo, Johann. Johann, irr.
> [...]
> ***Barratas como as negrras de Burrundi.*** Trouxe uma parra aqui, lembrra? Faz tempo que eu trouxe uma parra aqui.
> [...]
> ***A gente acaba dando educaçoão a esse povo***, Johann. E ***um pouco de esperrança***. ***E herrança***.
> [...] Em todo canto tem. Júpiterr, Marrte. No burraco negrro, em toda parrte. ***Ainda bem. O mundo é dos negrros***. Alô Johann. ***Tem, sim, e estão nos esperrando***.
> [...]
> Pensa, Johann. Salvadorr, Salvadorr.
> O que não falta nesse mundo, Johann, é amorr.
> (*CN* - Canto IV – *Alemães vão à guerra*, p. 36 – grifos meus)

No trecho a seguir, a impossibilidade de uma vida materialmente confortável e afetivamente desequilibrada, faz com que a personagem vá gradativamente nos dando acesso retrospectivo à sua trajetória: da prostituição de rua à vida de doméstica, violentada, subjulgada, subalternizada por um marido alcoólatra (anunciado como "bebo belzebu"), mas também por um sistema excludente e silenciador, o que a faz manifestar saudade do passado marginal em detrimento ao presente e violências e

recusas. O trajeto, embora seja estático do ponto de vista do status: da pobreza a pobreza, nos possibilita pensar uma espécie de gradação na experiência subalternizadora.

> U, hum. Agora ter que aguentar esse bebo belzebu. O que é que ele me dá? Bolacha na desmancha. Porradela na canela. ***Eu era mais feliz antes***. Quando o avião estrangeiro chegava e ***a gente rodava no aeroporto***. Na ***boca quente da praia***. Pelo menos, um príncipe me encantava. Naquele feitiço de sonho. De ir conhecer outro lugar, se encher de ouro. Comprar aliança. U, hum.
> Casar tinha futuro. 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, eu grávida? Que leite ele vai construir?
> [...]
> A gente ***era respeitada***. [...] O que cada um ganhava de gorjeta não era brincadeira. Acabava saindo rendendo pra todo mundo. Uma beleza!
> ***Agora que valor me dá esse belzebu?*** [...] A vida dele é ***me chamar de piranha*** e de vagabunda. E ***tirar sangue de mim***. Cadê meus dentes? [...]
> (*CN* - Canto V – *Vaniclélia*, p. 39 – grifos meus)

Em *Coração,* do qual se reproduz um trecho abaixo, além do embate indivíduo espaço, se evidencia também o embate indivíduo-indivíduo, vez que, a homo afetividade é tematizada em sua dimensão não só estandartizada, como conflituosa e, por isso mesmo, humanizada, com espaço para a reflexão sobre a solidão presente no modus urbano, no qual a corporalidade das relações e/ou corpolatria, a consumação do desejo sexual, por vezes suplanta nos sujeitos questões de natureza subjetiva. A personagem – um homossexual adulto, que trabalha no centro de São Paulo – ao relatar a um interlocutor incógnito, na noite de natal, suas aventuras sexuais pela geografia urbana, aos poucos deixa entrever uma dimensão subjetiva do relato: a necessidade ou carência afetiva ambientada pela melancolia natalina e embalada pelo saudosismo musical de Roberto Carlos. Ao fim do relato, a impressão é que se sobressai mais a fragilidade afetiva do sujeito que a performance sexual explícita do seu relato.

> Célio conheceu Beto na estação de trem, em setembro. Moreno bonito. Célio acariciou o membro de Beto no aperto vespertino, no balanço ferroviário. Beto gozou na mão do viado. Encabulado, mascou seu chiclete, desceu e nem olhou para trás, para Célio. Célio feliz por um certo tempo. A gosma entre os dedos. A porra a gente esconde no ferro, debaixo do banco.
> Depois encontrei com ele de novo. [...]
> A pior coisa, amiga, é uma trepada quando fica engasgada. Vira uma lembrança agoniada. Uh!
> [...] cadê aquele amor? [...] evaporou-se. Como?
> [...] não tem coisa pior do que o abandono. Depois de uma trepada daquela, tudo parecia ser eterno. Ai é que agente se engana.
> [...]
> Não agüentei ficar em casa, sozinho, e vim tomar um café com você. Essa bosta de tristeza que bate no coração da gente, de repente. Que desmantelo!
> (*CN* - Canto VIII – *Coração*, p. 58)

Percebe-se que muito mais do que uma fronteira física, geográfica, material, a periferia e a margem que a delimita é um espaço simbólico donde emana um intenso esforço de identidades que lutam para assinalar sua existência no jogo social. Imigrantes, pretos, nordestinos, prostitutas, cafetões, bicheiros, homossexuais, trombadinhas, deficientes físicos, malandros, trabalhadores, donas de casa e, por vezes, a interação entre todos esses (*"juntos e misturados!",* para usar o jargão), passa não apenas a figurar, mas a tematizar, fundamentar e experienciar uma *literatura-refluxo*, na qual o discurso estruturante ganha uma potência incontida, onde essas vozes se expressam já quase que independentes de qualquer estabelecimento anterior a elas. Com a *própria voz*, que, necessariamente, é uma *voz própria*, essas personagens quebram um processo de silenciamento que parecia há muito se sobrepor sobre esse lócus no cenário da literatura do hoje. Em *CN*, um esforço de leitura sobre seus dois suportes, possibilita alargar esse processo de escuta.

1.2 – Das muitas Vozes Marginais: *Contos Negreiros* livro impresso x audiolivro: experiência / experienciação[8]

Feitas as devidas contextualizações, a linha mestra deste capítulo consiste em reunir subsídios para a discussão a cerca das possíveis repercussões do termo *marginalidade* na literatura, nele concebendo uma bifurcação. O primeiro veio aponta para certa atmosfera que, envolvendo o estado de pobreza, projeta sobre os que a experienciam a ideia, no imaginário coletivo, de marginalidade como "condição subalternizadora": o ser favelado, infrator, delinquente, desajustado etc, sempre indicando a falsa ideia de improdutividade desses indivíduos frente a um mundo-produção. Tomando esse caminho, muito mais que discutir uma concepção estereotipada, repisando termos *per si*, o intuito é o de verificar no sujeito em questão (o

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

pobre) exatamente o oposto deste imaginário: a sua produtividade; seus modos de experienciar, seja a realidade objetiva (o mundo do trabalho braçal, economicamente desvalorizado e socialmente desprestigiado) seja a intrasubjetiva (as formas de se perceber e se fazer repercutir como sujeito sócio-histórico), e, a partir disso, os seus mecanismos de produção da linguagem.

O segundo veio diz respeito a toda uma conjectura de equívocos que, por motivos diversos – em especial, a ação dos veículos da grande mídia – se avolumam em torno do próprio termo marginal, por vezes imprimindo-lhe a feição de estética ou "selo" para uma literatura de filão editorial, com isso, trazendo ao tempo presente, mais imprecisão do que clareza acerca das fraturas e contornos da literatura contemporânea.

Diante de tal bifurcação é que se toma como objeto de análise nesse estudo a obra *Contos Negreiros*, de Marcelino Freire, a qual, disponibilizada em dois suportes: uma versão impressa e outra em áudiolivro, nos instigam a levantar hipótese de que a segunda versão, não só altera a experiência de leitura em relação à primeira, como em vórtice, ativa uma semiose que, por mecanismos diversos, a se discutir adiante, potencializa o caráter de verve/performance da voz, traço indissolúvel na contística desse autor. Cremos que tais feições, presentes na obra, possibilitam, portanto, discutir a movediça temática da presentificação da voz subalterna na literatura contemporânea. Nesse entender, tal livro constrói um painel de vozes que se projetam a partir de lugares usualmente silenciados quando se pensa toda a arquitetura do discurso literário.

1.2.1 - Das versões: *diferentes moedas de uma mesma face*

A **versão impressa** de *Contos Negreiros* é lançada em 2005. Constitui-se de 16 textos curtos, os quais o autor chama de *cantos*, e não *contos*,

> [...] de alguma forma contradizendo ou deslocando o título geral do livro. 'Negreiros', e não 'negros', porque aparentemente não é negro quem os escreveu. Trazem negros no seu interior, por assim dizer, que irão aportar nos olhos do público. (COELHO, 2010).

Sobre o caráter fragmentário e presentificado dessa obra, Baldan (2011, p. 71) considera:

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

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

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

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

> Enquanto Zumbi trabalha cortando ca**na** **na** zo**na** da mata per**na**mbuca**na**
> Olorô-Quê vende carne de seg**unda** a seg**unda** ninguém vive aqui com a bu**nda** pre**ta** pra cima **tá** me ouvindo bem?
> (*CN* - Canto I, *Trabalhadores do Brasil*, p.19 – grifos meus)

Ou ainda:

> [...] Nosso dinhei**rr**o salva**rr**ia, po**rr** exemplo, as neg**rr**inhas do Hai**ti**. Ba**rr**atas como as neg**rr**as de Bu**rr**un**di**. Trouxe uma parra aq**ui**, lembrra? Faz tempo que eu trouxe uma pa**rr**a aq**ui**.
> Ajudei a prrese**rr**va**rr**, no meu pescoço os dentes de ma**rr**f**im**. Hoje, ela ganha ensinando ao pova**rr**éu de Be**rr**l**im**. Em Monchengladbach, dança. Ganha a **s**orrte no **s**amba.
> (*CN* - Canto IV, *Alemães vão à guerra*, p. 37 – grifos meus)

Ao mesmo tempo essa sonoridade confere ao ato de imersão na narrativa, uma experienciação de natureza poética: a unidade, a aproximação entre significado e forma.

Por gerar um efeito próximo ao acoplamento[9] em poesia, as narrativas de *CN* manifestam a qualidade de serem memoráveis, ou seja, o que está sendo "acoplado" por ocasião da rima, provoca no leitor a introspecção *forma-sentido*.

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

Desse modo, o que de fato interessa não é o relato da vida marginal em sua dimensão de enredo, mas ***como*** esse relato é feito, como ele se enuncia. Não é, pois, a história aparente que nos está sendo dada que revelará a plural condição de subalternizado, mas a potência contida nas histórias subjacentes, ou, no engendrar da linguagem que tenta dar conta do experienciar tal condição. É o que a voz revela (ou esconde) em suas modulações próprias, impossíveis de serem reveladas apenas pela superfície que é a escrita. Esse efeito é ampliado substancialmente quando a palavra é alçada para a plataforma sonora na versão do audiolivro, conversão que, arregimentando toda uma conjuntura de recursos próprios da gravação em estúdio, associada à performance do narrador (no caso, o próprio autor, que, como tal, pode "afetar" o percurso desta verve) resulta numa ambiência propícia para que o leitor/ouvinte não apenas receba a narrativa, como nela imirja, não necessariamente por efeito de "encanto", mas antes de inquietação para com aquela sonoridade que mesmo involuntariamente, irrompe como ruídos, impertinências presentes em uma experiência urbana e presentificada. Mais que repetição, parece mesmo situar-se no plano de uma nova forma de enunciação que se levanta de dentro do texto para amplificar-se na necessidade quase complementar da perfomancização da voz:

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

---

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

> A menina parecia uma lombriga. Porque nasceu desmilinguida. Mas vivia dizendo, a quem fosse: **eu quero ser Xuxa.** Que coisal Que doença! Ainda era muito pequena. Eu quero ser Xuxa.
> [...]
> É uma paixão que não tem descanso.
> ***Eu quero ser Xuxa. Eu quero ser Xuxa***. ***Eu quero ser Xuxa***. Um dia eu esfolo essa condenada. Deus me perdoe. Essa danada da Xuxa. Dou uma surra nela para ela tomar jeito. Fazer isso com filha de pobre. Que horror!
> (*CN* - Canto X, *Noss Rainha*, p. 72 – grifos meus)

A **versão em audiolivro** de *CN* data de 2009 (Anexo I). Lançamento do selo *Livro Falante* – nome fantasia da Cores & Letras Editora Ltda – é um registro integral da leitura/interpretação dos 16 contos/cantos, realizada pelo próprio autor, totalizando 56 minutos e 40 segundos, que termina por adquirir a condição de performance, posto que ambientado por recursos inerentes à arte do áudio, contribui sensivelmente para transformação daquela experiência de leitura da versão impressa.

O conceito de Audiobook ou Audiolivro consiste na conversão de uma obra impressa para um sistema ou suporte material de áudio, para tanto utilizando a produção de todo um conjunto de recursos sonoros, como fundo musical, vozes dramatizadas e outros. Contemporaneamente sobre este se estende um caráter de produção artística comportando, inclusive, particularidades que vêm sendo pensadas à luz da intermidialidade (tanto na esfera dos suportes – capas, formatos, design etc – quanto das mídias/linguagens – Artes Plásticas, Literatura, Cinema, Teatro – na condição de áreas possíveis a "contaminações" dos novos discursos.

Assim, se diferencia substancialmente do Livro Falado, o qual *"[...] não é interpretado, não traduz sentimentos e não pode, em hipótese alguma, ter efeitos sonoros, pois tenta ser uma versão aproximada do livro em tinta"* (JESUS, 2008:17). Neste último, geralmente produzido para portadores de deficiência visual, a intenção é empreender uma "leitura branca", ou seja, apenas realizar o registro da voz humana lendo o texto impresso com impostação linear e adequada pontuação.

No atual cenário de velocidade, pluralidade de linguagens e suportes de expressão, o propósito do audiolivro parece convergir, portanto, para o empreendimento de uma segunda experiência sobre o produto literário, nele (re)pensando as instâncias tanto da produção, quanto da recepção. Nessa dimensão, enquanto atividade de conversão/tradução, a qualidade do empreendimento depende em quase sua totalidade, da produção que será operacionalizada sobre a obra tomada, incluindo-se aqui a sensibilidade, criticidade e conhecimento do arcabouço literário do texto-base por parte dos produtores. Está se falando, pois, de uma necessária percepção de certa esfera oral

que, obrigatoriamente, deve se levantar de dentro do texto no momento da performance. No caso da conversão de *CN*, foram produtoras Sandra Silvério e Ângela B. Oliveira, do selo *Livro Falante*, que mantiveram parte do projeto gráfico da versão impressa (de autoria de Silvana Zandomeni), aproximando, desta forma, pelo elo visual, ambas as versões. Na capa dos dois suportes, em fotografia preto e branco, lê-se a presença de um indivíduo do sexo masculino, negro, adulto, de pé, nu e, passivamente, em posição de revista, como era comum na exposição das "peças" no comércio negreiro. É ele o primeiro índice a toda uma potência de sentidos viáveis na leitura do termo "negreiros" evocado em ambas as versões, alavanca iniciadora das muitas traduções possíveis.

Podemos dizer que há nessa permanente proposta de conversão, todo um desdobramento em prol de certa tradução interlinguagens que converge para colocar a versão áudio de *CN* no bojo de uma nova cena no que tange a produção de suportes outros para a literatura que não o escrito. Nessa direção o percurso parte: do caráter oralizante, já presente no próprio procedimento da escrita de Marcelino Freire, transita pela palavra impressa, grafada, editada para, num esforço de performance, voltar a oralidade inicial, só que agora não apenas pressuposta, como experienciável na verve de uma palavra/voz, dita, nazalisada, grunhida, gritada, e, por vezes, até suprimida.

> ***U, hum***. Agora ter que aguentar esse ***beb***o ***bel***zebu. O que é que ele me dá? Bola***cha*** na desman***cha***. Porrad***ela*** na can***ela***.
> [...]
> ***Rarará.*** Mataram a Vaniclélia, ***lembra***, não ***lembra***, ***lembra***? De tanto que afolozaram ela.
> Homem? ***U-hum***. Não vale um tostão pelas bandas daqui.
> (*CN* - Canto V – *Vaniclélia*, p. 41-42 – grifos meus)

Assim, acreditamos que, ao tratarmos dessa versão, necessariamente estamos tratando do caráter expansivo próprio da semiose que a obra literária tende a provocar na recepção, sobretudo num tempo onde as experiências éticas e estéticas tendem a também se liquefazer frente à velocidade dos meios e das mediações. Diante disso, e lembrando Zumthor (1997) na ideia de que voz não é sinônimo de oralidade, pois ultrapassa o sentido linguístico de comunicação humana por meio da fala, (e aqui podemos acrescentar: *para ir situar-se na convergência do experienciável*) não seria exagero mesmo afirmar que, só pelo viés da semiótica, se pode, efetivamente, compreender/ler a versão audiolivro de *CN*, posto que este ato, em si, já é um exercício semiótico.

A esse respeito, é oportuno lembrar o que considera Plaza (2003, p.12) sobre os processos contemporâneos envolvidos no ato de leitura:

> Acho quase impossível que um especialista, cuja prática se processa só em uma determinada área semiótica, possa dar conta da importância que o problema da tradução interlinguagens exerce no campo das artes e comunicações contemporâneas.

Nessa plataforma de apresentação, é possível afirmar que os contos se avultam em entonação, modulação, supressão, aliterações dando não apenas ênfase ao texto, mas principalmente alargando sua capacidade de converte-se em ação. Assim, toda uma rítmica nas falas das personagens nos possibilita inferir/sentir a dramaticidade pretendida em cada ponto das curtas histórias, viabilizando uma *experienciação* das tensões que marcam toda a obra.

Esse considerável alargamento das possibilidades da voz/experienciação tende a demonstrar o quanto recepção também é um termo a se transversalizar na compreensão acerca do papel dos chamados interlocutores nas novas constituições do fazer artístico e, em especial, do literário. A esse respeito é oportuno destacar o que considera Martín-Barbero (1995, p. 39-40) quando afirma:

> [...] parto do princípio de que a recepção não é somente uma etapa no interior do processo de comunicação, um momento separável, em termos de disciplina, metodologia, mas uma espécie de outro lugar, o de rever e repensar o processo inteiro da comunicação.

Considerando-se como foco o sujeito transgressor que tenta levantar uma identidade no instável tempo da contemporaneidade, pode-se afirmar que é na voz e pela voz que tal identidade pretendida pode antepor-se aos estereótipos originados pelos grupos hegemônicos de referência, diferenciar-se, conflituar-se e, por consequência, falar de si frente ao jogo social, ainda que fragmentariamente. Tal premissa pode encontrar sustentação sobre tudo, se levarmos em conta o que considera Hall (2006, p.11) ao defender que *"[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declinio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado."*

O que se quer, portanto, não é afirmar que *CN* projeta uma identidade subalterna unificada, pelo fato de ancorar-se na oralidade do pobre ou dos que vivem à margem, mas antes disso, demonstrar que, por constituir-se de narrativas cuja própria estrutura rompe a condução única da recepção escrita (pelos caracteres já anteriormente expostos), essa possibilita níveis mais amplos quanto à percepção das múltiplas experiências dos sujeitos que buscam se enunciar na complexa cena social, por meio de igualmente complexos mecanismos de linguagem. No caso de *CN* provindo de lugares antes silenciados, as vozes de cada narrativa operam uma espécie de efeito

desestabilizador não apenas da identidade/funcionalidade do herói narrativo, quanto da própria estrutura do conto e suas formas de recepção, vez que na experiência do áudio o caráter rápido da performance vocal coloca o interlocutor num estado constante de atenção/tensão quanto à "paisagem sonora" que vai, progressivamente, sendo construída a cada narrativa ou, no caso do cd, a cada "faixa". Não há, senão fragmentos de identidades a serem catados pela leitura numa contínua bricolagem.

> [...] 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,[...] ?***
> (*CN* - Canto V – *Vaniclélia*, p. 41-42 – grifos meus)

> 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 [...] 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.
> (*CN* - Canto III – *Esquece*, p. 32-33 – grifos meus)

A interpelação constante, o uso da função fática e outras marcas de "testagem" do canal, mostram, no entender deste estudo, uma escrita-ação, dentro da qual todos os elementos, inclusive a personagem, estão em constante processo, para não dizer mesmo, em *crise*. É nessa direção que Hall (2006, p.11) afirma

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

Não havendo, portanto, um sistema que se fecha na experiência única da escrita, podemos defender que cada conto/canto do livro/cd é 'enviesado' por, no mínimo, três outras possibilidades de (re)construção de histórias/vivências para o mesmo fato, a partir dos fragmentos deixados nos entremeios narrativos por vozes/ruídos. Mais que pôr ordem nos fatos de uma sequência de quadros narrativos, o princípio *(des)*estruturador de *CN* põe caos em cada um destes quadros, colocando em xeque a própria ideia de sequência. Está, portanto, ativada a força centrífuga[10] da semiose: do centro para fora da curva.

---

[10] Em linhas gerais, pode-se resumir que, pelo princípio das Leis da Física ***Centrípeta*** é a força que, no movimento tende a puxar corpos para um centro, enquanto que a ***Centrifuga***, ao contrário, tende a fazer com que o corpo saia desse centro, ocasionando outros níveis de percepção, igualmente dinâmicos, do próprio movimento em curso.
Resume-se, pois que nesse contexto: ao tratamos de aceleração dizemos que é centrípeta e quando falamos de força dizemos que é centrifuga. No caso das narrativas em questão, assim como a rapidez empreendida pela verve oralizante, típica desta obra e deste autor, merece atenção também a força (física)

Como, por exemplo, no *Canto*(conto) *Primeiro – Trabalhadores do Brasil,* a presença dos entes africanos: Zumbi, Olorô-Quê, Odé, Obatalá, Olorum, Ossonhe, Pelô, Rainha Quelé, Sambongo, todos recortados de seu contexto simbólico-cultural original e agora dispostos em meio a um cotidiano de "trabalho" notadamente subalternizado, nos levando a (re)pensar: o fato relatado, o relatante, e as razões mesmas do relato. O que fazem ali esses entes negros (e negrejados) tão distantes de África? Que é de seu trabalho? O que lavram nessa nova terra? Não há explicação/descrição nesse sentido, posto que o conto se dá num procedimento *work in progress*. Ao interlocutor cabe equilibrar-se *sobre* uma superfície já em movimento e *sob* a qual, muitos são os pontos que a fazem vibrar incessantemente: as vozes.

Mais uma vez se percebe: o sistema não está fechado *na* e *pela* escrita. Ao contrário, se abre e se potencializa na perspectiva em que o narrador, a cena e os narrados se mesclam num fluxo dentro do qual, ao fim, o que fica é a presença/performance de uma voz impertinente, posto que intermitente, ao costurar o final de cada parágrafo (ou seria, estrofe?) e concluir confrontando uma identidade/autoridade hegemônica, cujo poder agora é posto em risco. Se não, vejamos o conto:

> Enquanto Zumbi trabalha cortando cana na zona da mata pernambucana Olorô-Quê vende carne de segunda a segunda ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima ***tá me ouvindo bem?***
> Enquanto a gente dança no bico da garrafinha Ode trabalha de segurança pega ladrão que não respeita quem ganha o pão que o Tição amassou honestamente enquanto Obatalá faz serviço pra muita gente que não levanta um saco de cimento ***tá me ouvindo bem?***
> Enquanto Olorum trabalha como cobrador de ônibus naquele transe infernal de trânsito Ossonhe sonha com um novo amor pra ganhar l passe ou 2 na praça turbulenta do Pelo fazer sexo oral anal seja lá com quem for ***tá me ouvindo bem?***
> Enquanto Rainha Quelé limpa fossa de banheiro Sambongo bungo na lama e isso parece que dá grana porque o povo se junta e aplaude Sambongo na merda pulando de cima da ponte ***tá me ouvindo bem?***
> ***Hein seu branco safado?***
> ***Ninguém aqui é escravo de ninguém***.
> (*CN* - Canto I, *Trabalhadores do Brasil*, p.19 – grifos meus)

Mais uma vez evocando Zumthor (1997) e a premissa de que voz não é sinônimo de oralidade, mas de presença, aqui se pode perceber que não se trata de um desejo de retorno à grande África (espécie de banzo), mas sim de um ato concretamente produtivo: o da verve indignada. Embora aluda às entidades, essa alusão não é

---

que os termos empreendem dentro da semiose que se estabelece, ao ponto de forçar um novo peso para cada vocábulo utilizado.

retrospectiva, relicária, saudosa, mas sim prospectiva a uma grande negritude ou negrejamento presente, análogo à uma África que, subjulgada e negligenciada é agora marca de subalternização, não importando quem foram, mas o que são agora: negros, negreiros, negrejados, trabalhadores.

CN não é um livro de respostas, não aponta para encaminhamentos que reproduzam as já sabidas razões históricas da exclusão dos sujeitos que abriga. É antes um amontoado de inquietações, de vociferações, interpelações, esta última ilustrada, por exemplo, no conto citado: *"[...] tá me ouvindo bem?"* (*CN*, p. 20) indagação que se repete ao final de cada um dos quatro primeiros parágrafos (ou seriam *'estrofes'*?), para terminar com: *"Hein seu branco safado? / Ninguém aqui é escravo de ninguém."* (*CN*, p. 20). Em tempo: tampouco há a costumeira lamúria do negro-pobre-coitado, improdutivo e choroso; esse conto, principalmente essa última interpelação, mostra, ao contrário disto, um negro enquanto sujeito produtivo, e seu produto é da mais potente lavra: é linguagem, é indignação, é esporro, é vida interior.

Essa característica, aliás, somada ao aspecto de sonoridade anteriormente mencionado, dá tônica de ação e movimento às histórias em ambos os suportes. Há na ausência de qualquer enunciado que explique o que ora está sendo vivido por esta persona que nos fala ao invés de encurtar as possibilidades, as amplia de sobremodo. Tomando a premissa de conto como forma literária uninucleada, o autor investe quase que exclusivamente na sondagem psicológica das personagens, conotando o fato e potencializando a repercussão que esse possível fato provoca no universo mental desses seres que, acossados, vociferam abruptamente da primeira a última das breves linhas do conto, como que conscientes do curto espaço que terão para verter sua insatisfação, seu gozo, revolta ou brutalização.

Eis os muitos lugares donde fala a possibilidade de literatura marginal até aqui sistematizadas.

CAPÍTULO II

SCRIVERE PER VENDETTA:
A LITERATURA QUE 'BATE PANELA'

SCRIVERE PER VENDETTA: A LITERATURA QUE 'BATE PANELA'

Não existe documento de cultura que não seja ao mesmo tempo um documento de barbárie. A história habitual é a comemoração das façanhas dos vencedores.
(BENJAMIN, 1994, p.125)

2.1 – Lugares, entre-lugares e não lugares: breve recorrência a problemática da relação *Enunciação, escritor, sociedade.*

O intuito deste capítulo não é outro senão o de referir-se à já larga margem das discussões acerca da relação *autor-obra-contexto*, nela procurando identificar pontos relevantes para a compreensão dos "comos" e "porquês" no *modus* de escrita oralizante em Marcelino Freire. Ou seja, pretende-se investigar as possibilidades de problematização implícitas na relação do sujeito autor, seu lugar de enunciação, sua história e, por conseguinte, os mecanismos que nesta escrita, por hipótese, apontam para a projeção de uma voz subalterna. Nessa direção, se faz referência obrigatória à Dominique Maingueneau, em especial ao livro "*O contexto da obra literária"*, cujo próprio subtítulo (*Enunciação, escritor, sociedade*) aponta certa organicidade entre essas três instâncias. Paradoxalmente essa relação não se dá no nível de complementariedade pacificada, mas ao contrário, no dos embates que a instância enunciativa gera para a escrita literária, posto serem vários os matizes que as situações enunciativas tendem a projetar no texto e para além do próprio texto.

A provocação da qual se reveste o título do presente capítulo nasce a partir de falas públicas do autor (como: *"Eu escrevo pra me vingar",* ou *"Nunca tenho uma história para contar, mas uma música para costurar"*), afirmadas insistentemente em suas entrevistas e demais momentos de comunicação sobre sua obra[11], deixando entrever nesse discurso, uma ligação intencional entre voz e escrita em sua criação literária, servindo-nos de mote para refletir sobre até que ponto tal afirmativa pode, efetivamente, ser confirmada no confronto entre os dois suportes do livro em estudo (o

[11] Veja-se, por exemplo, a participação do autor em programas de entrevistas como *Provocações*, da TV Cultura, exibido em 09/12/2010 e disponível no link: http://www.youtube.com/watch?v=R0mJ6loCXGk ou no canal *Imagem da Palavra TV*, disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=lsTdXkBJRJ0, ou ainda no *Jogo de Idéias*, programa de TV do Itaú Cultural, disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=7G72tbDp2o8

impresso e o áudio) ou, se situa-se apenas no plano de uma superfície, impressão ou algo que o valha.

Logo, esforços se empreendem aqui na direção de problematizar em que medida a concepção de escrita oralizada opera esse efeito de vingança/vociferação dos sujeitos postos à margem pela doxa do sistema social vigente. Daí a aplicação do termo ***vendetta*** compreendido aqui, numa livre tradução, para além da simples vingança ou retaliação, mas como uma sequência de ações e contra-ações a longo período, levadas adiante por indivíduos ou grupos que desejam – muitas vezes utopicamente – reestabelecer uma ordem "justa" nas relações postas no jogo social. Mas, num sistema como o Capitalismo, cujo enfoque na aceleração dos modos de produção e acumulação, já o faz nascer sob a égide da desigualdade, pondo sujeitos em permanente situação de desequilíbrio ou desalinho[12], qual ordem pode ser reestabelecida? Como dar conta dessa multidão de diversos e de suas infinitas demandas na tessitura da obra? Como o sujeito-autor se forma (ou se deforma), se coloca ou se retira no instante em que é a própria noção de sujeito o tópico em crise no contemporâneo?

Na trilha de respostas para tais indagações, este estudo acredita que muito mais do que analisar o trânsito das personagens dentro da diegese, necessário se faz investigar quais mecanismos ideológicos estão manifestos no contexto/cena do qual emerge o processo de criação e, consequentemente, o discurso artístico do autor, para compreender a própria fisiologia dessas personagens no correr da trama.

Ao tratarmos de Marcelino Freire, por tudo que já fora anteriormente exposto quanto ao processo de oralização das falas e posturas expressivas em sua contística, torna-se possível dizer que suas escolhas na construção de uma *personagem-voz* terminou por gerar um discurso literário dentro do qual uma fala, suprimida na doxa em voga, pôde ganhar contornos perceptíveis ao ponto de projetar-se ao ouvido do leitor médio, revelando assim, um potente espaço sobre o qual outra representação do negro (ou dos negrejados) pôde se opor ao modelo cultural padrão. Há, neste procedimento de composição literária a abertura para a *"[...] reinterpretação e a reescrita de obras canônicas ocidentais como resposta ao colonizador"* (BONNICI, 1998), mas também ao colonizado. A construção desse novo painel das experiências de sociabilidades urbanas, sobretudo quanto à relação *pobreza-expressividade*, não está mais atado a um

[12] Nesse embate têm-se de um lado os que detêm os meios de produção e lutam para mantê-los e de outro, os que necessitam vender sua força produtiva para sustentar o modo de vida cada vez mais urbano ao qual, voluntária ou involuntariamente aderem. Essa tensão aponta para o grande implícito em toda e qualquer relação produtiva em voga dentro do sistema capitalista moderno.

esquema binário: o vitimizador (produtivo e potente) e o vitmizado (improdutivo e silenciado).

Para compreensões e incompreensões, em autores como Freire e outros de sua época, que propõem novas estruturas narrativas dentro das quais o protagonismo e mesmo o heróico, cedem ao ordinário e a um modo anônimo das personagens e seus recursos e razões para gritar/narrar, podemos mesmo apontar a subversão de bases literárias, numa contística que vem *"[...] construindo um novo texto problematizando a possibilidade da fala dos colonizados: esse novo texto interroga o texto 'canônico' e, ao mesmo tempo, constrói-se como discurso legítimo."* (BONNICI, 2009). Essa busca pela construção de legitimidade (o direito ao grito, o vingar-se, alardear-se, se fazer escutar), longe de ser um ato pacificado, circunscreve-se tanto para o criador, quanto para as criaturas, na dimensão de um rascunho, um estado convulsivo de incompletudes que, muito mais que apontar caminhos, verte rasuras, sobre as quais possibilidades de identidades podem vir a se levantar, pois, conforme defende Hall (2000, p.108):

> Uma identidade está sempre **rasurada** por outra, visto que uma identidade precisa de um referencial anterior para se reorganizar. Além de fragmentada e fraturada, **a identidade é construída multiplamente ao longo dos discursos, práticas e posições** que podem se cruzar ou ser antagônicas. (grifos meus)

Em uma literatura com semelhantes feições, a presença de uma *personagem-voz* pode, inclusive, ser encarada como mais que uma escolha, antes, uma necessidade, posto que sendo tantos e espraiados pela flora urbana como são, não seria possível se saber delas senão por elas próprias. Ou seja, a escolha parece ser por quem fala alto de si, porque sabe onde a fala é mais ação do que registro. Valendo-nos de Bakthin (1992, p.18), podemos dizer que, o enfoque nesse sentido são

> [...] os **homens e as mulheres que falam e as suas palavras** - seres que, encarnando ao mesmo tempo certa apreensão da individualidade e da sua radicação no social, cruzam as linhas da prosa como **portadores de ideologias, de modos de ver, de entender, de interpretar e de interpelar o mundo**, plasmando-se no texto através de discursos que se confrontam num jogo dialógico interno à própria obra. (grifos meus)

Nessa perspectiva, e ainda lembrando a proposta de Maingueneau (no que concerne a *Enunciação, escritor, sociedade*), oportuno se faz mencionar que nesses termos também o autor e seus mecanismos de *ver/ser/estar* no mundo igualmente se complexificam adentrando à obra como mais uma instância a carecer de análise, uma vez que, conforme defende Macherey (apud WOLFF, 1982, p. 134), o autor,

> [...] como produtor de um texto, **não fabrica os materiais com os quais trabalha**. Nem esbarra com eles como se fossem fragmentos à sua

> disposição, espontâneos e errantes, úteis na construção de qualquer tipo de edifício. Eles não são componentes neutros e transparentes que têm a virtude de desaparecer na totalidade para a qual contribuem, dando-lhe substância e adotando suas formas (grifos meus).

Num complemento de tal reflexão, tem-se em Moura (2006, p. 14) que: *"O escritor produz dentro de certas conveniências que domina plenamente ou pensa dominar. Ou percebe que, em alguns planos, ele reina, em outros, não sabe exatamente o que o conduz."* Essa situação termina por fazer pertinente à dimensão da crítica discursiva a problemática do *assujeitamento*[13] ideológico mediado pela linguagem. Ou seja, o autor escolhe os mecanismos de linguagem que a obra exige dele, mas também é ele entrecortado por essa linguagem como se fosse ela a escolher-lhe. *"[...] A linguagem adota o autor e não o contrário. Aquela preexiste a este."* (MOURA, 2006, p. 14). Tem-se a dimensão do texto atada à do discurso. O autor e seu *ver/ser/estar* no mundo faz com que suas escolhas, procedimentos e *modus* de composição narrativa, não se circunscrevam apenas à engenharia da própria história contada, mas transborde-a, nos indicando haver ali, todo um potente conjunto de elementos contextuais, logo, pertinentes ao assujeitamento discursivo. Nesse sentido, corrobora Moura (2006, p. 10):

> O discurso é chave das práticas narrativas, uma vez que endossa a linguagem em ação. Todo texto chega à categoria de discurso quando as demais forças coerentes com os universos da linguagem ganham espaço na obra. **Do texto ao discurso formula-se a autêntica assimilação da obra.** Neste percurso, perguntamos: **que relações coexistem entre autor e obra**; que forças geraram tal poema, ou tal obra poética, e **como ele ajuda a construir a solidez de uma determinada literatura?** (grifos meus)

Evocando a noção de *campo*[14] proposta por Pierre Bourdieu, no qual, em linhas gerais, configura-se um espaço de embate entre desiguais pela aquisição de troféus

---

[13] Em linhas gerais pode-se esclarecer esse processo considerando o fato de que o sujeito ***está sujeito à*** (língua) **para *ser sujeito da*** (língua). Senão, vejamos:
Para Foucault, "*[...] o sujeito do enunciado não é causa, origem ou ponto de partida do fenômeno de articulação escrita ou oral de um enunciado e nem a fonte ordenadora, móvel e constante, das operações de significação que os enunciados viriam manifestar na superfície do discurso".* (In BRANDAO, 2004, p.35). Daí, portanto, há o processo denominado assujeitamento, uma vez que *"[...] o sujeito do discurso não poderia ser considerado como aquele que decide sobre os sentidos e as possibilidades enunciativas do próprio discurso, mas como aquele que ocupa um lugar social e a partir dele enuncia, sempre inserido no processo histórico que lhe permite determinadas inserções e não outras. Em outras palavras, o sujeito não é livre para dizer o que quer, mas é levado, sem que tenha consciência disso (...), a ocupar seu lugar em determinada formação social e enunciar o que lhe é possível a partir do lugar que ocupa.* (MUSSALIM, 2003, p.111)

[14] Para o filósofo francês, a compreensão do mundo social estrutura-se à luz de três conceitos fundantes: *campo, habitus* e *capital*. Para fins meramente didáticos, o primeiro desses conceitos, pode ser sintetizado como o espaço social multidimensional das relações sociais estabelecidas entre agentes que compartilhando interesses em comum, disputam troféus simbólicos específicos, contudo sem que disponham dos mesmos recursos e competências para tal obtenção. Assim, configura-se como um espaço de disputa entre dominantes e dominados.

simbólicos, podemos dizer que o autor e suas escolhas, mesmo não sendo o centro do terreno movediço no qual se ergue a arquitetura do fazer literário, torna possível gravitar em torno de si, potentes indicadores *do porque movediço*, bem como *do porque polissistêmico* desse fazer. Justamente porque no entender de Chartier (2002, p.140):

> [...] os campos [...] têm suas próprias regras, princípios e hierarquias. São definidos a partir dos conflitos e das tensões no que diz respeito à sua própria delimitação e construídos por redes de relações ou de oposições entre os atores sociais que são seus membros.

Ou conforme o próprio Bourdieu (2003, p. 179):

> O campo, no seu conjunto, define-se como um sistema de desvio de níveis diferentes e nada, nem nas instituições ou nos agentes, nem nos actos [sic] ou nos discursos que eles produzem, têm sentido senão relacionalmente, por meio do jogo das oposições e das distinções.

Nessa altura, a questão converge para a mesma compreensão já proposta por Maingueneau quando defende que, não havendo sustentação na propositura de *arte pela arte*, qualquer análise proficiente da realidade de produção literária deve considerar a perspectiva extra-sistêmica (externa à obra) nela concebendo todo um conjunto de índices problematizadores, dentre eles se destacando *"[...] a pertinência do escritor a um lugar, onde socialmente se situa, e a um para-lugar, construído à força da atitude, digamos, criadora, que emerge da insatisfação igualmente criadora, sentida pelo escritor"*. (MOURA, 2006, p. 10).

Sobre a relação *escritor-contexto-obra* na formação da ideia de campo, tem-se em Maingueneau (2001, p.27):

> A tendência da estética romântica foi privilegiar a singularidade do escritor e minimizar o caráter institucional do exercício da literatura. Ora, não é possível produzir enunciados reconhecidos como literários sem se colocar como escritor, sem se definir com relação às representações e aos comportamentos associados a essa condição. Os trabalhos de certos sociólogos da literatura, em particular os de P. Bourdieu, tiveram o grande mérito de mostrar que o "contexto" da obra literária não é somente a sociedade considerada em sua globalidade, mas, em primeiro lugar, o **campo literário,** que obedece a regras específicas. (grifo no original)

O escritor trava, consigo mesmo e com seus mecanismos de confronto, confirmação (e, às vezes, conformação) frente ao mundo, um primeiro embate, espécie de tecer: um percurso que progressivamente faz com que negocie valores, derrube limites, estabeleça tantos outros e, não raro, lance uma complexa teia de conjecturas sobre seu lócus, seu tempo e os modos de afeto presentificados nesse jogo social, compondo assim, mais imprecisão/incompletudes do que certezas. Ou, por outras vias:

"A pertinência impossível como defende Maingueneau (Op.cit., 2001, p.27). Argumenta o linguista não haver neutralidade, tão pouco estabilidade, nos mecanismos de agenciamento discursivo empreendidos pelo escritor no processo de composição da obra literária: "[...] *o escritor alimenta sua obra com o caráter radicalmente problemático de sua própria pertinência ao campo literário e à sociedade."* (idem)

Nessa direção vivendo no(do) conflito que se processa sobre o lócus que habita, o escritor, sendo o ente por meio do qual se constrói a possibilidade de representação artística desse meio, não pode ausentar-se da dualidade, fragmentação ou mesmo das impossibilidades que tal lócus imprime sobre os sujeitos (incluindo-se ele). Se de fato entende e se compromete com a dimensão efetivamente literária (pra não dizer polissistêmica, plurisignificativa e, portanto, aberta), o autor insere também suas fraturas, incompletudes e modos de afeto como mais um dos mecanismos de agenciamento com os quais precisa se conflituar na composição artística. Na interpretação de Maingueneau (2001, p. 27), o autor

> [...] Não é uma espécie de centauro, uma parte do qual estaria imersa na gravidade social e a outra, a mais nobre, voltada para as estrelas, mas alguém cuja enunciação se constitui através da própria impossibilidade de se designar um "lugar" verdadeiro.
> [...] a enunciação literária desestabiliza a representação que normalmente fazemos de um lugar, com um fora e um dentro. Os "meios" literários são de fato fronteiras. A existência social da literatura supõe ao mesmo tempo a impossibilidade de se fechar sobre si e a de se confundir com a sociedade "comum", a necessidade de jogar com e nesse meio-termo.

Da exposição de Maingueneau deduz-se que, se por um lado a literatura não deve ser compreendida como "qualquer outro domínio da vida social" (não sendo possível falar, por exemplo, de uma corporação de autores, com cargos, promoções e nivelamentos hierárquicos), por outro, situá-la fora da dinâmica do jogo social, inclusive com suas contradições, incoerências e fraturas significa reforçar uma compreensão enganosa dentro da qual só é literário o que é exótico, ou pelo menos, sub-representado com fortes cores de estereotipia e transbordo da imaginação criativa, como se fosse possível haver assim, total separação entre o mundo e o mundo literário. Ainda nas palavras de Maingueneau (2001, p. 28):

> [...] A literatura define de fato um "lugar" na sociedade, mas não é possível designar-lhe qualquer território. **Sem "localização", não existem instituições que permitam legitimar ou gerir a produção** e o consumo das obras, conseqúentemente, não existe literatura; **mas sem "deslocalizaçião", não existe verdadeira literatura.**

Daí, ação do escritor assemelhar-se a uma permanente prova de equilíbrio: não aponta para um *lugar-certeza*, tão pouco pode fazer do *social comum* a opção de

plataforma para seu discurso. Como saldo desse equilibrar, tem-se uma outra ação: a da tessitura, onde:

> "[...] A pertinência ao campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, mas antes **uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar**, uma localização parasitária, **que vive da própria impossibilidade de se estabilizar**. Essa localidade paradoxal, vamos chamá-la **paratopia.** (MAINGUENEAU, 2001, p.28 – grifos meu).

A atitude paratópica, portanto, na construção do discurso literário, não é alegórica, não reproduz um *Outro* como o "de fora", mas, pressupondo que o mundo é transformado pelos discursos (dentre eles, o literário) entrelaça as possibilidades de acesso a lugares "interditados", somente possíveis no processo de elaboração da obra. Esta se põe assim, para além de si, engendrando implicações e agenciamentos discursivos que não apenas "comprometem" o autor, como o coloca (ainda que sob sua negativa) no que Maingueneau chama de "comunidade discursiva", a qual *"[...] tenta articular as formações discursivas a partir do funcionamento dos grupos de produtores e gerentes que as fazem viver e vivem delas".* Nesse enfoque, por fim, definitivamente não é pacificada a relação obra-escritor-sociedade. Diante de tal compreensão, para mencionado autor (2001, p.30):

> O interesse recai sobre os modos de vida, os ritos dessas comunidades [...] que disputam um mesmo território institucional. É nessa zona que se *travam* realmente as relações entre o escritor e a sociedade, o escritor e sua obra, a obra e a sociedade. A obra literária não surge "na" sociedade captada como um todo, mas através das tensões do campo propriamente literário. A obra só se constitui implicando os ritos, as normas, as relações de força das instituições literárias. Ela só pode dizer algo do mundo inscrevendo o funcionamento do lugar que a tornou possível, colocando em jogo, em sua enunciação, os problemas colocados pela inscrição social de sua própria enunciação.

Em um tempo no qual muitos parecem ser os movimentos sociais que empreendem esforços, inclusive no campo dos embates com o poder público, no sentido de que grupos, os mais diversos possíveis (gays, transgêneros, negros, mulheres, indígenas, imigrantes, dentre outros), possam auto-reconhecer suas identidades e, a partir delas, projetar uma voz política, toda a problemática aqui apresentada tende a ganhar notória relevância se pretendermos adentrar numa compreensão mais presentificada de literatura para além do gueto. Sobretudo no campo da interação intercultural, hoje intimamente relacionada ao modo de vida dos grandes centros urbanos, o fazer literário, por tudo que fora discutido e, em especial pelo seu caráter polissistêmico, pode apresentar-se como a mais proficiente plataforma para a mediação entre as múltiplas (e divergentes) identidades que se levantam no contemporâneo.

Contudo, o ato de tradução, conversão, projeção dessas identidades está longe de ser uma tarefa pacificada, justamente pelo fato de se dar no nível de uma construção simbólico-discursiva: é um centro convulsivo no qual lugares, entre-lugares e não-lugares se confundem pondo em evidência a problemática da relação enunciação, escritor, sociedade. Esse é também centro para a ebulição da identidade e da memória do escritor, sendo decisivo para o posicionamento/comprometimento que assumirá; as formas pelas quais esse autor enxerga os agentes políticos que se constituíram e constituem (ou não) como mediadores simbólicos das diferenças.

De que forma o escritor se (des)equilibra na tessitura entre esses lugares, é que parece ser a questão central quando nos propomos a discutir a relação enunciação-escritor-sociedade. Conta muito nesse sentido, a possibilidade de verificar como ele transita por esse espaço *incriado*, o qual está em constante deslocamento, e como lá estabelece seu universo simbólico-enuciativo. Reportando-nos a Marcelino Freire, defendemos que uma dessas possibilidades consiste em, tomando certa sequência de suas falas públicas, frequentemente repetidas em diferentes situações enunciativas, procurar repercussões dessas afirmativas no seio de suas narrativas, sobretudo, no falar constante de suas personagens.

2.2 – Do Labor da fala ao exercício da escrita: o *Eu* estranhado na estrutura narrativa de *Contos Negreiros*

Em Marcelino Freire, a opção quase obsessiva pelo mundo urbano e pelos trajetos tortuosos que nele os sujeitos precisam percorrer num labor permanente para manterem-se de pé, parece-nos apontar essa insatisfação criadora anteriormente mencionada e que, em sua escrita, termina gerando um efeito de forte referenciação. Ele próprio (Marcelino Juvêncio Freire, 1967) tendo migrado do interior pernambucano (Sertânia) para a capital Recife e lá, desenvolvido a sua sistemática de observação-representação do mundo, indo posteriormente desembocar em São Paulo, na busca por trabalho e possibilidades de construir uma obra artística, parece nos fornecer baliza para compreender o intra-contexto do qual resulta tanto a opção pelo recorrente universo em desalinho quanto pela personagem-voz. O estar em movimento, labor, ação, intrínseco de suas personagens, inclusive no que tange a um linguajar constante, fala ligeira de quem não tem tempo, parece encontrar repercussão na própria trajetória do autor e nos

seus mecanismos de confronto com o contexto urbano enquanto retirante. É o que se pode inferir das seguintes falas públicas do autor:

a) Quando expõe sua experiência migrante:

> Eu sou filho de retirantes, de sertanejos que saíram de uma cidade chamada Sertânia por causa da seca e foram morar em Paulo Afonso, na Bahia. Não sou de família rica, nunca fui. **Vim para São Paulo sozinho, desempregado, fodido de tudo**. Ver essa cidade de igual para igual, porque ela tem tudo para nos oprimir, prédios grandes, um tempo corrido e o povo na velocidade do dinheiro. Você tem que correr. Já estou morando em São Paulo desde 1991, há 14 anos. **Enfrentei essa cidade feito um Xangô,** continuo enfrentando, **e sinto muito na pele essa coisa da luta**. Não importa se você está trabalhando numa agência chique de São Paulo ou se mora num buraco. **O que faz a diferença é a visão de mundo que você tem e as angústias que você carrega**. Não importa se você é rico, pobre, negro, chinês[15]. (grifos meus)

b) Quando questionado sobre para que serve o escritor:

> **Escritor não tem serventia.** Digo assim: de uso. Escritor serve para escrever, entende? E só. **Serventia tem eletrodoméstico**...
> **Eu costumo dizer que eu escrevo para me vingar**. E assim vou escrevendo e me vingando... **Escrevo para quem, como eu, tem esse desejo de vingança**, creio[16]. (grifos meus)

c) Ou, das muitas e constantes labutas do vingar:

> [...] eu escrevo para me vingar. Posso dizer que escrevo para me vingar de um amor que foi embora, para me vingar de uma paixão que não deu certo, para me vingar de um governo que não caminha, não vai bem. Eu escrevo para me vingar das injustiças sociais, das coisas que me afetam. [...] e **eu escrevo porque eu quero que meu livro também seja um instrumento dessa minha não-conformação** [...]
> [...]
> **É muita coisa pra se vingar. É uma vingança também contra mim**, eu sou um bundão, eu **me sinto um bundão**. Eu me sinto impotente diante de tanta coisa, que a gente poderia fazer para mudar alguma coisa, **eu me sinto impotente**. Digo: porra, eu sou um escritor, escrevo os meus livros, mas eu não posso ser só isso, esse escritor na redoma, esse escritor que escreve e acha que já deu sua contribuição para a sociedade.
> […] eu tenho uma inveja imensa daquelas pessoas que tocam fogo nas vestes e saem correndo, sabe? Aquilo é uma coragem da porra! A minha vontade às vezes é fazer isso [...] Aí eu escrevo e tento ver se a minha escrita de alguma

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

[16]_____. Depoimento. [22 de setembro, 2007] São Paulo: Fique de Olho! Versão eletrônica do Jornal dos alunos e alunas da Escola Estadual Jornalista Mesquita - Zona Leste / SP. Entrevista concedida a alunos participantes do projeto. Disponível em: http://fiquedeolho-jornalmesquita.blogspot.com.br/2007/09/entrevista-com-o-escritor-marcelino.html Último acesso: 12/10/2013.

> forma se vinga de mim [...] **a minha escrita é uma escrita que dá vexame, é uma escrita que toca fogo no próprio corpo**[17]. (grifos meus)

d) Ou ainda, de quando fala sobre seu compromisso (e comprometimento) com o universo da oralidade, do falar/ouvir como formas de compor a ação e não apenas o registro das situações a partir das quais emerge o tecido de suas narrativas:

> Eu sou do sertão de Pernambuco e **tenho em mim, nato, uma articulação de sons, quase cordelizados**. **Sou muito mais fiel a eles do que ao real**, à verossimilhança. **Eu sempre digo que eu salvo sempre a frase, não a informação.** Vou mesmo **escrevendo com palavras-puxando-palavras. As rimas me guiam**. **Nunca tenho uma história para contar, mas uma música para costurar.** Descubro o destino dos personagens, na maioria das vezes, no "improviso", digamos. [...] Sem contar, por exemplo, que **na minha mente há sempre uma geografia muito particular**. Eu crio um mundo, bem recifense, onde faço habitar meus personagens. **E lá a alma deles fala pelos cotovelos**. E lá eles falam, sim, por exemplo, "documento de identidade" em vez de "RG". No Nordeste é o que mais falamos: "identidade". Outra: na periferia recifense, até hoje, nesse exato instante, há quem mingue, sim, para ter um prato de comida - que dirá uma filmadora? **Falo sempre de quem é exceção, não regra. Concentro meu olhar nisto.** Embora não pareça, um olhar que muito tem de débil e subjetivo. **Evidentemente, corro riscos. Trabalho em regiões muito fronteiriças, em que o meu conto pode virar discurso de ONG [...] Mas prefiro correr esses riscos do que fazer um texto frígido, que não fede nem cheira**. Essa aventura "perigosa" está presente em outras obras minhas, em que o "Contos Negreiros" é apenas uma das evocações/provocações[18]. (grifos meus)

Embora reconhecendo que o autor nunca é o melhor intérprete de seu próprio procedimento criativo – nem poderia sê-lo, uma vez que a instância autoria pressupõe um *eu* constantemente na busca de um *você* –, mas recorrendo à trajetória de Freire e a ela contrapondo seu discurso público sobre as interferências do contexto urbano na percepção/recepção de sua obra, enxergamos certa pertinência entre a inquietação ou labor de fala de seus personagens (discurso intra-literário) e a escuta que caracteriza o exercício de sua escrita (discurso extra-literário). Equivale dizer que esse mecanismo de percepção sempre conflituado e conflituso, manifesto pelo autor na sua relação-embate

---

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

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

com a metrópole, efetivamente pode revelar um complexo processo de "contaminação" refletido no comportamento de suas personagens. Sempre tendo como pontos de partida de um lado a voz como labor, aporte, tentativa de existir e do outro uma escuta do sensível nessas vozes, os procedimentos composicionais de Marcelino parecem estar manifestos na própria fisiologia da relação autor-contexto.

> **Sempre fico de ouvidos ligados para a conversa dos outros**. **A vida dos outros me interessa mais que a minha**. Certa vez, ouvi uma mulher dizendo só isso: "dei, dei". Ela só dizia isso, quando um repórter de televisão a flagrou dando a sua filha, a sua criança na rua. Guardei esse "dei" dessa mulher durante muito tempo. E escrevi algo em cima disso. Criei uma História (o conto *DARLUZ*, do livro *BaléRalé*) para esse "dei" dela [...][19]

A recorrência ao entorno, aos escombros, aos ruídos que compõem a "paisagem sonora" urbana, entrecortada por infinitos ditos anônimos e as intra possibilidades discursivas que deles emanam é uma postura constantemente manifesta por Freire quando fala em público por ocasião de lançamento de seus livros: "*[...] Trabalho muito com a memória musical, de ouvido. Tenho a coisa da oralidade sertaneja, dessas ladainhas, queixas nordestinas. O que eu faço acaba sendo música, um canto, um maracatu qualquer*[20]*".* Essa escuta do sensível é, por assim dizer, o ponto inicial de um ciclo claramente detectável na escrita do autor: o labor da voz ativa a percepção das possibilidades discursivas, depois, essas possibilidades se organizam em estruturas narrativas (canto/conto) per si já contaminadas por um modo oralizado/oralizante, por fim, atinge-se novamente a esfera do labor donde emanaram, uma vez que, a leitura da história pressupõe a performance de uma voz que, necessariamente, precisa agir, ponto de pé a potência do que é experienciado na relação contexto, autor, personagem, leitor.

---

[19] FREIRE, M. Depoimento. [22 de setembro, 2007] São Paulo: Fique de Olho! Op.cit. 2007.
Embora não seja foco de análise deste estudo, o conto mencionado interessa pelo fato de também explicitar o aspecto de forte oralização, bem como a escuta do sensível característica da escrita de Freire. Nesse conto toda a estratégia narrativa gira em torno das **múltiplas ressonâncias do verbo "dar".** Em *BaléRalé*, a vinculação com o universo urbano e seus modos de sociabilidade problemático, bem como a presentificação das situações vivenciadas/experienciadas, são igualmente análogas ao que se verifica em *Contos Negreiros*. O conto em questão é bastante representativo dessa situação diáloga:

> *Dei José, dei Antônio, Maria, dei. Daria. Dou. Quantos vierem. É só abrir o olho. Nem bem chorou, xô. Não posso criar. É feito gato, não tem mistério. É feito cachorro na rua, rato no esgoto. Moço, quem cria? É fácil pimenta no cu dos outros. Aí vem a madame, aí vem gente dizer: arranje um trabalho. Arranje você. Me dê o trabalho, agora. Não sei ler, não sei escrever, não sei fazer conta: José, Antônio, Maria, Isabel, Antônio. Dou nome assim só pra não me perder. Quem mais? Evoé, Evandro. Agora chamem como quiser. O filho depois ganha vida importante. Sei de um que até é doutor sei-lá-de-quê, eu estou pouco me lixando.*
> [...]

[20] Idem

Escuta e articulação, representam, portanto, dois eixos centrais dentro do processo de composição da obra de Marcelino. É por meio deles, inclusive, que se pode trazer para a discussão o efeito de um ***eu estranhado*** em sua contística. Referimo-nos aqui, tanto à dimensão mais aparente do termo, que seria a atitude de afastar-se da postura letárgica, alienada e/ou conformada, estranhando-se e conflituando-se com as fraturas e contradições do meio, quanto aquela mais complexa, proposta por Viktor Chklovski (1893-1984): *Ostranenie* (остранение). Da proposta do russo, mesmo sem uma tradução literal para o português (posto ser um neologismo), em linhas gerais, pode se compreender o efeito operado pela arte literária de nos distanciar (ou pôr em estranhamento) com o modo comum pelo qual apreendemos o mundo e a própria instância da arte. Para Chklovsk, o conceito de estranhamento é relevante na compreensão da obra em virtude de possibilitar ampla reflexão sobre os efeitos que essa provoca e, o que neles, efetivamente nos permite entrar numa dimensão nova, só visível pelo olhar estético ou artístico. Na proposição do autor, portanto, o processo de sensibilização e construção da obra literária não é um mecanismo de criação simétrico, de conformidade e aproximação, mas de projeção das incompletudes e distanciamentos. Afirma ele (CHKLOVSKY, 1971, p.82):

> A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização [*ostranenie*] (estranhamento) dos objetos, é o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se 'tornou' não interessa à arte.

Compreendido desta forma, na escrita de Marcelino Freire, esse *estranhamento* se manifesta:

a) tanto na relação do autor para com o seu contexto de sensibilização/atuação; as marcas de sua experiência como sujeito e seu trânsito como escritor: *"[...]eu escrevo em voz alta, escrevo falando."* Ou *"[...]Eu gosto das falências, do velho, quando começa a falhar a memória, a fala, as lembranças[...] eu não gosto de saúde, eu gosto dessa fragilidade, dessa humanidade*[21]*"*

b) quanto de suas personagens, sujeitos que são de uma permanente labuta não apenas física, como simbólica, vez que tangidos de todos os cantos pela hostil geografia urbana, essas personagens precisam, via voz, assinalar uma existência,

[21] FREIRE, M.*O Poeta Vingador*: depoimento [22 de novembro, 2012]. Op.cit. 2012.

o que as torna não apenas personagens, mas quase que "personalidades". Interpelam, vociferam e, sobretudo, estranham e se entranham nas situações vividas:

> [...] **O que Xuxa está pensando? O que Padre Marcelo está pensando?** Que tanto disco à venda, que tanto boneco, que tanta prece! **Tenha santa paciência"** (CN - Canto X, *Nossa Rainha*, p. 73 – grifos meus)

> [...] Dona professora, que valia tem meu nome numa folha de papel, me diga honestamente. Coisa mais sem vida é um nome assim, sem gente. **Quem está atrás do nome não conta?** (CN - Canto XI, *Totonha*, p.80 – grifos meus)

Esse entrelaçamento que parece haver entre um eu que se estranha na perspectiva autor-contexto e, na personagem, que, por vias diversas também enuncia esse estranhamento para com o mundo, reforça a proposta de uma obra dentro da qual a atmosfera de performance de voz é permanentemente requerida, quando o que se busca é uma compreensão para além do mero exercício de incompletude e brevidade narrativa na escrita de Freire. A esse respeito é oportuna a reflexão exposta por Oliveira (2011, p.136) quando aborda características da escrita contemporânea:

> A força de uma obra, isto é, **o impacto e a permanência daquilo que elegemos como poética de autor**, consistência artística, **depende** também, dentre outras questões, **das lutas internas e dos mecanismos que regem o** que Pierre Bourdieu vai chamar de **"sistema de linhas de força"**, dentro do qual a criação artística se realiza:
> Para dar à Sociologia da criação intelectual e artística seu objeto próprio e, ao mesmo tempo, seus limites, **é preciso perceber e considerar que as relações que um criador mantém com sua obra** e, por isso mesmo, a própria obra **são afetadas pelo sistema de relações sociais nas quais se realiza a criação** como ato de comunicação ou, mais precisamente, pela posição do criador na estrutura do campo intelectual (ela própria função, ao menos por um lado, de sua obra anterior e da aceitação obtida por ela). Irredutível a um simples agregado de agentes isolados, a um conjunto aditivo de elementos simplesmente justapostos, **o campo intelectual, da mesma maneira que o campo magnético, constitui um sistema de linhas de força**: isto é, os agentes ou sistemas de agentes que o compõem podem ser descritos como forças que se dispondo, opondo e compondo, conferem-lhe sua estrutura específica num dado momento do tempo.(grifos meus)

Particularmente em *Contos Negreiros*, a força dessa poética nos revela uma opção pelo inconcluso, por uma abertura crescente da fenda pela qual os sujeitos enredados tendem exteriorizar sua verve para além da própria condição de falta, ausência ou miséria material, contrastada com a alta produtividade de sua linguagem; de modo a possibilitar à leitura essa sequência de ações e contra-ações que é o permanente vingar-se, o alardear-se, o pôr-se a ouvir agora e já, intermitente em suas personagens.

2.3 – Transeuntes, transgressores e trombadinhas: Dos assinalamentos de uma personagem voz em Contos Negreiros

A respeito da "poética" do inconcluso, o prefácio da versão impressa de *CN*, intitulado *"É doce, mas não é mole não"*, assinado pelo jornalista cearense Xico Sá, é sintomático da intenção que parece pretendida como atmosfera para esse livro: a do ordinário como possibilidade de transgressão em detrimento ao extraordinário. Assim o apresentador anuncia a obra:

> **Prosódia corrida** que vem **lá dos cafundós, lá de nós**. Da moral dos banzos que guardam o possível blues da palha da cana. Os gritos que dão em Zumbis e negros que embranquecem [...]
> Marcelino Freire **escreve como quem pisa no massapé**, chão de barro negro, como a **fala preta amassada entre os dentes, no terreiro da sintaxe**, dos diminutivos dobrados nas voltas da língua, como o outro Freyre, o com "y".
> É doce, mas num é mole não. **É música**, de quem assobia e chupa a cana caiana das heranças. De quem masca o bagaço das pestes, das chagas, dando um nó de pulha no falar da casa-grande, a fala supostamente civilizatória... até hoje.
> [...]
> **Aqui não tem o iluminismo besta.**
> Tem o pau-grande & a senzala embranquecida de desejos.
> É doce, mas num é mole não.
> **Tem a assonância, música que se bole entre Luiz Gonzaga e Caymmi**, que vai deixando rastro, como num assobio da prosa esquecida e grande do Hermilo Borba Filho.
> [...] "Dialética do esclarecimento" para os sugadores estéticos da pobreza parda, branca ou negra. **Sorria, sorry, periferia, você está sendo invadido pelas câmeras do cinema-verdade!**
> Na maciota, o Freire **de Sertânia, Pernambuco, e da bagaceira de São Paulo** [...] dá belas chibatadas no gosto médio e preconceituoso, **com gozo, gala, esporro, com doce perversidade**, sempre no afeto que se encerra numa rapadura.
> É doce, mas num é mole não.
> Esse é o mantra. Do Freire com "i" de **Burundi e de Haiti, dos pretos de longe e dos pretos daqui de per**to, das pretas, de todas as negas entregues aos tarados acidentais, das índias, das boyzinhas **de Cuba e do Pina**[22], da dor mestiça, banzo de todas as freguesias. (*CN* p.10-13 – grifos meus)

Esse mundo deslocado, em desalinho, onde as experiências dos sujeitos tendem a apontar lugares donde nos falam identidades cada vez mais inconclusas, é, justamente

[22] Aqui, uma referência à geografia recifense é obrigatória para que se possa compreender a alusão Cuba/Pina. Pina é hoje um bairro de Recife, porém, era originalmente uma ilha, local onde os holandeses construíram uma pequena fortaleza em meados do século XVII (1645) para o embarque/desembarque de mercadorias. Posteriormente foi propriedade do capitão André Gomes **Pina**, vindo daí a sua atual denominação. Se por um lado contém a continuação da praia de Boa Viagem (menos desenvolvida ou urbanizada, é bem verdade), por outro, abrigou a antiga favela denominada ***"Brasília Teimosa"***, em torno da qual, se registraram consideráveis problemas de ordem social (violência, prostituição, tráfico, etc). Hoje o local foi urbanizado e, de acordo com dados do IBGE, apresenta uma densidade de 292,88 habitantes/ha, a mais alta da capital pernambucana, contudo, seu IDH em 2000 era de apenas 0,677, revelando ainda grande comprometimento do equilíbrio social. Fonte: http://www.pnud.org.br/publicacoes/atlas_recife/index.php

por essas razões, um lugar de alta produtividade do ponto de vista de novos ângulos para a narrativa. E nele a personagem se narra, se faz sua própria voz. A cena agora oferta muitos lugares dos quais e para os quais o enredo pode ser vertiginosamente "arrastado", errante como a personagem que o conduz. A esse respeito Schollhammer (2000), em *"Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira"*, fornece relevantes provocações sobre a nova ambiência que a cidade e suas contradições tendem a fornecer ao processo de criação literária contemporâneo. Uma dessas provocações é a proposta da ideia de "transrealismo", onde:

> Nessa perspectiva, o autor urbano se inscreve numa ambição mais ampla, em que procura um transrealismo - expressão do real além da realidade - que dê conta de uma nova experiência social urbana e, para esse fim, precisa revitalizar a linguagem poética, transgredindo as barreiras proibitivas da significação. É importante ressaltar que as metrópoles brasileiras oferecem excelentes cenários para a encenação desta procura, pois a realidade proibida e excluída é flagrada a olho nu, bem como a linguagem coloquial e subjetiva que interagem com ela são permanentemente interpeladas, tanto pela ordem discursiva, social e reguladora quanto pelo impacto não discursivo da violência, da miséria e da morte. (SCHOLLHAMMER, 2000, p. 249).

Em ambas as versões de *Contos Negreiros* aqui tomadas, é precisamente esse desnudamento da ordem discursiva rígida, proibitiva e ocultadora, estruturada por língua de madeira[23], que é transposto pela força com que investe a performance de fala das personagens. Equivale a dizer que, dentro do universo contextual que ambienta as narrativas de *CN*, inexistindo sentimento de solidariedade na relação sujeito-contexto urbano, os trajetos dos seres narrados expõem um modo de sociabilidade extremamente marcado pela opressão *meio-homem*, mas também *homem-homem*, eclodindo assim, modus culturais tolhidos, nos quais todas as (im)possibilidades de afetos parecem rumar para a desumanização desses sujeitos, os quais reagem, gritam, vociferam, fazendo explodir formas de reação a esse sistema de pressão, opressão e silenciamentos. São essas formas de reação que compreendemos aqui como plataformas para a identificação de uma performance da voz subalterna. E, de acordo com a proposta de Santaella (2005), que aponta a performance como extensões do gesto, podemos afirmar que em *CN*, há na

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

voz como presença, uma atitude constantemente *em riste*, a qual se coloca sempre como mecanismo de resistência à subalternização que verticalmente pesa sobre esses sujeitos.

Portanto, em cada conto/canto, o que se tem é a possibilidade de leitura da voz como reação, mecanismo assinalador de presença de um sujeito potente como pólo propagador de um discurso e, não um vitimizado apenas, vazio de experiências e experiênciações que não a da impotência, falta ou ausência.

E, ao se considerar a tessitura do conjunto narrativo ali exposto, se percebe que já não se trata apenas do registro da fala de uma pessoa indignada com sua perda, dor, miséria ou abandono, mas de um aporte, espécie de índice para a compreensão da própria indignação de um amplo coletivo de sujeitos postos à margem do jogo social tanto ideológica, quanto fisicamente. Tal consideração se sustenta ainda na perspectiva da performance enquanto *um poder/saber fazer*, logo, marca política, indissoluvelmente ligada às experiências resultantes do desejo de (pós)modernidade advindas com o século XX, quando o homem, ansioso do alargamento das liberdades estéticas, busca novos meios e linguagens para se fazer representar. Performancizar, passa a ser, portanto, se *refundar*, *renascer*, não mais uno, mas ao contrário disso, fragmentado, e por isso, mais livre às repercussões de cada nova experiência possível (COHEN 2009).

Em toda a escrita de Freire, e de modo mais particular em *CN*, o performático preserva o seu indissolúvel vínculo cênico, contudo, o que evoca a corporalidade, nesse cênico, é a voz. Explica-se: o modo de dizer das misérias, indignações, gozos e horrores frente à hostilidade da experiência urbana, isto é, a oralização das falas, é o elemento que traz à beira da cena um corpo, uma presença, a personificação do ser indignado, o qual passa a existir no momento em que se apresenta em voz e pela voz, à revelia de qualquer outro procedimento como a descrição, por exemplo. Equivale a afirmar que o elemento de referenciação global para a presença da personagem que conta de si em cena, é a voz, a fala ligeira e pontuada; língua de vento[24] que torna possível a percepção das categorias de tempo e lugar em relação aos sujeitos, antes mesmo que se faça

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

necessária a tópica corporal desse falante. Sua presença, seu topus, arbitrário e transgressor da axiologia vigente, nos é dado por meio de uma voz, que é toda habilidade, logo, performática.

Ilustra tal intento – o de marcar transgressão – a tônica presente em várias das 16 narrativas do livro. Lê-se como exemplo disso a sequência interpelativa presente na primeira história, onde o ritmo parece criar a cada parágrafo (ou estrofe?) o crescente efeito de aproximação entre a persona que fala e um interlocutor silenciado e agora encurralado entre a ira da voz e a impossibilidade de fuga deste não-lugar donde fala o irado:

> [...] ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima ***tá me ouvindo bem?***
> [...] Obatalá faz serviço pra muita gente que não levanta um saco de ***cimento tá me ouvindo bem?***
> [...]na praça turbulenta do Pelô fazer sexo oral anal seja lá com quem for ***tá me ouvindo bem?***
> [...] ***tá me ouvindo bem?***
> ***Hein seu branco safado?***
> ***Ninguém aqui é escravo de ninguém***.
> (*CN* - Canto I, *Trabalhadores do Brasil*, p.19-20 – grifos meus)

Existe tensão na cena, não só por tratar-se de uma ***interpelação*** (pedido de explicações, intimação, aviso, advertência), mas também pelo efeito de ***interpolação*** (intercalação de palavras ou frases que remete os supostos sujeitos em interação a pólos distintos: rico x pobre), criado pela sobreposição da voz do negro sobre qualquer possibilidade de resposta por parte do seu silencioso (e silenciado) interlocutor branco. O território agora é do mandado e não de quem manda: veja-se como tal indício o uso do advérbio de lugar ***"aqui"*** enfatizando certa territorialidade da autoridade discursiva: ***Aqui*** como lugar de onde fala o negro. Esse efeito tende a crescer à medida que a narrativa avança. E tudo é tensão.

No caso da versão em audiolivro, essa tensão é manifesta na própria estrutura rítmica da fala, a qual passa a ser "sentida" quase que fisicamente pelo receptor. Fala em riste, alta, vibrante, impositiva que se encaminha para um ápice.

A esse respeito, Luiz Tatit em *Musicando a Semiótica* (1998, p. 101), ao discutir os elementos relevantes na apreensão empírica do ouvinte sobre a canção popular, especificamente sobre o efeito de tensão, considera:

> [...] a sensação de que a melodia está mais tensa ou menos tensa é um efeito físico que o ouvinte, antes de compreender, já sente. Não é difícil demonstrar que as tensões harmônicas obedecem a uma hierarquia de graus que regulamentam a trajetória da melodia e que toda vez que a tensão regride, o movimento corresponde à finalização.

> E não é só a tonalidade que assegura a tensão. Toda inflexão da voz para a região aguda, acrescida de um prolongamento das durações, desperta tensão pelo próprio esforço fisiológico da emissão. Essa tensão física corresponde, quase sempre, a uma tensão emotiva[...]

Embora o objeto da análise do autor seja o universo de enunciação da canção popular e a semiose possíveis a ele, acreditamos que a proposta de uma "gramática" para a percepção de algumas propriedades da voz (tensão, aceleração, retração, etc), por partir de um campo comum (a saber, as possibilidades de performance da voz), pode nos auxiliar na compreensão que proporemos à diante sobre as nuances do audiolivro em questão.

Também em *Solar dos Príncipes*, segunda narrativa do livro, a ação, aparentemente simples – a realização de um documentário independente sobre o modo de vida da classe média –, diante das discrepâncias entre os dois modos de sociabilidade enfocados, vai, progressivamente, se convertendo em uma problemática interação. Parece se estabelecer ali mais um episódio tenso, alimento para um vingar-se, posto que, dado o lugar social (ou não lugar) de onde emergem os produtores do documentário pretendido ("Quatro negros e uma negra" oriundo do Morro do Pavão), a negativa de tal interação social mostra, não só o irrealizável, como o subaltenizador da situação, restando agora o "supetão", o "à força", e o à contra-gosto, como estratégia para que se efetive a filmagem, motivo de escândalo e assombro para os moradores.

A sequência truncada entre as informações dos jovens e as recusas do porteiro (guardião da ordem e sossego dos que podem pagar) parece ser capaz de nos revelar o momento exato em que o filmar, o adentrar num ambiente socialmente demarcado, vai progressivamente se convertendo num ato de vingança contra essa ordem solidamente construída entre os atores e o lugar de assinalamento de suas falas (a de autoritarismo do porteiro e a de rechaçados dos jovens). Senão, vejamos:

> Quatro negros e uma negra pararam na frente deste prédio.
> **A primeira mensagem do porteiro foi: "Meu Deus!" A segunda: "O que vocês querem?" ou "Qual o apartamento?" Ou "Por que ainda não consertaram o elevador de serviço?"**
> "Estamos fazendo um filme", respondemos.
> Caroline argumentou: "Um documentário." Sei lá o que é isso, sei lá, não sei.
> **A gente mostra o documento de identidade de cada um e pronto.**
> "Estamos filmando."
> **Filmando? Ladrão é assim quando quer sequestrar**.[...]
> **- De onde vocês são?**
> **- Do Morro do Pavão.**
> - Viemos gravar um **longa-metragem.**
> **- Metra o quê?**
> **Metralhadora, cano longo, granada, os negros armados até as gengivas.** Não disse? Vou correr. Nordestino é homem. Porteiro é homem ou não é

> homem? Caroline dialogou: **"A ideia é entrar num apartamento do prédio, de supetão, e filmar, fazer uma entrevista com o morador."**
> O porteiro: "Entrar num apartamento?"
> [...]
> O pensamento: "To fodido."
> [...]O pessoal vive subindo o morro para fazer filme. A gente abre as nossas portas, mostra as nossas panelas, merda.
> [...]
> **O porteiro apertou o apartamento 101,102,108. Foi mexendo em tudo que é andar. Estou sendo assaltado, pressionado, liguem para o 190, sei lá.**
> A graça era ninguém ser avisado. Perde-se a espontaneidade do depoimento. O condômino falar como é viver com carros na garagem, saldo, piscina, computador interligado. Dinheiro e sucesso. [...]
> [...]
> **Esse porteiro nem parece preto**, deixando a gente preso do Lado de fora. **O morro tá lá, aberto 24 horas, A gente dá as boas-vindas de peito aberto. Os malandrões entram, tocam no nosso passado. A gente se abre que nem passatinho manso. A gente desabafa que nem papagaio.** A gente canta, rebola. A gente oferece a nossa coca-cola.
> **Não quer deixar a gente estrear a porra do porteiro. É foda.**[...]
> (CN – Canto II – *Solar dos Príncipes*, p. 23-25 – grifos meus)

Conforme já mencionado anteriormente, o enredo sofre um efeito de deslocamento e, cambiante como a personagem, pode possibilitar diferentes direções. Semelhante efeito só se torna possível por força desta personagem-voz, empoderada que é pelo desconcertante desejo de falar por si desgovernadamente, em face de mais uma recusa quanto ao seu direito de existir. Na estrutura mesma do diálogo, estão amalgamadas as falas e os pensamentos do porteiro, dos jovens, e de um narrador em terceira pessoa que, progressivamente, vai sendo destituído da condução narrativa: veja-se que apenas a apresentação do fato e o pensamento do porteiro são dados em terceira pessoa. A partir do terceiro parágrafo, há uma verdadeira "coletivização" do foco narrativo. Ora fala (ou pensa) o porteiro, ora os jovens; noutra a mistura de ambos: *"[...] "Estamos fazendo um filme", respondemos. / Caroline argumentou: "Um documentário." Sei lá o que é isso, sei lá, não sei. A gente mostra o documento de identidade de cada um e pronto".* O fato é que todos são vozes de si e de seus lugares nesse emaranhado de posições instáveis que forma aquele tecido social urbano. E o que era um documentário, passa à categoria de "filme", como que acompanhando a ritmica do caos que se impõe frente ao prédio, com direito a toda a espetacularização inerente aos episódios ordinários de violência.

> [...]
> Começamos a filmar tudo. Alguns moradores posando a cara na sacada. O trânsito que transita. A sirene da polícia. Hã? A sirene da polícia. **Todo filme tem sirene de polícia**, **E tiro. Muito tiro.**
> Em câmera violenta. Porra, Johnattan pulou o portão de ferro fundido. O porteiro trancou-se no vidro. Assustador. **Apareceu gente de todo tipo, E a ideia não era essa.** Tivemos que improvisar.

> Sem problema**, tudo bem.**
> **Na edição a gente manda cortar.**
> (CN, idem, p. 26-27 – grifos meus)

Em *Esquece*, terceira narrativa de *CN*, um sujeito anônimo – mais adiante, revelado como assaltante – assume o falar de si. Igualmente às outras personagens-voz, este "desata" a falar ausente de qualquer marco situacional (tempo e espaço) que o anteceda. Seu assunto é a ***violência*** e, no seu fluxo, põe em xeque o próprio sentido desse termo. A estrutura de cada parágrafo, no qual sua fala começa justamente referenciada pela palavra "violência", deixa entrever em seu discurso um questionamento sobe o que de fato ele, sujeito-falante, tem experienciado sobre esse termo.

Qual o parâmetro usado na axiologia vigente para determinar o que é ou não violência? Claramente seu argumento se encaminha no sentido de persuadir o interlocutor de que a suas marcas de vivência é que de fato devem ser consideradas como a maior das violências. Tal afirmativa se sustenta no fato de que todos os oito parágrafos que compõem o canto começam da mesma forma: ***"Violência é...",*** ou seja: o parâmetro aqui é outro que não o socialmente convencionado. A sentença, que pressupõe uma (re)definição, traz elementos adversos aos que, talvez, se espere da doxa governamental, por exemplo. Violência é o que ele vive e agora relata e, não o que julgamos ser.

A ênfase que o sonoro efeito repetitivo da palavra ***"vi-o-lên-cia"*** confere à condução do conto - associada à rapidez impressa pela ausência de pontuação, sobretudo vírgulas - termina por dar maior profundidade ao relato marginal de um assaltante. Profundidade porque possibilita entrever mais que a mecânica do ato, um novo ponto de vista: o da violência simbólica implícita (ou ocultada) na tensão entre aqueles que detêm o poder econômico, logo, os mecanismos para a satisfação de suas necessidades e aqueles que, como o narrador, historicamente não detendo tal poder, buscam transgredir esse sistema de ordenamento social, se legitimando como o que toma, rouba e violenta aqueles que, segundo sua ótica, por ter os recursos, integram e/ou retroalimentam esse sistema. A repetição é, pois, marca de uma vingança, transgressão, explicitação dos *comos* e *porquês* do modus violento do ser marginal. Vejamos:

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

> **Violência é** a gente naquele sol e o cara dentro do ar-condicionado uma duas três horas quatro esperando uma melhor oportunidade de a gente enfiar o revólver na cara do cara plac.
> **Violência é** ele ficar assustado porque a gente é negro ou porque a gente chega assim nervoso a ponto de bala bufando cuspindo gritando que ele passe a carteira e passe o relógio enquanto as bocas buzinam desesperadas.
> **Violência** são essas buzinadas e essa fumaça e o trânsito parado e o outro carro que não entende que se dependesse da gente o roubo não demoraria essa eternidade atrapalhando o movimento da cidade.
> [...] (CN – Canto III – *Esquece*, p. 31-32 – grifos meus)

É digno de percepção o fato de que, das muitas violências enunciadas (e anunciadas) pelo narrador quase ofegante, todas contrapõem o *ter* ao *não ter* como marca dessa violência simbólica que talvez, numa leitura mais superficial, passe despercebida frente ao ato "violento" de um assalto. É como se o discurso buscasse articular uma espécie de deformação da relação *fundo-forma*: há um roubo em curso, contudo, num efeito de palimpsesto, o que se pretende é falar das matrizes de poder e de subalternização que regem as relações entre os que roubam e os que são roubados. São alguns índices para a leitura dessa relação: *carrão x pé-esmagado...*v*idro fumê x sujeito isolado do lado de fora por esse vidro...sol x ar-condicionado...proprietário de carrão e Rolex dourado x negro nervoso "a ponto de bala."*

A ambiência é toda de exasperação, opressão e violência, sobretudo simbólica, vez que, até o conjunto dos elementos da cena urbana corroboram para a opressão, inexistindo qualquer aceno solidário para com os que roubam e, mesmo, para os que são roubados: *"as bocas buzinam desesperadas"* enquanto a fumaça e o trânsito só cobram rapidez, apáticos que são ao conflito ali vivido, diante do incessante *"movimento da cidade"*.

Por fim, o próprio título do conto (*Esquece*) revela um desertar da vingança inicialmente pretendida. O próprio relatante parece perceber a inviabilidade de seu intento, como que convencido de que a violência da qual é vítima não forma consenso suficiente para alterar a ordem das coisas. E continua a suposta hierarquia social: "ladrão é ladrão, vítima é vítima e polícia é ordem":

> **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 vê aquela mesma discussão ladrão que rouba ladrão a aprovação do mínimo ficou para a próxima semana.**
> **Violência é** a gente ficar com a mão levantada cabeça baixa em frente à multidão e depois entrar no camburão roxo de humilhação e pancada e **chegar na delegacia e o cara puxar a nossa ficha corrida e dizer que vai acabar outra vez com a nossa vida.**

> **Violência é** a gente receber tapa na cara e na bunda quando socam **a gente naquela cela imunda cheia de gente e mais gente e mais gente e mais gente pensando como seria bom ter um carrão do ano e aquele relógio rolex mas isso fica para um outro dia.**
> **Esquece.** (idem, p. 32-33 – grifos meus)

No quinto conto, intitulado *Vaniclélia*, uma ex-prostituta do calçadão de Boa Viagem, pode ser lida como mais um índice da relação até aqui discutida (a da personagem-voz que põe em colapso a ideia de ***subalternidade = silenciamento***). A narrativa se estrutura basicamente pela dinâmica *presente/passado*, *ter/perder*, *posse/miséria*. Contudo, não é a trajetória de alguém que, no passado viveu condição socialmente favorável (ou seja, a riqueza), e por alguma adversidade, tornou-se agora pobre. Mas, curiosamente, a de alguém que experimenta já dentro da condição marginal, outra ainda mais marginalizada, subalternizada e silenciada: a de uma prostituta que "deixa a vida" (eufemismo popular para quem abandona a prática da prostituição) para viver junto de um homem que supostamente a sustentaria e, descobre, ou melhor, vive, a falência deste projeto. É, pois, o relato do malogro: da miséria moral à miséria material.

É digno de nota, porém, que aquilo que tira essa narrativa da banal situação de reclamação, arrependimento, é, mais uma vez, o elemento diferenciador da escrita de Freire: a linguagem. O poder de fala da personagem atribui ao seu relato a quase condição cênica, tamanha é a fluidez ou oralização de sua confissão, praticamente um monólogo à meia luz. Uma marca que ilustra isso é a presença de sentenças interrogativas, ora respondidas pela própria personagem, ora ecoando no vazio, costurando o relato.

A narrativa, a exemplo das demais, é focalizada já em curso, onde sem descrição de si e de seu espaço em torno, uma mulher, personagem-voz, desata a falar, dolorida e constrangedoramente consciente de seu agora:

> **U, hum**. **Agora** ter que aguentar esse bebo belzebu. O que é que ele me dá? Bolacha na desmancha. Porradela na canela. **Eu era mais feliz antes**. Quando o avião estrangeiro chegava e **a gente rodava no aeroporto**. Na **boca quente da praia**. [...] **U, hum.**
> **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, eu grávida?** Que leite ele vai construir? (CN – Canto V–*Vaniclélia*, p. 41– grifos meus)

Também aqui, a voz é o elemento pelo qual podemos ler o lugar social de onde fala a personagem. Mais uma vez lugar do desprestígio, do arisco, dos que vivem a

contravenção e aprendem desde cedo a burlar a dura linha da lei, não por opção, mas como única possibilidade de buscar se equilibrar sobre o movimento arbitrário da urbe.

Toda a performance dessa voz tenderia a apontar esse lugar, que anteriormente nominamos aqui de "a zona dos não convidados", espécie de "limbo social" onde depositar aqueles supostamente sem voz e vez. Contudo, arbitrárias e transgressoras, as personagens-voz de *CN*, falando justamente deste lugar, o inscrevem no plano da produtividade discursiva, situando-o na condição de plataforma sobre a qual, a condição de marginalidade deixa a tônica do exótico, do supra-real, da palidez cínica e apática dos estereótipos do *Film noir*[25], para, ao contrário disso, postar-se como mecanismo de questionamento e confronto das ordens enrijecidas e segregadoras. É o empoderamento discursivo do sujeito marginalizado. Daí a tônica de vingança, ódio ou desprezo com que a personagem fala de si e de seus projetos em relação aos valores vigentes. É posta em xeque toda uma gama de pressupostos de manutenção da ordem social: a autoridade, representada na figura da polícia, a pretensa superioridade do homem e sua voz de comando, e, inclusive, a divinização da gravidez como analogia de vida nova.

> Se for menina, vou ensinar assim: no porto, no Carnaval. No **calçadão de Boa Viagem.** Com **cuidado para a polícia não ver a sacanagem**. **E querer participar**. **Um dia, eu tive que foder com a tropa inteira da delegacia**. Mexeram comigo até o dia amanhecer**. E ainda ficaram tirando onda: que eu devia respeitar o homem brasileiro**. Rarará. **Mataram a Vaniclélia**, lembra, não lembra, lembra? **De tanto que afolozaram ela**.
> **Homem? U-hum. Não vale um tostão pelas bandas daqui.** [...]
> (idem, p. 41-42 – grifos meus)

E tudo se encaminha para um potente enunciar do malogro, da experiência de vida de outrora que, mesmo marginalizada e contraventora, era materialmente confortável. Nesse tempo, se a prostituição por um lado representava seviciamento, por outro, colocava o seviciado em contato com um mundo onde o seu serviço poderia estar, ainda que indiretamente, ligado ao ciclo de poder, dando-lhe acesso a ambientes e a um ilusório status. Ilustra tal efeito a repetição da preposição "**e"**, marcando o elenco dos grupos de sujeitos que lhe dispensava olhares na época da fartura, bem como a explícita demonstração da alta corruptividade desse sistema, onde todos cedem e se beneficiam da contravenção. O tempo de agora, contudo, aponta para uma experiência de ausências, faltas e imprecisões:

---

[25] Termo criado pelo crítico francês Nino Frank em 1946 para se referir ao filme do chamado estilo policial que enfatizava personagens e tipos cínicos, apáticos integrantes do universo marginal (policiais, dançarinas, prostitutas, bandidos, etc). Com o forte apelo visual do preto e branco, a atmosfera tinha forte influência do expressionismo alemão, ora tendendo ao exótico, ao terror, ora ao exagero e ao burlesco.

> [...]**Os caras pelo menos tinham educação**, outra finura: levavam a gente para restaurante, deitavam a gente em cama d'água. Sabonete de colônia. **A gente era respeitada**. Precisava ver como o garçom **e** o pivete **e** o gerente **e** o taxista da frente **e** o povo todo nos tratava. **O que cada um ganhava de gorjeta não era brincadeira**. **Acabava saindo rendendo pra todo mundo.** Uma beleza! (idem, p. 42 – grifos meus)

E a decadência é a marca da complexa experiência de marginalidade dentro da marginalidade, experienciada pela personagem no exato tempo do **agora**, instante rápido da fala:

> **Agora** que valor me dá esse belzebu? **Quanto vale ele** ali, na praça? Pergunta, pergunta. **A vida dele é me chamar de piranha e de vagabunda**. **E tirar sangue de mim**. Cadê meus dentes? Nem vê que eu to esperando uma criança. **Agora, disso ninguém tem ciência**. Ninguém dá um fim. Mulher como eu ser tratada assim. (idem, p. 42 – grifos meus)

O canto VII, *Nação Zumbi*, reitera o percurso de oralização da narrativa, já muito mencionado neste estudo, e o faz por meio da presença constante (e cortante) da interpelação. Trata-se de uma história onde, mais que o relato em si, temos questionamentos sobre as viabilidades e inviabilidades da própria história. Há vinte e cinco perguntas dispostas ao longo dos nove parágrafos que compõem o texto. Todas elas direcionadas a um interlocutor literalmente chamado a participar do relato, por meio de efeitos de vocativos como: *"hein, companheiro?"*, *"meu irmão"* ou outras formulações que, à luz da função fática, põem em teste canal e receptor. É, por assim dizer, um relato participante em gradação.

Dá-se aqui a mesma opção pelo "em curso", já reconhecida na contística de Freire, na qual, não se responde a quesitos como: quem, onde, como, ou por quê. Ao contrário disso, neste conto, o início do relato já é uma pergunta, seguida por uma sequência de sentenças freneticamente conectadas umas às outras como que uma ladainha, efeito somente possíveis no plano da fala "aperreada", indignada e ainda entrecortada pelo calor do vivido, de um intento que, só a partir do segundo parágrafo, começa a ser revelado ao leitor, mas que já é possível ser inferido a partir da primeira frase do texto. Se não, vejamos:

> **E o rim não é meu?** Logo eu que ia ganhar dez mil, ia ganhar. Tinha até marcado uma feijoada pra quando eu voltar, uma feijoada. E roda de samba pra gente rodar. Até clarear, de manhã, pelas bandas de cá. **E o rim não é meu, saravá? Quem me deu não foi Aquele-Lá-de-Cima, Meu Deus, Jesus e Oxalá?** (CN – Canto VII–*Nação Zumbi*, p. 53 – grifos meus)

Já na primeira das muitas interpelações, percebe-se que o locutor busca a aprovação de sua postura, pondo em evidência o direito de um sujeito dispor livremente sobre uma das partes de seu corpo: o ***rim***, ponto da discórdia que vai, progressivamente

sendo desenrolada, contraditoriamente (e sobretudo) por meio não de explicações, mas de questionamentos que vão dando a dimensão da perda da oportunidade em questão (a venda de um rim por um "bom preço" no mercado negro). A dinâmica do "negócio" e os supostos benefícios que o mesmo pode trazer para o negociante, são evocados pelo narrador-personagem como forma de contrapor de um lado a vida de miséria que leva, e do outro, o futuro próximo e próspero que a venda pode lhe trazer:

> **O esquema é bacana**. Os caras chegam aqui e levam a gente pra **Luanda ou Pretória**. No **maior conforto e na maior glória**. Puta oportunidade só uma vez na vida, **quando agora? Dar um pulinho na cidade de Nampula? Quem sabe, tirar fotografia?** Abraçar outro negrão igual a mim, **conversar noutra língua mesmo sem saber conversar?**
> Assim: lorotar, contar piada. Dançar no fogo, sei não. Em cima de brasa, dentro de caldeirão. Sumir na mata fechada. Espinho de flecha, pedra de amolar. Disseram que na África tem muita macacada. Tem muito Leão e zebra. Hipopótamo-pigmeu, quem **já ouviu falar?** Nem eu.
> (idem, p. 53-54 – grifos meus)

Como que consciente do risco implícito na situação e quanto à violência de sua natureza (o retalhamento de partes do corpo), o personagem, em seu fluxo irrefreável de fala, argumenta ainda em seu favor, sobre a suposta "qualidade" do procedimento: *"Dizem que é bonito o hospital de lá. Bom de se internar. De se recuperar.[...]"*, para, em seguida procurar a aprovação de seu interlocutor quanto ao modo, nada ortodoxo, de ascensão financeira e social:

> [...] **<u>Livre comércio de rim</u>, sim. Isso mesmo, <u>o que é que há?</u>** Meu sonho não foi sempre o de **voar, feito um Orixá?** Pôr meus pés em cabine de avião? Diz aí, meu irmão, minha asa quem mandou cortar? Quando irei sorrir quando a nuvem me pegar? Ver o chão lá de cima? Recife comendo as beiradas de Olinda. De longe, as pedras de Itamaracá.
> (idem, p. 54 – grifos meus)

A sequência quase onírica que assinala a felicidade vindoura após a "transação", é abruptamente interrompida pela sentença: *"Que merda!"* que funciona como um claro divisor de tônicas ou atmosferas, espécie de ponto de virada dentro do conto. Antes deste marco, percebe-se na rítmica da voz (sobretudo, ao compararmos o texto e o áudio) certos elementos que apontam para o lúdico no discurso, como a potente possibilidade de recorrência a analogias, menção a divindades e ancestralidade afro, sonoridade e ânima (roda, samba, fogueira, feijoada, vôo). Imediatamente após a expressão-marco, a sequência dos enunciados conduz o discurso para o viés da frustração, revolta e impossibilidade de governo até sobre o próprio corpo:

> **<u>Que merda!</u>**
> Por que não cuidam eles deles, ora essa? **O rim é meu ou não é?** Até um pé eu venderia e de muleta eu viveria. Na minha. Um olho enxerga pelos dois ou não enxerga? **Se é pra livrar minha barriga da miséria até cego eu ficaria.**

> Depois eu ia ali na ponte, ao meio-dia, ganhar mais dinheiro. Diria que foi um acidente, que esses buracos apareceram de repente, em cima do meu nariz. **Quem quer ver a agonia de um doente, assim, infeliz, hein, companheiro?** (ibdem - grifos meus)

Diante da evidente frustração, a fala do personagem se revela consciente tanto dos mecanismos manutentores do poder, que regulam objetiva e subjetivamente os sujeitos, construindo uma rígida axiologia, porém, ancorada em bases frágeis, posto que demagógicas:

> Fácil é denunciar, cagar regra e caguetar. **O que é que tem? O rim não é meu, bando de filho da puta? Cuidar da minha saúde ninguém cuida.** Se não fosse eu mesmo me alimentar. Arranjar batata e caruá, pirão de caranguejo. **Não tenho medo de cara feia**, não tenho medo.
> **Por que vocês não se preocupam com os meninos aí, soltos na rua?**
> (idem, p. 54-55 – grifos meus)

Como também, consciência das inutilidades do pobre, inaproveitável mesmo em seu "potencial" como peça sobressalente:

> [...] **Tanta criança morta e inteirinha, desperdiçada em tudo que é esquina.** Tanta córnea e tanta espinha. **Por que não se aproveita nada no Brasil, ora bosta? Viu?** Aqui se mata mais que na Etiópia, à míngua. Meu rim ia salvar uma vida, não ia salvar? Diz, não ia salvar? **Perdi dez mil, e agora?** (idem, p. 55 – grifos meus)

Para por último, ratificar o lugar da margem como zona de rechaça, repressão e anulamento das individualidades, inclusive, do próprio corpo: *"[...] A polícia em minha porta, vindo pra cima de mim.* ***Puta que pariu, que sufoco! De inveja, sei que vão encher meu pobre rim de soco"*** (idem).

No conto/canto *XI*, *Totonha*, protagonista que dá nome à narrativa, verte sua reação (ou vingança) contra o sistema que tenta alfabetizá-la, impondo-lhe o peso hegemônico da cultura letrada. Há uma lógica implícita na postura de velha analfabeta: se a proposta é do sistema, ela se faz contra, compreendendo que este nada lhe deu ou acrescentou ao longo de sua formação como sujeito. Daí, ela se "involuntariar" mediante a proposta de alfabetização solidária, construindo toda uma potente contra-argumentação que se estende ao longo de todo o conto, inquirindo, intimando e intimidando o sistema. Também aqui, a interpelação, a pergunta, ao passo em que convida à fala, lança a inquietação como marca:

> **Capim sabe ler? Escrever? Já viu cachorro letrado, científico? Já viu juízo de valor? Em quê?** Não quero aprender, dispenso. [...]
> [...] **Já viu fogo ir atrás de sílaba?**
> [...] Quero ser bem ignorante. Aprender com o vento, ta me entendendo?
> [...]

> **Tem coisa mais bonita? A geografia do rio mesmo seco, mesmo esculhambado? O risco da poeira? O pó da água? Hein? O que eu vou fazer com essa cartilha? Número?**
> **Só para o prefeito dizer que valeu a pena o esforço?** Tem esforço mais esforço que o meu esforço? [...] **Tem melhor bê-á-bá? Assoletrar se a chuva vem? Se não vem?**
> **Será que eu preciso mesmo garranchear meu nome?** Desenhar só pra mocinha aí ficar contente? Dona professora, que valia tem o meu nome numa folha de papel, me diga honestamente. Coisa mais sem vida é um nome assim, sem gente. **Quem está atrás do nome não conta?**
> (CN – Canto XI– *Totonha*, p. 79-80 – grifos meus)

Dada a contextualidade dentro da qual se encontra inserida a condição social de Totonha (mulher, pobre, analfabeta, "negrejada" e habitante da zona rural), podemos afirmar que sua recusa quanto aos moldes da educação verticalizada que se lhe apresenta, é pertinente, ou seja, sua aparente falta de lógica, o seu discurso aparentemente "anti-cultural", ou anti-letramento, encontra sim, uma lógica na qual se amparar. Sua condição, todos os mecanismos assinaladores de sua existência como sujeito, seus percursos de compreensão, confrontação ou aceitação do mundo, são postos em xeque frente ao fato de que, não se inserindo na doxa que prega a supremacia da verdade escrita sobre qualquer modo de experiência oral, lhe põem na condição de um vexatório empecilho ao progresso. Seu analfabetismo é uma afronta que precisa ser quase que "curada", razão pela qual, o instrumento propulsor do progresso (figurado na professora) dirige-se ao Vale do Jequitinhonha[26] com tal finalidade.

Contraditoriamente, a fala de Totonha é manifesto de um modo de experiência consideravelmente rico, quando levado em conta a possibilidade de projeção das individualidades que marcam a condição dos que vivem à margem. Há na sua concretização discursiva não apenas um sensível poder de subjetivação de si e de seus modos de relação para com o meio *(... Quero ser bem ignorante. Aprender com o vento, ta me entendendo? /... Tem coisa mais bonita? A geografia do rio mesmo seco, mesmo esculhambado? O risco da poeira? O pó da água? Hein?")* bem como dos valores que, no seu julgamento, deveriam mediar as práticas e relações sociais, muito mais ligadas a um *ethos* afetivo, do que hierárquico ou construído pelas convenções e títulos artificiais:

---

[26] Atente-se para o pressuposto geográfico implicado na escolha dessa região: o Vale do Jequitinhonha é uma das doze mesorregiões do estado de Minas Gerais. Compondo-se de 80 municípios distribuídos em cinco microrregiões, essa localidade ficou internacionalmente conhecida pelo fato de que durante décadas seus indicadores sociais apontavam marcas muito abaixo do mínimo estipulado pelos mecanismos de controle nacional e internacional, sendo chamada de "a Etiópia brasileira" ou o Vale da miséria, concentrando altos índices de desnutrição, mortalidade infantil e analfabetismo juvenil e adulto. Embora os indicadores tenham avançado ao curso das décadas de 80 a 2000, ainda são considerados baixos. **Fonte:** BGE/2003

> **Para mim, a melhor sabedoria é olhar na cara da pessoa**. No focinho de quem for. **Não tenho medo de linguagem superior. Deus que me ensinou**. Só quero que me deixem sozinha. Eu e minha língua, sim, que só passarinho entende, entende? **Não preciso ler, moça**. **A mocinha que aprenda. O doutor. O presidente é que precisa saber o que assinou**. Eu é que **não vou baixar minha cabeça para escrever**. Ah, não vou.
>
> (idem, 80-81 – grifos meus)

Para além da ignorância pura e simples, a performance da voz em Totonha (assim como nos demais personagens de *CN*) é mecanismo assinalador que se dabate para legitimar seu poder de simbolizar a própria existência, frente ao peso de todo um rígido engenho discursivo que opera em prol de seu silenciamento. Portanto, não seria exagero afirmar que em *CN* as personagens são aportes da própria concepção de resistência, espécie de "combatentes" das culturas que, exluídas dos mecanismos formais de atuação no jogo social, são postas à margem, como que desprovidas do poder de sujeito (a saber, aquele que lhes habilita a falar de si, do outro e do mundo).

Tais personagens se justificam ainda como resistência, pelo fato de que, contrariam este estado de silenciamento que lhes é reservado pelo grupo referencialista e, contra este, projeta toda uma potência discursiva, a qual como que uma vingança, incomoda, corrói e põe em xeque o próprio poder hegemônico desse grupo, num constante "bater de panela". Tal empreendimento, que, no livro, constitui um verdadeiro painel de diversidades (o vingar do negro, do analfabeto, do homossexual, da prostituta, etc) se mostra capaz de revelar um intento que se estende para muito além da mera exasperação das necessidades. Ou seja, equivale a dizer que este não é um livro sobre os necessitados e suas constantes deficiências, mas, ao contrário, sobre os subalternizados, excluídos e suas eficiências discursivas, seu poder de saber/fazer/falar de si e por si, enfim, sobre uma cultura extremamente laborativa, porém, até bem pouco tempo negligenciada nas discussões acerca da produção literária. Evocamos aqui a dimensão de cultura compreendendo-a, inclusive, como parte indissolúvel "*[...] dos sistemas de relações sociais, das relações de poder, da guerra e da paz, da noção de vida e morte"*. (CHAUÍ, 2007, p. 24).

E se as personagens de Freire se empoderam deste fazer, é somente por meio da voz que o fazem. Mesmo quando são evocados como corpos, assim o são para que falem, laborem suas misérias, frustrações, revoltas, vinganças e gozos. Mais que o topus corpóreo, são personagens-voz.

Nesse percurso, há fendas diversas que nos deixam entrever o valor da pós-modernidade enquanto dissolução da regra e não como ingrediente de novos cânones

ou contra-cânones. O discurso de estruturação da narrativa é fragmentário, labiríntico como os becos e vielas dos grandes centros urbanos brasileiros, nele a personagem é errante de um grupo, e, talvez por isso mesmo, extremamente consciente de si e de suas cores e dores.

É, nesse jogo, sempre duo, ambíguo e polissêmico que a voz vai se modulando. Se por um lado há espaço para a comédia, é porque uma das dimensões da performance, a não se esquecer, é justamente o seu poder desestabilizador, que faz morada tanto no riso, quanto no drama. Por outro lado ainda, há configurada, seja em riso seja em urro, a urgência, a derrubada de certas barreiras possíveis somente pelo irrefreável desembesto da fala, dentro do qual cada *conto* reserva ainda espaço para muitos *cantos* possíveis; exato ponto de virada onde o texto literário vira discurso literário, no sentido de alargamento da letra, convertendo-a na possibilidade de voz. Em *Contos Negreiros*, é no tecer, ou melhor, embaraço, desta caótica rede que os fios ou objetos tomados no narrar se modificam mutuamente deixando a possibilidade de leitura tanto mais rica, quanto mais labiríntica.

CAPÍTULO III

O

CANTO

DOS

CAPÍTULO 3

O *CANTO* DOS CONTOS NEGREIROS

Porque há o direito ao grito. Então eu grito.
Grito puro e sem pedir esmolas.
(Clarice Lispector)

3.1– De como o *conto* se converte em *canto*

Partindo do pressuposto de que o texto (em suas diferentes modalidades) é compreendido como o próprio *lugar* da interação (KOCH, 2002), portanto, espaço sobre o qual os interlocutores podem se construir mutuamente, o trabalho de escuta em um texto parece passar, necessariamente, pelo esforço de apurar olhos/ouvidos para as muitas escalas possíveis ao seu *canto*, ou por vezes, seu grito. Eis, portanto, o sentido mais profundo do ato de ler num tempo em que a diversidade das experiências humanas se encarrega de tornar quase que obrigatória a contínua ressignificação da palavra, dos afetos por trás dela e, por conseguinte, da própria compreensão das trajetórias que humanizam o homem.

Reafirmando essa necessidade de escuta sensível, este capítulo se presta a debater a problemática implícita nos mecanismos necessários à percepção da voz subalterna nas narrativas do livro *Contos Negreiros*. Falamos em problemática pelo fato de que, sobre a versão impressa desta obra, primeira das duas a ser vinculada no cenário nacional, muito do teor das críticas publicadas nos periódicos especializados em literatura, ressaltavam as características marginais dos personagens, sua geografia urbana, o seu recorte sobre a violência, a brevidade dos contos, mas pouco se discutia o aspecto de sua estrutura eminentemente oralizada[27]. Isso mostra que, sob a superfície do texto escrito, a percepção do percurso oralizante nem sempre encontra fluxo fácil, mesmo entre os críticos, muitos, inclusive, apontavam as marcas desta oralização (ausência de pontuação, supressões, repetições, aliterações, etc) como sendo "brechas" ou falhas na tessitura narrativa do autor.

[27] A saber: conforme já discutido nos outros capítulos, tal aspecto diz respeito à capacidade das narrativas de Freire invariavelmente evocarem a presença de *alguém que fala*, enreda, vocifera sua experiência, nela concatenando os elementos constitutivos de sua dor, gozo, desesperanças e razões de (não)*ser* no momento exato em que o texto é construído. Por isso, essa voz não é apenas registro, posto que nunca é póstuma, mas pólo ativador da expriência presentificada de nulidade ou mesmo invisibilidade social, logo, subalternidade, de toda uma gama de sujeitos.

Tal problemática toma maior relevo ainda quando nos voltamos para a versão audiolivro da obra, sobre a qual quase nada foi escrito em se tratando de crítica, reportagens, resenhas ou outros textos de potencial influência junto ao mercado editorial e, consequentemente, junto ao público leitor. As explicações para essa ausência seriam longas, demandando tempo e percursos outros que não caberiam aqui. Contudo, de modo sintético, duas são as hipóteses mais viáveis: a primeira se relaciona a certa resistência cultural ainda observada no Brasil (e já vivenciada desde o advento da vanguarda concretista), quanto ao uso de novos suportes para a vinculação da arte literária, situação em que, apesar dos avanços tecnológicos, tanto autores quanto editores, produtores da obra, preferem pensar e investir esforços a partir do suporte impresso, crendo nos índices que apontam sua preferência entre o público leitor. A segunda hipótese diz respeito à já conhecida recusa em se aceitar a legitimidade da oralidade no campo da arte, em especial, da literária, sobretudo quando tal oralidade emana das classes que, historicamente extirpardas dos postos de mando no jogo social, fizeram da oralização o mecanismo de preservação, potencialização e projeção de seus valores, crenças, *modus*, enfim, sua forma de resistência contra o sistema hegemônico do saber letrado (ZUMTHOR, 1993, 2005 E ONG 1998)

Em *CN* todas as 16 narrativas, por força das vozes que delas emanam num enredar abruto de cotidianos ordinários, apontam justamente para a incontida urgência em verter vivências em detrimento a fazer registros ou reificar a grafia. É um movimento de resistência da voz que labuta para existir num falar constante, contra o mundo urbano que lhe imprime a pressão de uma hegemonia, a qual se legitima cada vez mais pelo poder da escrita, ainda que o domínio desta seja, mesmo nos dias de hoje, artifício de poucos.

A esse respeito Grune Ewald (2008), valendo-se de uma analogia, apresenta uma oportuna provocação sobre a relação cânone x formas alternativas de expressão lítero-cultural:

> No campo da literatura, como em áreas da agricultura – no cânone, como nas culturas –, [...] Procede-se a uma eugenia, homogeneizando as sementes, acabando com a diversidade, que é a única garantia de resistência [...]. Isolam alguns poucos e exterminam o resto. Por mais fortes que estes selecionados sejam inicialmente, acabam se enfraquecendo com o tempo, pois apenas [...] se auto-reproduzem, perdem a variedade e vão se enfraquecendo. Acabam tendo que ser sustentados artificialmente [...]. Com isso, só aprofundam a homogeneização, pois têm que se dedicar cada vez mais ao elemento fraco, para sustentar sua condição, bancar algo que só existe sob a forma do artifício, que não é espontâneo. Esta situação não é saudável, pois os organismos são mantidos à base de aparelhos (ideológicos), em um ambiente isolado, como numa UTI, para não serem infectados.

> **O cânone literário é como um desses jardins planejados**. Em um pedaço de terra onde crescem ervas e capins tidos por "rústicos" – manifestações poéticas espontâneas –, bem adaptados ao solo, vem um crítico literário e devasta tudo, enchendo o terreno de adubo químico, introduzindo espécies exóticas a ambiente e clima, as quais necessitam de muito insumo e água para "corrigir" a terra e mantê-las vivas. Além disso, as tais "ervas daninhas" que insistem em brotar espontaneamente são arrancadas, pois são mais fortes e irão se sobrepor às espécies exóticas trazidas para o terreno. **A dificuldade desta classe de crítica literária está em reconhecer o valor daquelas ervas** [...]. **Além de admitir uma perspectiva que deixe de lado o etno-escritocentrismo** na avaliação das qualidades estéticas. (p.81 – grifos meus)

Diante do exposto, por tudo que já fora discutido nos capítulos anteriores, é que pretendemos aqui nos aproximar ainda mais dos contornos de uma definição de literário não restrito às quatro margens do textual, mas sim numa compreensão que Paul Zumthor nomeou de "poética", possibilitar a permanente abertura na direção de encampar as marcas de vivências dos sujeitos como possibilidades não apenas de registro, mas de expressão profunda de seu modus. Temos em Zumthor (1993, pp129-130) que:

> Da mesma maneira que a arma, o vaso, a roupa resultam de um trabalho da mão, sem mediação da máquina, **o discurso é produzido pelo trabalho fisiológico da voz**. Nada se imiscui entre o objeto e seu produtor, entre o objeto e seu consumidor, nem entre um e outro dos indivíduos implicados; mas, ao contrário, estabelecem-se entre esses três termos uma ligação direta, estreita e quase necessariamente apaixonada. Donde a impossibilidade de mentalmente dissociar do conteúdo (a mensagem) o objeto que o contém (o som de uma voz); poetização natural da palavra, colocada na boca de quem profere e o ouvido de quem a recebe, presente tanto para um quanto para o outro, com sua amplitude, sua altura e seu peso. (grifos meus).

Isso só é possível quando o texto enuncia certas "manchas" ou amplifica ruídos que, justamente por serem interferências num padrão ou encaixe estruturante do jogo social vigente, expõem práticas obscurecidas ou silenciadas na vivência cotidiana dos não inscritos nos postos de comando desse jogo, ou seja, os sujeitos tornados subalternos. Acreditamos que em *Contos Negreiros*, as narrativas operam tal efeito de revelação/amplificação, por meio do qual as personagens-voz, laboram por sua existência.

Para tanto, necessário se faz, antes de passarmos a análise dos contos propriamente ditos, revermos alguns conceitos chaves envolvidos no espectro que analisaremos na obra. Dentre estes conceitos encontram-se:

3.1.1 Voz e Fala

Em primeiro lugar, a distinção entre estas duas instâncias – por vezes objeto de discordância teóricas – é fundamental para o que pretendemos discutir adiante nos contos. Aqui, obviamente precisamos conduzir a compreensão de ambos ao campo de uma "descolonização", isto é, compreendê-los como também partícipes de um cenário que, em permanente estado de rascunho, não mais suporta o universalismo das conexões, o que obriga os produtores de linguagem à revisão radical de seus cânones, tanto teóricos como temáticos.

Assim, o entendimento de voz aqui buscado deve ir além daquele abordado pela fonoaudiologia, por exemplo, para a qual o termo designa resultado da vibração das cordas vocais e consequente articulação produzida pela respiração, músculos e cavidade bucal. Tal perspectiva restringe-se ao complexo sistema funcional que permite ao homem emitir os sons intrínsecos no seu processo comunicativo. Já a dimensão que buscamos, está posta quase que integralmente nas contribuições de Paul Zumthor e, particularmente, bem sintetizada em *Escritura e Nomadismo*[28] (2005), texto no qual o autor nos fornece elementos substanciais para compreensão da voz como *presença*, isto é, ativador de uma espécie de poder, por meio do qual, valores fundantes ultrapassam a palavra e a própria língua, dando aos sujeitos a possibilidade de se inscreverem no mundo material e concreto, portanto, gerando um processo de empoderamento. Pela compreensão do autor a voz, construindo possibilidades materiais, se impõe de tal modo a dissolver a linguagem comum, homogeneizadora, apontando alteridade em profusão. Nesse sentido, a voz é o que está, inclusive, por traz das falas. É a própria inscrição para o existir. Nessa direção, lê-se em Zumthor (2005, pp. 61-63)

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

[28] Nessa obra, partindo de sua compreensão sobre as instâncias em que se projetam as oralidades, o teórico suíço faz uma reflexão sobre música, literatura, dança e outras formas de expressão artística. Duas são as partes que compõem o livro: *Entrevistas*, espaço em que Zumthor fala a respeito de sua trajetória pessoal, a formação e a profissão de medievalista; e *Ensaios*, que traz elaboradas discussões sobre a poesia, o corpo, a condição de emigrante e a alteridade. No Posfácio do livro, Jerusa Pires Ferreira, coordenadora do Centro de Estudos da Oralidade na PUC-SP e introdutora da obra de Zumthor no Brasil, considera que: *"Trata-se de um texto de notável alcance teórico e revelador da dimensão humana, dos impasses de vida, da busca conceitual, do percurso amplo e movente de um pensador da cultura que, criando ou glosando, devorando e transformando outras teorias, vai nos oferecendo caminhos".*

> Creio ser razoável dizer que a voz é uma ***coisa***, isto é, que ela possui, além das qualidades simbólicas […] qualidades materiais não menos significantes, e que se definem em termos de tom, timbre, alcance, altura, registro.
> […] As sociedades humanas, contrariamente (talvez) às sociedades animais, me parecem caracterizadas pelo fato de que identificam, entre todos os ruídos da natureza, sua própria voz e a identificam como um objeto, como alguma coisa que está ali, jogada diante delas, em torno da qual se cristaliza um laço social…e (na medida em que se trata da linguagem) **uma poesia.**
> […] Uma ciência da voz deveria abarcar tanto uma fonética quanto uma fonologia, chegar até uma psicologia da profundidade, uma antropologia e uma história. Deveria ultrapassar amplamente o domínio vocal propriamente dito. Com efeito, antes da voz há o silêncio. […] **A voz jaz no silêncio; às vezes ela sai dele, e é como um nascimento**. Ela emerge de seu silêncio matricial. […] nesse silêncio ela **amarra os laços com uma porção de realidades que escapam à nossa atenção despertada**; ela assume os valores profundos que vão em seguida, em todas as suas atividades, dar cor àquilo que, por seu intermédio, é dito ou cantado. (grifos meus)

Tais colocações parecem se encaminhar de sobremodo para a atmosfera na qual orbita *CN*, posto que as narrativas de Freire comportam extamente essa "porção de realidades" da qual nos fala Zumthor, fragmentadas, fugidias ou negligenciadas, posto que imersas numa oralidade ligeira e problematizadoras, por isso mesmo "poéticas", que soam como açoites no tecido social pretensamente homogêneo. São "existências" que tentam vir a lume, se fazer materialidade. Se ainda se levantam do silêncio matricial, é somente por meio da voz que o fazem.

Para comprovar tal premissa, revejamos brevemente o alinhavo dessas narrativas: Zumbi e outros negros trabalham e suportam o peso da ampla segregação ao passo em que gritam suas africanidades a um mundo branqueficado, despersonificador (Canto I); negros favelados adentram o universo da classe média violando as linhas imaginárias que separam o lugar de mando do de obediência (Canto II); é um ladrão, ícone da arbitrariedade, quem provoca ampla reflexão sobre as formas de violência simbólica que se impõem aos que já, vivendo nas margens, não dispõem dos meios para acessar seus objetivos, que não a brutalidade factual (Canto III); alemães expressam ao mesmo tempo espanto e êxtase com o quadro de miséria social vivenciado na periferia dos centros urbanos brasileiros, em face de que é tal quadro que lhes acessibiliza verdadeira "fauna" à satisfação de suas fantasias sexuais mais íntimas, impossíveis no seu lócus de origem (Canto IV); o relato de uma prostituta que progressivamente revela um espaço de exclusão já dentro de outra exclusão: da vida nos calçadões à submissão de um casamento de violências, falta de perspectivas e nulidade (Canto V); a automatização da vida cotidiana nos grandes centros urbanos, onde por processos diversos (habitação precária, ausência de serviços básicos dentre eles, a insuficiência do

transporte público) os sujeitos naturalizam a incidência de atos violentos, em situações que beiram o cómico (Canto VI); o tráfego de órgãos como forma de transpor a barreira de miséria e a frustração desta *"puta oportunidade"* colocam o personagem, habitante da periferia recifene, no auto-questionamento: *"o rim é meu ou não é?"* (Canto VII); a geografia hostil da metrópole contra as minorias, a afetividade suprimida e sufocada do jovem "bicha", trabalhador e solitário, que questiona os rumos da vida e as impossibilidades de afeto para os da margem: *"bicha devia nascer sem coração!"* (Canto VIII). Enfim, para citar apenas oito da sequência de embates pelo existir via voz enfeixados em *CN*.

E o que todos esses fragmentos têm em comum? Eles enunciam algo que, para ser percebido, exige, no ato da de leitura, revolver não apenas a cena narrada, mas o laço profundo que a prende a um social identificável fora dela, que é aquilo que Zumthor chama de *poesia*, uma "coisa-ente" que denuncia pertença. Há, portanto, por trás da *fala* de cada personagem algo anterior à escrita. E, como todos os personagens das narrativas de Freire são falantes demasiados, é somente pala fala – aqui compreendida como o uso individual e singular que cada indivíduo faz da língua – que podemos identificar o caráter subalterno de suas vozes. Em linhas gerais, isso ocorre porque, as situações vivenciadas pelas personagens, estando ligadas a uma tradição oral, terminam por não se explicarem ou se resolverem no registro gráfico ou no resido que expõem. Suas falas são atitudes de resistência contra um processo de estrangulamento. Nessa dimensão, as palavras e a fala que as articula em discurso, acaba por trazer a cada dito uma quase obrigatória atmosfera de ressignificação. Noutros termos, conforme explica Ong (1998, p.20):

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

De acordo com este autor é essa impregnação cultural para com a escrita que, historicamente tem operado uma espécie de postura que "desabilita" as realizações orais da condição de material literário, fortalecendo as dimensões canônicas como obrigatórias às narrativas e, marginalizando cada vez mais a acepção do termo *oral* em

detrimento à erudição. Assim, ainda em Ong (1998, p.20) encontra-se o seguinte argumento:

> […] Consequentemente, a erudição produziu no passado **conceitos monstruosos como "literatura oral"**. Esse termo decididamente absurdo permanece em circulação hoje, até mesmo entre estudiosos cada vez mais plenamente conscientes de quão constrangedora se mostra nossa inabilidade para imaginar uma herança de materiais verbalmente organizados, exceto como alguma variante da escrita, mesmo quando nada têm a ver com ela.
> […]
> Poder-se-ia argumentar […] que o termo "literatura", embora destinado originalmente a obras escritas, foi simplesmente ampliado para abranger fenômenos afins como a narrativa oral tradicional em culturas desprovidas de contato com a escrita. Muitos termos originalmente específicos foram generalizados dessa forma. [...] A escrita, além disso […] constitui uma atividade particularmente preponderante e imperialista, que tende a absorver outras, mesmo sem qualquer concurso das etimologias.
> **Embora as palavras estejam fundadas na linguagem falada, a escrita tiranicamente as encerra para sempre num campo visual.** (grifos meus)

Contudo, a problemática não se resolve de modo dualista, simplesmente vilanizando a escrita e pregando um retorno à oralidade como veículo primevo e santificado. Trata-se muito mais de compreender de que forma essa hegemonia do escrito se construiu e ainda tem se construído; compreender e dominar seu arcabouço de modo a revelar à coletividade seu sistema de influências junto aos aparelhos de formação do sujeito, o que os faz, inclusive, desprezar outros grupos que não o de referência, formas de saberes e mecanismos de sensibilização para as esferas da vida real, cotidiana e prática, dentro das quais, as relações de fato significantes, ainda são analógicas, falíveis e orais.

A esse respeito, Medeiros (2007, p.9) traz oportuna provocação:

> A escola de hoje é lugar de aquisição e aprimoramento da escrita, tornando-a muito distinta do ambiente doméstico e familiar em função da precária formação cultural e do domínio dos meios de comunicação de massa. Cria-se uma dicotomia entre o mundo da escola – em que se aprende e se mostra o aprendizado via palavra escrita – e o mundo fora da escola – onde a voz que se ouve no telefone móvel, no aparelho de som, na televisão e mesmo nos ‘games’ e nas ‘salas de bate-papo’ acessadas pelos microcomputadores impera. Constata-se, uma vez mais, que a escrita não é a forma natural de expressão humana […]

E para contextualizar a amplitude da problemática implícita na relação oralidade x escrita, a autora evoca a sistematização do já citado Ong, para o qual (1998, p.93):

> Um conhecimento mais profundo da oralidade primitiva ou primária permite-nos compreender melhor o novo mundo da escrita, o que ele verdadeiramente é e **o que os seres humanos funcionalmente letrados realmente são: seres cujos processos de pensamento não nascem de capacidades meramente naturais**, mas da estruturação dessas capacidades, direta ou indiretamente, pela tecnologia da escrita. Sem a escrita, a mente letrada não pensaria e não poderia pensar como pensa, não

> apenas quando se ocupa da escrita, mas normalmente, até mesmo quando está compondo seus pensamentos de forma oral. Mais do que qualquer outra invenção individual, a escrita transformou a consciência humana.

Se a oralidade existe, e ainda é potente de inúmeras marcas de vivências que se debatem para vir à lume (como o prova a contística de Freire), o conhecimento da escrita e de seu curso dominador, se coloca também cada vez mais como terreno sobre o qual se faz necessário transitar (e bem, diga-se de passagem) para a compreensão da nova cena na qual ambas coexistem, nem sempre pacificamente.

O efeito de "conversão" operado pela obra *CN*, em que o ***conto*** (forma) se mostra ***canto*** (fluxo), comportando nesse trânsito toda uma modulação de vozes, reside justamente no fato de provocar no leitor atento o descerramento dos limites que separam grafia, palavra e frase das categorias *fala*, *som* e *presença*. Por força de nossa formação predominantemente escrita, ao projetar na leitura esse estranhamento, que é encontrar na superfície da página algo tão "arbitrário" quanto o fluxo do oral, as narrativas não apenas se transversalizam performaticamente, como forçam o leitor a recuperar o caráter primário da oralidade, comum a vivência de todos os sujeitos, posto a naturalidade com que acessamos nossos sentimentos, afetos, desejos e sensações mais incipientes por meio do som, da fala, do ruído, enfim, do audível, que no presente ordinário, aguça a percepção tanto da interioridade quanto da alteridade.

Daí defendermos, amparados tanto em Zumthor quanto em Ong, que em Marcelino Freire temos não uma escrita oral (o que seria paradoxal), mas uma *escrita oralizante*, que se configura como um trabalho de ativar na narrativa, fluxos de experiências/experienciações do subalterno pela presença de suas vozes (no nível de uma performance) e não, ao contrário disso, simular pela grafia, o registro de um modus cultural.

No intuito de gerar maior clareza sobre essa premissa, já enfaticamente exposta nos capítulos anteriores, pontuemos um pouco mais esses dois conceitos chaves implicados:

3.1.2 Oralidade/Oralização

A primeira providência antes de considerar a dimensão performática da escrita de Freire deve se dar na direção de aclarar esses dois termos, intimamente implicados no argumento que pretendemos desenvolver em torno do livro em questão. Nesse sentido, é preciso reafirmar que:

I) **Oralidade** e seu movediço terreno comporta muito mais que a pura e simples oposição ao que está escrito. Assim, não é oral apenas aquilo que é falado ou cantado, mas sim aquela produção que, por certos caracteres, ativa uma dimensão de experiência, ou seja, marcas de uma vivência cultural (modo de pensar, agir, criar e projetar suas míticas, enfim, sua poética, como forma de "inscrição" no existir). Nessa direção, parecem convergir **a compreensão tanto de Ong**:

> […] Ver a linguagem como um fenômeno oral parece ser inevitável e óbvio. Os seres humanos comunicam-se de inúmeras maneiras, fazendo uso de todos os seus sentidos: tato, paladar, olfato e especialmente visão, assim como audição […]. Algumas comunicações não-orais são extremamente ricas – a gestual, por exemplo. Contudo, **num sentido profundo, a linguagem, o som articulado, tem importância capital**. Não apenas a comunicação, mas o próprio pensamento estão relacionados de forma absolutamente especial ao som.
> […]
> Onde quer que existam seres humanos, eles têm uma linguagem, e sempre uma linguagem que existe basicamente por ser falada e ouvida, no mundo sonoro (Siertsema 1955). Por mais rica que seja a linguagem gestual, as linguagens de sinais sofisticadas constituem substitutos da fala e são dependentes de sistemas de discurso oral, até mesmo quando usadas por surdos de nascença (Kroeber 1972; Mallery 1972; Stokoe 1972). Na realidade, a linguagem é tão esmagadoramente oral que, de todas as milhares de línguas – talvez dezenas de milhares – faladas no curso da história humana, somente cerca de 106 estiveram submetidas à escrita num grau suficiente para produzir literatura – e a maioria jamais foi escrita. […] **A oralidade básica da linguagem é constante.** (ONG, 1998, p. 15 – grifos meus)

Quanto de Zumthor, que, enxergando a dinamicidade dos contornos que vão se construindo ao redor da oralidade, considera ser possível agrupá-la basicamente em quatro grandes tipos, não excludentes e, cronologicamente, sucessivos:

a) **"oralidade primária"**: própria das sociedades ágrafas, nas quais a palavra falada é canal responsável pela gestão da memória social (ZUMTHOR, 1985: pg.5).

b) **"oralidade mista"**: situação em que convive com a escrita, porém com influência parcial, lenta e externa (caso predominante da Idade Média, onde a minoria letrada exercia domínio sobre a maioria analfabeta).

c) **"oralidade secundária"**: manifestação da voz que existe a partir da escrita, com predominância da segunda, sobre a primeira, operando o que o autor chama de "separação entre pensamento e ação" gerando na cena moderna um comportamento tipicamente racionalista, individualista e burocratizado.

d) **"oralidade mediatizada"**: a que comporta a interferência midiática, qualquer que seja o suporte de difusão da informação (rádio, walk-talk, tv, demais ondas satélite, e, agora, web).

Disso se deduz que oralidade, para além de uma prática, pode se revelar um fundamento essencial da cultura do sujeito, de um determinado grupo, e, por extensão, determinar caracteres fundantes de um sistema antropológico (Derive, 2010), dentro do qual se luta para manter a consciência identitária. No caso da perspectiva de marginalização, subalternização e labor/performance da personagem-voz em Marcelino Freire, dizemos que sua escrita se opera por meio de um percurso de ***oralização***, onde é indispensável esclarecer que:

II) **Oralização,** contudo, não se emprega aqui no sentido vigente, de uma ação vocal sobre o texto escrito (oralidade secundária), mas sim como um complexo sistema dentro do qual há, na situação narrada, todo um movimento de recuperação da vocalidade, ou seja, marcas de enunciação que põem a palavra em cena como a própria vivência exposta, espécie de "instante-agora", daí seu inequívoco poder performativo, configurando assim o que Davini (1998), no campo das artes cênicas, denomina de *jogo da palavra* (DAVINI, 1998: 43 e 44).

Nessa perspectiva, o percurso da escrita de Freire, principalmente em *CN*, expõe um painel de situações em que falar nem sempre é um "poder", mas, quase sempre um "dever" que vai progressivamente sendo imposto aos tornados subalternos pelo modelo social, se esses quiserem existir e resistir ao processo de anulamento social no qual estão imersos. Oralização, nesse sentido, é, pois, a característica de um modo de escrita que dispensa aquele canal que, pela convenção do registro (necessidade de quadros descritivos, apresentação da personagem quase que burocrática), termina por velar o que de mais significativo pode conter a cena do agora: a fragmentação, a controvérsia, a rapidez ou brevidade do jogo social e dos afetos (ou impossibilidades de) nele implicados. No caso da versão em áudio, este jogo da palavra se torna ainda mais evidente, exigindo mesmo um interlocutor participante, posto que este, não pode se fazer imune a alguém que, literalemtne fala alto com ele de modo constante e enfático, às vezes acusador, às vezes compassivo, às vezes indignado, mas sempre presentificado. Como nos exemplos: *" [...] tá me ouvindo bem? Hein seu branco safado?"* (Canto I, p.20); *" [...] vou correr. [...] Porteiro é homem ou não é homem?"* (Canto II, p. 24); *"E o rim não é meu? [...] Diz aí, meu irmão, minha asa quem mandou cortar? [...] Quem quer ver a agonia de um doente, assim, infeliz, hein, companheiro? Fácil é denunciar, cagar regra e caguetar. O que é que tem? O rim não é meu, bando de filho da puta? Cuidar da minha saúde ninguém cuida.* (Canto II, p. 53-54)

Isso exposto, reforça-se a tônica da performance como uma constante em *CN*. Assim, dado o peso que esta tônica adquire numa compreensão mais proficiente da obra, se faz oportuna uma breve contextualização do termo nas dimensões em que buscamos aplicá-lo.

3.1.3 Canto: o percurso da Performance

De tudo que já se falou até aqui, a defesa é de voz como presença na literatura de Freire. E, presença, inevitavelmente exige um corpo que se projeta, se põe, interpõe, retira, se contrai ou se expande. Ao falarmos desse movimento de presentificação, de um ente que age, daquilo que Cohen (2002) chama de "pesquisa do Corpo Extenso", estamos já tratando da dimensão de performance que buscamos aqui aproximar do procedimento criativo de Marcelino Freire. Uma escrita que, ao se converter em fala, vociferação e/ou verve, nunca está pronta; mais espalha que agrega, assim como são os movimentos de um corpo em vórtice na dança, ou os movimentos de um artista plástico que inscreve na superfície da obra pictória os conflitos do processos de criação, ou ainda do músico que exaure as possibilidades do instrumento, como que violentando-o buscando a altura que a tensão da peça exige; enfim, performatizando, construindo uma postura valorativa do momento de criação, mutação do conceito em vivência, ato, o *instante-já*.

Tomando o exemplo de *Contos Negreiros*, foco de nosso interesse, há que se acrescentar que essa dimensão de performance muito tem de conflituoso, fragmentado ou mesmo ininteligível, abrindo uma fenda, por conseguinte, no próprio processo de recepção das obras que a ela se vinculam. De todo modo, é a performance – justamente por se atravessar no caminho reto das recepções já consolidadas pelo peso do cânone – que possibilita a emergência de novas vozes-ruídos, as quais, quer pela impertinência, quer pela atualidade de seus timbres, revela o que há de vivo por debaixo das camadas dérmicas da sociedade. E nesse revelar, as narrativas de *CN* (16 performances que são), deslocam o ponto focal do produto para o processo, assumem o momento da fala como *"start"* da mutação, presentificam resíduos da experiência subalterna tornando tal momento um epifenômeno: ser e dizer unificam-se, ou melhor, ser ***é*** dizer. Ou, nas palavras de Zumthor (2007, p. 32): *"A performance e o conhecimento daquilo que se*

transmite estão ligados. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca".

A aparente incomunicabilidade linear do performativo, ao contrário de ser um defeito ou um limitador, se coloca muito mais como efeito, um amplificador de ecos possíveis a cada dito/feito, desde que encontre um interlocutor minimamente atento às fraturas e contradições que marcam seu tempo, seu contexto e, por vezes, o seu próprio posicionamento no jogo social. Valendo-nos de Zumthor (2005, p. 87):

> […] Aí se dá a característica distintiva do funcionamento oral da poesia. **A performance é uma realização poética plena**: as palavras nela são tomadas num conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se se [sic] distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal faz sentido. (grifos meus)

Tanto no suporte impresso quanto no áudio, a narrativa de Freire é tributária dessa poética da qual nos fala Zumthor, simbiose em que a palavra engasta som, sentido e presença; passa da superfície de si (falada ou escrita) para com recursos próprios da oralidade, tecer uma voz. Essa performance é, como já dito, um labor, uma peleja constante em que, mesmo em fragmentos, retalhos, cacos, as personagens e seus dilemas fazem um sentido incômodo, que não pode ser tangenciado, negligenciado, guardado para amanhã posto que é no agora que gritam alto seus (des)afetos, seus *cantos* mais que seus contos.

3.2 – De *como* e *quando*, os CANTOS/CONTOS

Entendendo a valiosa lição de que nenhum texto é possuidor de um sentido uno, pleno e hermético, mas, ao contrário, ativador de múltiplos percursos de sentidos acessíveis ao permanente exercício de leitura, compreende-se que a potência semiótica de um texto nasce na cultura, uma vez que os valores que circulam no seu interior o impregnam de vivências sociais, históricas e ideológicas. Contudo, no dizer de Greimas (apud BARROS, 1988) o conjunto de marcas para a percepção desse percurso gerativo de sentido *"[...] vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto"* exigindo, portanto, da constância de leituras, uma sensibilização que permita ao leitor, para além do "pré-conceito", enxergar no texto suas identidades ou adversidades, numa postura que não deixa de ser a de co-autoria entre as partes implicadas.

Nesse sentido, a semiótica da última geração tem mostrado que corpo e voz lhe são objetos de alcance, na medida em que, sendo indissoluvelmente mecanismos de presença, dão ordem às mais dinâmicas possibilidades de significação. Acreditamos que, no caso de *CN*, trata-se de usar os preceitos semióticos para apontar nas falas que dele ecoam, elementos indiciais que fazem do seu caráter performático, um contrastado painel das condições de subalternização. Constrói-se, por assim dizer, uma espécie de gramática (actancial e discursiva) a respeito das apreensões que as narrativas desse livro vão progressivamente tecendo canto a canto. Podemos até afirmar que por seu caráter oralizante (entendendo esse termo como processo e, como já exposto anteriormente, presentificável) o percurso de leitura em *CN* realiza uma ligação entre a semiótica do texto e uma "semiótica das paixões", dado a deflagração de todo um peso sensível que cada palavra dita pela personagem-voz vai adquirindo na relação entre leitor e texto, espécie de corpo a corpo onde afetos são aproximados ou exasperados.

Não conseguimos, contudo, criar uma matriz que desse conta de ilustrar tal ligação/deflagração de modo uníssono no conjunto dos contos, uma vez que, como temos defendido desde o início deste estudo, compreendemos que é justamente na diversidade das situações experienciadas pelas personagens-voz que reside a sua potência de performance vocal. Logo, o que quer que aponte para a semiose voz-corpo-presença em *CN* precisa ser detalhado canto a canto, ou seja, o *como* e o *quando* de cada ato, na condição de "esporro", revolta inconteste, é que diz da experienciação desse ser subalternizado que grita.

Optamos, porém, para efeito didático, por agrupar os contos em temáticas relacionáveis a fim de que, de dentro de cada um desses grupos, possamos pormenorizar a situação vivida, nela discutindo os mecanismos de fluxo de cada voz, inclusive, solidária ou não com as que tematizam aquele assunto. Passemos aos grupos:

3.2.1 – Grupo 1 – Negro, negreiros, negrejados

Embora o adjetivo "negreiros", relativo à negritude (cor da pele) não determine a tônica de todo o livro, estando esse caracterizador mais associado à condição de inferiorização, marginalização, exclusão e silenciamento do pobre na cena urbana contemporânea, conforme já esclarecido nos capítulos anteriores, há a possibilidade de

aplicarmos sim as três acepções sugeridas nesse subtítulo num primeiro grupo de contos:

a) **negro:** alude ao mais trivial do termo, ou seja, o indivíduo de pele escura, cuja cor, individualmente manifestada nos ambientes da predominância pseudo branca, lhe torna inadequado, indesejado e suspeito.

b) **negreiros:** espécie de coletivizador, ajuntamento dos ditos indesejáveis acima. Se por um lado evidencia o incontido motim de suas vozes, por outro denuncia a segregação que a eles dispensam a sociedade, delimitando-lhe espaços por mecanismos simbólicos, bem como por práticas concretas que os distanciem da parte nobre da urbe donde impera um grupo de referência, "empurrando-os" à zona dos não convidados.

c) **negrejados:** abrange a condição daqueles que, independente de serem referidos como negros no curso da narrativa, vivenciam semelhante condição de anulamento ou invisibilidade social no que tange ao atendimento de suas necessidades básicas ou consideração de suas ideologias e afetos. São os '*sem vez de voz'*; homogeneizados na urbe e que agora, no entremeio dos subespaços desta, labutam por projetar, dissonante, sua voz-presença.

Integram essa primeira possibilidade de grupo os contos/cantos: I – *Trabalhadores do Brasil*; II – *Solar dos príncipes*; III – *Esquece*; VI – *Linha do tiro*; VII – *Nação Zumbi*; IX – *Caderno de turismo;* XII – *Polícia e ladrão*; e, XIV – *Curso superior*. Embora se verifique a particularidade de cada experiência vertida, como afirmado anteriormente, é possível perceber que os contos referidos lançam entre si um condutor implícito, espécie de "teia" através da qual se aproximam as diferentes instâncias da experienciação do ser subalternizado na urbe. Assim, o macro (ser negro) comporta uma micro-sequência (relatos de como são vistos e tratados negros diferentes em diferentes situações).

Haveria assim a possibilidade de uma "morfologia" para o conto sobre o qual se lança a performance da voz subalterna? A resposta tende a ser positiva se valermo-nos do que considera Barthes (1971, p. 21) ao afirmar que: *" [...] ninguém pode combinar (produzir) uma narrativa, sem se referir a um sistema implícito de unidades e de regras"*. Contudo, é preciso elastecer a compreensão de morfologia para além do

âmbito de forma pura e simples, encaixe e fôrma, enxergando suas possibilidades de processo, procedimento, entendendo aqui que:

I) o conto, por arregimentar certos elementos estruturadores, busca construir uma relação de pertinência, seja esta entre os sujeitos narrados e o ambiente que os suporta, as classes e seus embates, enfim, os fenômenos e seus *campos*, sendo, portanto, uma unidade;

II) e, regras, são tomadas aqui, não como "amarras", prescrições radicais que por si, ditam o que é ou não artístico, mas sim, muito mais como uma lógica interna da composição literária polissistêmica, mas que aproxima certos princípios estruturadores do discurso, que, por sua vez, criam a atmosfera possível de ser identificada em exegese, no caso de *CN*, a de subalternidade;

3.2.2 – Aspectos estruturais relevantes

Nessa perspectiva, quanto a aspectos estruturais da narrativa[29], sobre os contos reunidos no primeiro grupo, de mais relevante pode-se afirmar:

a) **Quanto a relação narrador e narrado:** prevalece relação *eufórica* entre quem narra e o que é narrado, sobretudo quando atentamos para as categorias altura e duração no áudio livro. Oportuno se faz destacar, contudo, que o termo eufórico não alude a felicidade, alegria, bem estar; se presta aqui no sentido antonímico de *afórico*, ou seja, não há passividade e/ou esterilidade no fluxo do que é enredado, ao contrário, há uma condução "nervosa", rápida, indicial de um *modus vivendi* afetado, mas não necessariamente afetuoso, no eixo contextual de onde fala de forma constante a personagem-voz.

[29] Já que optamos por discutir os contos em grupos, acreditamos se fazer necessária uma referência a alguns dos postulados da chamada Análise Estrutural da Narrativa, reformulados por Roland Barthes no volume *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa* (1971), a partir de Vadimir Propp (*Morfologia do conto Maravilhoso*, 1928), a fim de que se possa compreender que aspectos efetivamente aproximam esses contos enquanto possibilidade de grupo. A perspectiva não é de homogeneizá-los, mas de ao menos notar certos comportamentos relacionáveis no que tange à problematização de sua temática comum: a experiência do ser subalterno.

b) **Quanto a linguagem:** não só neste grupo e neste livro, como em toda a obra de Freire a linguagem é fortemente poética. Estabelecendo um percurso marcado pela preocupação composicional que, no conjunto das narrativas de cada livro, termina por estender-se para além da estética em si (brevidade, presença de rimas, aportes isotópicos e até sinestésicos) colocando, portanto, essa linguagem, muito mais como um meio do que como um fim. Superada a impressão de linguagem deslocada (a de que há poesia no lugar em que se espera prosa) e olhando para o conjunto de narrativas enfeixadas em cada livro (e aqui, nesse primeiro grupo) a impressão que se sustenta ao fim e ao cabo da leitura/audição, é que somente por esta via, esse tipo de personagem (ou personalidade) pode se dizer, pode cumprir seu devir ou sua poética. Em outras palavras: *"[...]É a construção de uma poesia, como quer Jakobson para além da poesia, não necessariamente atada à literatura"* (FERNANDES e SANTOS, 2011, p. 25)

c) **Quanto ao *modus* narrativo:** a instância do discurso presente nestes contos ora tende à narrativa *de algo* (indicação de objeto e lugar), ora é a narrativa *sobre algo* (reflete acerca de determinados objetos, lugares, valores, e seus circundantes), logo, passando pelo campo da ética e da estética. Daí, esse "*sobre algo"* conduzir o leitor/ouvinte pelo movediço caminho das incompletudes, da falta, do ato frustrado, malogrado, incutido nas falas das personagens, mas que, curiosamente, não se auto-vitimizam, não pedem "arrêgo" ou estendem a mão, ao contrário, produzem em alta labuta (a da voz) a cortante lavra da indignação. Não por acaso, todas as situações implicadas nesse primeiro grupo dos contos envolverem, de alguma forma, trabalhos, trabalhadores e sujeitos em trânsito, ainda que alguns, na contra-mão do que lhes impõe a lógica referencialista. Assim, apesar de tratar do mais ordinário no cotidiano das gentes, quanto ao **modo de ação,** essas narrativas nada têm de simples, ao contrário, apresentam modo de **ação complexa**, que para Todorov (2006), ocorre quando há por parte do narrador conhecimento das razões implícitas nos conflitos.

d) **Quanto ao gênero da narrativa:** se considerarmos, como já afirmado anteriormente, que na contística de Freire não há possibilidade de

reconciliação (penalização do transgressor, exaltação do herói e, consequente reestabelecimento da ordem), podemos defender que nesses contos prevalece certa a **atmosfera dramática**, uma vez que há em todas as narrativas um embate de forças desiguais, sem que ao seu término, contudo, se reestabeleça qualquer ordem, o que contraria a lógica clássica do drama. Em muitos dos contos, ao contrário, o término ou o "corte" no conflito, tende a gerar ainda mais exasperação posto que o contexto de vida e labuta das personagens é ele em si, o próprio caos. Veja-se, por exemplo, o caso de *Trabalhadores do Brasil*, *Esquece*, *Linha do tiro* e *Nação Zumbi*, para citar apenas quatro, nos quais fica evidente a opção pelo **percurso polêmico** (oposição de ideias) em detrimento ao transacional[30] (quando não há oposição de ideias).

e) **Quanto à Natureza do Tempo e do Objeto:** a ordem temporal dos acontecimentos nos contos aqui tomados é absolutamente fragmentada. Há uma recorrência ao procedimento de **narrativa de encaixe**, utilizando aqui este termo não apenas no âmbito teórico, quanto no mais raso, o de estrutura modular acoplável, onde palavra puxa palavra, isto é, a personagem-voz acessa os fatos na ordem em que estes contribuam para a força de sua verve, por vezes imprecisando *o quando* e *o onde* naquilo que verte. Com exceção de *Polícia e Ladrão* (Canto XII) – único a utilizar marcador temporal claro em referência a infância do narrador e seu interlocutor – os demais contos dão a impressão de dispor apenas do momento da fala, o *instante-já* em que se dá a performance vocal. Quanto ao **objeto,** aqui entendido como o assunto sobre o qual se narra, embora os contos do grupo 1, como já mencionado, tratem de trabalhos, trabalhadores, movimentos e fricções de corpos por sobre a superfície urbe, logo, de natureza material, também podem ativar sentidos na direção de uma **semiose do imaterial**, uma vez que são narrados os impactos da experienciação de violência simbólica, espécie de linha abstrata que delineia os espaços da exclusão, do degredo, da marginalização e de outros processos vividos pela personagem falante.

f) **Quanto à característica do espaço:** o universo contextual criado pelo viés narrativo, que chamamos de espaço, em Freire é sempre ***atópico***, ou seja, é o

[30] Cf. FERNANDES e SANTOS, 2011.

próprio campo da luta, oposto ao campo do guardado, da segurança. Nele se estranham o sujeito e seus determinantes, conflituam-se os processos de dominação e resistência, daí ser tão evidente nesses contos a tônica de tensão, no áudio, plenamente percebida por recursos da voz como rapidez, força, altura e vibrato. Tal característica, por sua vez, faz com que a representação do mundo transite **da doxa à paradoxa**, ou seja, de um espaço "lógico"(ou pelo menos imposto como), onde cada coisa aparenta estar em seu lugar, para um espaço contraditório, fraturado, em ruínas da lógica, donde fala alto o sentimento de um sem lugar.

g) **Quanto à forma, natureza e função actancial do protagonista:** embora haja um conjunto substancial de referências a entidades de cultos ancestrais negros - logo, às instâncias do transcendente - prevalece nos contos o ***protagonismo antropomórfico***, todos são atravessados pelo humano, em sua acepção mais falível e explorável, pois até essas entidades, negras que são, "descem" ao nível do espaço de recusa, exclusão e degredo (a zona dos não convidados). Veja-se, por exemplo, como já aludido nos capítulos anteriores, as personagens do Canto I: entidades africanas convertidas em "trabalhadores do(no) Brasil" e cuja ação nada tem de nobre, ao contrário é labuta subalterna (cortar cana, vender carne, vigiar, carregar peso, se prostituir, etc). Então, zumbis, orixás, rainhas, nada têm de extraordinário ou sobrenatural quando estão postos no mesmo (sub)espaço: o do subalternizado negro, negreiro ou negrejado. No entanto, com relação à **natureza,** ou seja, o comportamento durante a narrativa, essas personas se individualizam de tal modo a compor personalidades, cada qual condizente com suas dores e gozos, compondo um painel dissonante de vozes. São, portanto, **esféricos** os seus caracteres. No que tange à **função actancial**, pode-se afirmar que tais personagens são a própria esfera da ação, uma vez que só existem no instante em que falam e que, quanto mais falam, mais é que sabemos delas e de suas possibilidades de labuta (retrospectivas e prospectivas). Veja-se por exemplos nos trechos: "[…] *Não disse? Vou correr. Nordestino é homem. Porteiro é homem ou não é homem?*", "[…] *Vou bem levar paulada de microfone?*", "[…] *Estou sendo assaltado, pressionado, liguem para o 190, sei lá"* (Canto II – *Solar dos príncipes*, pp.

23-27). Assim, quanto ao actante, seguindo classificação greimasina (Greimas, 1990), há nessas personagens, a **condição de sujeito (da)na ação,** ao passo em que, reconhecendo as causas de suas mazelas, injustiças e frustrações, procuram agir em uma sequência motivêmica: *carência / transgressão / fuga*, em oposição à: *carência / transgressão / penalização*, ou seja, as personagens são tão cientes de sua exclusão, quanto dos mecanismos repressores de sua resistência/voz; daí, labutam por sua alforria tentando driblar a pena imposta por tais mecanismos, o que nem sempre conseguem. É o que ocorre com os sujeitos em *Esquece, Nação Zumbi e Polícia e Ladrão*, frustrados em sua sequência motivêmica:

> 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. (Canto III – *Esquece*, pp 32-33)

> Fácil é denunciar, cagar regra e caguetar. O que é que tem? O rim não é meu, bando de filho da puta? […]
> […]
> e agora?
> A polícia em minha porta, vindo pra cima de mim. Puta que pariu, que sufoco! De inveja, sei que vão encher meu pobre rim de soco. (Canto VII – *Nação Zumbi*, pp 54-55)

> […] Esquece essa arma, vamos conversar.
> Esse tiro na perna não foi nada. Não adianta ser teimoso, cara. […]
> […]
> Porra, Nando, não complica. Parece criança. Já falei para você esquecer, não adianta se arrastar na grama. Já perdemos muito sangue, Nando. Para que apontar essa arma para minha cabeça, amigo?
> Não aponta. (Canto XII – *Polícia e ladrão*, pp 85, 87)

3.2.3 – Em busca de uma escala ilustrativa para a tônica da personagem-voz

Tomando por base a estrutura rítmica construída pela pronúncia das palavras na dimensão performática do áudio livro, torna-se possível construir uma escala que ilustra o nível de tensão na voz dos sujeitos-falantes nesses contos. Para tanto, nos valeremos da proposta de Luiz Tatit que, em *Musicando a semiótica* (1998), volume de ensaios sobre a canção popular, particularmente no capítulo VIII, elabora uma pertinente hipótese quanto a apreensão empírica por parte do ouvinte, a respeito de unidades sonoras potentes de mecanismos construtores da percepção de tensão, altura, duração, reiteração, previsão, etc, todas fundamentais para que de fato se realize a “leitura” do som.

Embora o empenho de Tatit se construa especificamente em torno da canção, cremos poder aproximá-lo da versão audiolivro de *CN*, vez que também nele há toda uma construção performática da fala, assim como na canção, não deixando, portanto, de conter inúmeros recursos rítmicos.

A respeito da presença de tais recursos, o autor (1998, p. 102) trata de uma "gramática" na estrutura da canção popular e, dentro desta, a pertinência da voz e suas modulações na construção dos sentidos por parte do interlocutor:

> A partir dessas percepções naturais da gramática rítmico-melódica podemos constatar também a presença menos explícita, mas não menos importante, da linguagem oral em toda canção popular.
> As mesmas consoantes que se transformam em ataques rítmicos juntamente com os acentos vocálicos, contribuem para engendrar o gênero musical da canção, essas mesmas consoantes recortam a sonoridade da voz tornando-a inteligível e traduzindo-a nas oposições fonológicas e morfológicas que possibilitam, em outro nível, a depreensão de frases e de funções narrativas (sujeito/objeto, destinador/destinatário, persuasão/interpretação etc.). Daí surge o conteúdo linguístico conhecido como o tema da canção.
> As mesmas vogais que estabilizam a curva melódica numa sonoridade contínua, representando fisicamente as tensões emotivas, constituem a base para as inflexões entoativas da fala. O mesmo percurso melódico que registra a tensão passional acusa, simultaneamente, uma tensão própria do discurso oral: ascendência, suspensão e descendência (distensão) dos fonemas.

É digno de nota que este é um trabalho de performance, exigindo presença, presentificação e corpo[31], uma vez que, ou o intérprete conduz sua voz ao nível do afeto, logo, da experienciação, ou verterá apenas o registro, a palavra em si, incapaz de transmitir algo além daquilo que já está posto. Sem fazer da fala presença, perde-se o poder da conversão. (TATIT, 1998, p. 102):

> A fala está presente, portanto, no mesmo campo sonoro em que atuam a gramática do ritmo fundando os gêneros e a gramática da frequência fundando a tonalidade. **A presença da fala é a introdução do timbre vocal como revelador de um estilo ou de um gesto personalista** no interior da canção. **Se o ouvinte chegar a depreender o gesto entoativo da fala** […] **terá uma compreensão muito maior daquilo que sente quando ouve um canto**. (grifos meus)

Assim, podemos afirmar que também na performance vocal do audiolivro em análise, a exemplo do que ocorre na canção (obviamente que se guardando as devidas proporções entre prosa e poesia), há que se considerar o constante trabalho de "quebrar"

---

[31] Toma-se aqui dimensão de corpo proposta por Merleau-Ponty, para quem o termo pode significar um dispositivo capaz de encurtar ou superar a distância teórica entre sujeito e objeto e, por conseguinte, entre subjetivismo e objetivismo. O corpo é, portanto, instrumento de compreensão de si e do mundo, dando ao sujeito a simultaneidade: ser-observador e ser-observado. Afirma o autor: *"O uso que um homem fará de seu corpo é transcendente em relação a esse corpo enquanto ser simplesmente biológico. Gritar na cólera ou abraçar no amor não é mais natural ou menos convencional do que chamar uma mesa de mesa".* (MERLEAU-PONTY, 1994, pp. 256-257)

a palavra, alçá-la, acelerá-la, reduzi-la, contê-la, expandi-la em sílabas, enfim, vertê-la como um artefato que pelo labor da voz, pode conter *"mil faces sobre a face neutra"*como preconizara Drummond[32] sobre o constante e, às vezes enganoso, exercício de se pensar o sensível.

Voltando-nos à escala de tensão na voz dos sujeitos-falantes anteriormente referida, realizaremos a seguir recortes dentro do primeiro grupo de contos elencados.

Pela ordem em que são contadas, as narrativas desse grupo flagram diferentes situações em que esse sujeito indesejável (negro, negreiro ou negrejado), frente ao veto que lhe impõe o jogo social, verte seu instante de ira, perceptível por uma construção que de tão tensa, é quase vergada como que uma barra sólida que sofre o peso que lhe impõem uma força[33], aqui desempenhada pela performance vocal. Exemplificam tal aspecto as duas frases do primeiro parágrafo (? estrofe?) do Canto I – *Trabalhadores do Brasil*, ilustradas na tabela[34] que segue*:*

---

[32] Cf. *"Repara: / ermas de melodia e conceito / elas se refugiaram na noite, as palavras. / Ainda úmidas e impregnadas de sono, / rolam num rio difícil e se transformam em desprezo."* ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro. José Olimpio, 1945.

[33] Vale-se aqui deste termo dentro da concepção da Física newtoniana, para a qual o termo designa a grandeza capaz de vencer a inércia dos corpos alterando suas velocidades. Desse modo, pela força torna-se possível deformar um objeto flexível ou fixo, daí não por acaso, estarem relacionados com o conceito de força, também os de: pressão, divisão, arrasto e torque, todos igualmente produtores de mudanças nos objetos e suas rotas. Nesse estudo, defende-se que a forma como a voz é empreendida pelo sujeito-falante (performance), exerce semelhante capacidade de torção, distorção, vibração, arrasto, enfim, múltiplas modulações no discurso, nele podendo apontar a voz subalterna/indignada.

[34] O intuito dessa tabela é ilustrar a ênfase dada pela personagem-voz em determinadas sílabas durante a performance oral. A linha pontilhada indica o trecho no qual o tom da fala é linear; as linhas abaixo e acima desta, apontam o fluxo de variação na fala, marcando os instantes de tensão, dando respectivamente, ascendência e descendência tanto da marcação tônica das palavras, quanto da relação eufórica do falante. Deve-se entender que, embora a estrutura se baseie na proposição de Tatit (1998), aqui não nos referimos às dimensões da composição musical abordadas pelo autor (contornos melódicos, tons, semitons, duração, etc), mas apenas a proposta de um mapeamento por meio do qual, de modo empírico, se possa perceber o comportamento da voz humana em performance.

1

(+)

ca ca

bi

Enquanto trabalha cortando zo da ma per bu

Zum na na ta nam

na na

(-)
(p. 19)

2

(+)

guém bem?

Quê

ta pracima *

Olorô- vende carne de nin vive aqui com a pre tá me ouvindo

segun segun bun

da da

da

a

(-) (p.19)

***** Embora haja duas palavras, no áudio ouve-se uma única articulação: **[**pra'sĩma**]**

O que se nota é que embora breve – ainda mais quando performancizado na versão audiolivro[35], como que um dito em fôlego só – o trecho ilustra exatamente o fluxo tenso de uma voz que não objetiva apenas registrar o cotidiano dos sujeitos implicados (até aqui, Zumbi e Oloro-Quê), mas dramatizar o peso desse cotidiano, marcado pela própria entonação (quebra) de cada uma das palavras-marco desse relato. Veja-se, por exemplo, o próprio nome dos sujeitos, cuja ênfase tônica na última sílaba

[35] Todos os contos são narrados por Marcelino Freire e, em *Linha do tiro* (Canto VI) há a participação da cantora paulistana Fabiana Cozza, que faz a performance da voz feminina. A produção conta ainda com ambientação rítmica do percursionista Douglas Alonso, o que cria atmosfera afro tanto nas introduções, quanto nas pausas e finalizções dos contos.

faz com que a palavra, dentro desse fluxo rápido, não apenas retumbe, como marque o início da labuta de cada personagem, na sequência: O**dé**, Obata**lá**, Olor**um**, Que**lé**. Igualmente marcante é a tônica dada às palavras-chave da labuta de cada um: do primeiro trabalho, enfatiza-se o produto e o seu local de produção (ca***na*** e zo***na*** da ma***ta*** per***na***mbuca***na***). Note-se a grave acentuação da palavra *ca…**na***, excessivamente marcada na última sílaba; tal efeito, espécie de hiato forçado entre as sílabas, além de evocar, via pronúncia, o peso que esse produto teve para o contexto da escravidão no Brasil[36], vai também ativar um efeito de aliteração quando somado com as demais palavras da sentença, ocasionando um dito que se mostra como um verdadeiro percurso sintagmal acidentado, sintaxe ligeira, sustentada (ou assustada) por uma prosódia corrida, que explora amplamente os atributos correlatos da fala.

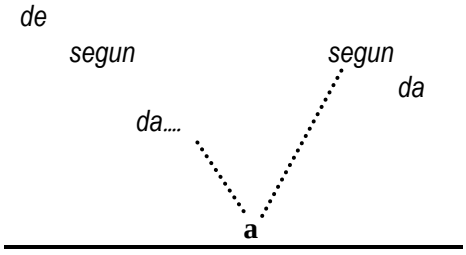
Igualmente marcados no segundo trecho estão: em primeiro momento a ancestralidade ou africanidade ativada no nome do protagonista, Olorô-Quê, cuja sílaba final, alta e breve, chama a tensão para a segunda das labutas a ser anunciada:

Quê
Olorô- **vende carne**

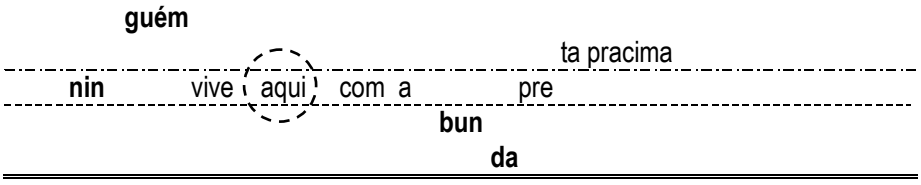
Em segundo momento, se estabelece novamente o percurso sintagmal acidentado, em que, exatamente a partir do vocábulo "*carne*", a sonoridade dos vocábulos seguintes se acoplam, gerando não apenas rima, como uma espécie de analogia à própria condição cíclica da labuta negra nesse contexto de subvida. Na colisão sintagmal que segue, tem-se a possibilidade de "*segunda*" (adjetivo) caracterizar a "*carne*" (substantivo) como sendo de qualidade inferior, como ainda, apontar o prolongamento indefinido da ação ("*vende*"), aproximando-a do campo semântico de um novo cativeiro (*seg**uuuuuu**nda a segunda* = período de trabalho ininterrupto, sem folga), se considerarmos a audição do trecho em tela, no qual há uma pausa acentuada entre as pronúncias da palavra "*segunda*"; pausa esta ilustrada a partir deste ponto pela sequência pontilhada.

---

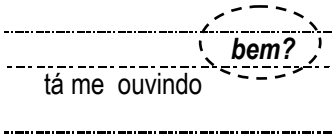
[36] Para efeito de ênfase, não é demais lembrar que a cana-de-açúcar, já nas primeiras décadas da colonização do Brasil, foi o grande garantidor da possessão portuguesa, breve vindo a substituir o extrativismo do Pau-brasil e se constituindo na primeira indústria aqui implantada e assim, justificando em larga escala o emprego da mão-de-obra escrava, espalhando-se, sobretudo, por todo o nordeste e determinando certas características culturais observadas por séculos seguintes nas sociedades dessa região, como, por exemplo, mandonismo e patriarcalismo.



Na sequência, a tensão semântica parece se dar em torno de duas palavras: primeiro o pronome indefinido "*ninguém"*, que reforça a hipótese anterior de atarefamento contínuo, cíclico e agora coletivo, no espaço do "*aqui*" e no tempo do agora (momento em que se fala); e segundo, o substantivo "*bunda*", análogo a pausa, folga, tranquilidade, estado em que o sujeito pode desenrijecer o corpo da posição de sentido, exigida pelo trabalho, mas que "*aqui*" é negado ao ente falante e seus correlatos, daí a razão da fala em riste, marcada e indignada:



Na audição do trecho há altura/força e vibrato justamente em "*nin....guém*", que é, curiosamente, nesse caso, ao mesmo tempo exclusão e inclusão (*ninguém* = nenhuma pessoa; mas também *ninguém* = todos os que partilham o espaço do "*aqui*" onde se fala, a zona dos não convidados); e também na sequência: bun***da***pre***tapracima***, como que numa junção articulatória. Assim, tem-se o ponto mais alto desse trecho da fala/vociferação do personagem-voz e que, confirma a sua indignação para com o lugar (ou não lugar) que ocupa na estrutura social de onde fala e labuta. Assim, o falante reconhece a inesgotabilidade da lida, tão cíclica quanto improdutiva e isso é transferido para a forma como vocaliza as palavras referidas: há altura e tensão nesse exato momento da performance, para em ato contínuo, conectar-se a primeira da sequência de quatro interpelações que fecham cada parágrafo (ou estrofe?) do Canto I:



Tal interpelação, ouvida ou lida, exige a presença de um interlocutor não apenas pressuposto, mas igualmente presente e corpóreo como a personagem-voz de Freire. O próprio advérbio de modo ("*bem*") altera de tal forma a ação (ouvir) que termina por gerar outra colisão sintagmal: 1) ouvindo em altura e frequência adequada, portanto, ouvindo com qualidade; quanto, 2) pela conjuntura axiológica e actante implícita na condição do sujeito marginalizado, implicar em um choque na ordem (literalmente) dos discursos: alguém que, de dentro da experiência de exclusão, fala a um "de fora" buscando se fazer entender, se colocar. Logo, espécie de equivalente ao "*tá ligado!?*", "*saca!?*", "*percebe!?*". De qualquer modo, é um recurso para incomodar o interlocutor a assumir seu lugar nesse entrecruzamento de posições no jogo social.

Especificamente sobre esse aspecto, o crítico Marcelo Coelho[37] considera:

> Talvez se possa, a partir daí, entender de forma menos mecânica o "tá me ouvindo bem?" que aparece como refrão no final de cada parágrafo deste "canto". Não se trata apenas do dedo em riste, ameaçador, de um negro que, digamos, interpelasse a "elite branca insensível". O "tá me ouvindo bem?" pode corresponder, também, ao esforço de quem, numa conversa telefônica, tenta ser entendido em meio a uma linha cruzada. As vozes se cruzam, com certeza, no texto de Marcelino Freire, e esse cruzamento não deixa de ser, no plano da linguagem, o equivalente à inversão geral promovida no plano semântico: a fala dos brancos é "traduzida" em negro.

Como já havíamos mencionado em capítulos anteriores essa constante interpelação (ou *interpolação*) apoiada em dispositivos fáticos, comuns na oralidade, é recorrente em todas as narrativas de *CN*. Assim, também noutros contos pode-se elencar um grande número de situações em que se "testa" o canal, intimando o interlocutor e, na performance da voz, tensionando a relação, tão mais próximos fiquem os atores do processo comunicativo. Exemplifica isso o trecho seguinte, de *Solar dos príncipes* (Canto II, p.23), em que jovens tentam persuadir o porteiro dum prédio a deixá-los entrar em favor de suas intenções artísticas:

> […]
> "Estamos fazendo um filme", respondemos.
> Caroline argumentou: "**Um documentário**."
> (*CN*, p.23 - grifo meu)

Veja-se no fluxo abaixo a tensão na voz/pensamento do porteiro:

[37] Texto postado no espaço *Cultura e Crítica* da página Folha.com, em 18/04/2011, sob o título geral *Contos Negreiros* (Post 1, 2, 3, 4 e 5). Disponível em: http://marcelocoelho.folha.blog.uol.com.br/arch2011-04-01_2011-04-30.html Acesso: 16/01/2014.

lá lá
não
Sei o sei
queé so, sei
is

(Idem)

Perceba-se que na interação o exato momento de tensão ocorre quando da impossibilidade do porteiro decodificar a palavra "*documentário"*, estranha em seu vocabulário e estranhada em sua fala: "*Sei lá queé isso*" (=documentário), o que adverte para a sua desconfiança para com seus interlocutores, rapidamente convertida em insatisfação como se pode ver na sequência abaixo :

A) […]

A gente mostra o documento de identidade de cada um e pronto.
"Estamos **filmando**." (p. 23 - grifos meus)

B)

do?
man
Fil (pausa) Ladrão é assim quando quer sequestrar

E, na sequência, o porteiro já quase convencido da nocividade de seus interlocutores, num procedimento que mistura seu universo mental e sua precária e cambiante condição de narrador, enumera, em percurso de tônica crescente, a escala do *modus oprandi* dos supostos invasores da ordem que a ele cabe zelar.

***ho**ras**
a vítima
costumes, a que sai para
trabalhar
o dia a dia,
Acompanha

*****a seta indica o ponto de maior acentuação tônica; pico de tensão nesse trecho da fala.

(*CN*, p.23 – grifos meus)

Dessas partes depreende-se que: *explicação + insistência de A = desconfinça/instisfação de B.* Da performance vocal de ambas as partes projeta-se lados ou posições bem marcadas, logo, representativas da formação ou lugar discursivo de suas falas: o porteiro, embora também subalternizado (adiante sabido, pela sua própria

fala como pobre e nordestino: "*Nordestino é homem. Porteiro é homem ou não é homem?*" pp. 23-27) tenta sustentar uma voz de comando, a de alguém a quem cabe o ofício de guardar. Já aos jovens, moradores do Morro do Pavão, desejosos de "invadir" o modo de vida da classe média, cabe a voz do contra-ato, da transgressão, se não anunciada ainda, seguramente já intencionada desde o princípio quando burlam o ordinário de suas rotinas (vender churros, dançar, assistir à família com esposa, cadela e filho) para incursionar - por meio da iniciativa artística de um documentário - pela reflexão sobre os modos culturais do grupo detentor da voz de mando.

E, sendo o natural lugar do conflito o espaço de onde falam, quanto mais se procura o termo conciliador, a explicação, a doxa; mais se exasperam desconfiança e impossibilidade no eixo dessa interação:

- Viemos gravar um ***longa-metragem.***

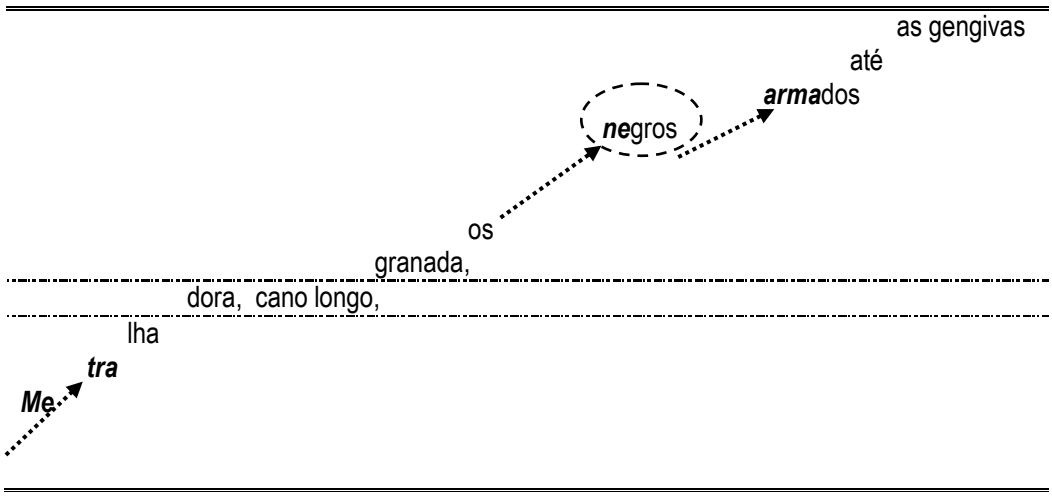
quê ?

o

- Metra

(*CN*, p.24 – grifos meus)

E, o que era dúvida, desconfiança e insatisfação, vai progressivamente se confirmando como impossibilidade de interação. A dúvida é já quase índice monoisotópico de uma confirmação: a de que *favelado* + *preto* = *violência*. Assim, "*Metra"* ativa imediatamente todo um conjunto de sentidos negativos, reprováveis e, portanto, reprimíveis, vertidos mais uma vez em tónica crescente na fala/pensamento do porteiro:

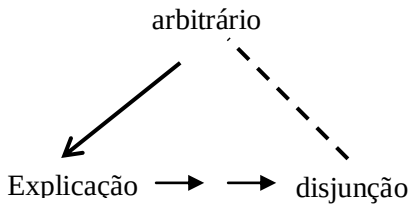


(p.24 – grifos meus)

Assim, todo o processo de leitura realizado pelo porteiro, só conduz ao arbitrário e ao indesejável da presença daqueles sujeitos. Processo este, o qual se dá em face de alguns indicadores claramente já concensuados (a cor da pele e a classe social) na doxa que se supõe "formar" o esquema de reação daquele que deve zelar pelos bens e pela tranquilidade do grupo referencalista:

> — De **onde** vocês são?
> — Do **Morro do Pavão**.
> […]
> Caroline dialogou: "A ideia é **entrar num apartamento** do prédio, de **supetão**, e filmar, fazer uma entrevista com o morador."
> O porteiro: **"Entrar num apartamento?"**
> O porteiro: "Não."
> O pensamento: **"To fudido."**
>
> (*CN*, pp.23-24 – grifos meus)

Estabelece-se assim o esquema:



Onde, a explicação emitida por um ente sem crédito dentro do sistema vigente (leia-se: o modus da classe média urbana), não encontrando portanto, substrato, ao invés de gerar um estado juntivo, gera o seu contrário: a disjunção, aqui entendida como desagregação da ordem, uma espécie de estado permanente de dúvida ou descrença, conduzindo cada palavra emitida ao seu próprio movediço. E tudo converte-se ao campo semântico do arbitrário onde as funções actanciais (*jovens-porteiro*) cada vez mais se encaminham para o campo do antagonismo (*jovens* ***x*** *porteiro*).

Tanto em *Esquece* (Canto III, p.29) quanto em *Linha do tiro* (Canto VI, p. 43), a construção da tensão de um ato criminoso *in progress* se dá pela rapidez com que as personagens-voz vertem suas falas. No primeiro caso, um assaltante expõe uma espécie de "fisiologia" das muitas formas de violência (simbólica e física) a que está vinculada a sua condição marginal. Há em sua fala, distribuída em oito parágrafos, a constante sobreposição da palavra "*Violência*", iniciando cada sentença, como que na tentativa de cobrir ou superar qualquer parâmetro preexistente do que fosse esse conceito até aquele ato da fala. De forma tal, que é a palavra e seu potencial de reconstruir/reconduzir camadas de ressignificação, o elemento tensificador da performance vocal deste conto.

Esquematizando esse percurso, no qual a repetição da palavra vai progressivamente amplificando a experiência do sujeito-falante que a alça, inclusive à dimensão coletiva da subalternidade ("*a gente*"), há um efeito trapézio, dentro do qual, paradoxalmente, após insistir em afirmar novas potências da violência, termina com uma sentença no modo imperativo afirmativo que aponta para a inviabilidade de seu poder-fazer ouvir esse discurso de ressamantização:

V i o l ê n c i a

Violência é o carrão parar em cima do pé da gente [...]

Violência é a gente naquele sol e o cara dentro do ar condicionado [...]

Violência é ele ficar assustado porque a gente é negro [...]

Violência são essas buzinadas e essa fumaça e o trânsito parado [...]

Violência é você pensar que tudo deu certo e nada deu certo [...]

Violência é acabarem com a nossa esperança de chegar lá no barraco e beijar as crianças [...]

Violência é a gente ficar com a mão levantada cabeça baixa em frente à multidão [...]

Violência é

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

E s q u e c e.

(pp.31-33 – grifos meus)

No segundo caso, *Linha do tiro*, uma voz feminina inicia o insólito fluxo de uma tentativa equívoca de diálogo, o qual pelas dezenove frases iniciais, claramente sem nexo entre ela e seu pretenso interlocutor (um homem), já evidencia um percurso travado, índice do modo de interação reticente, fraturado e entrecortado por ruídos, tal qual os trajetos urbanos. Essa sequência inicial compõe a atmosfera de descompasso e desencontro que marca toda a narrativa.

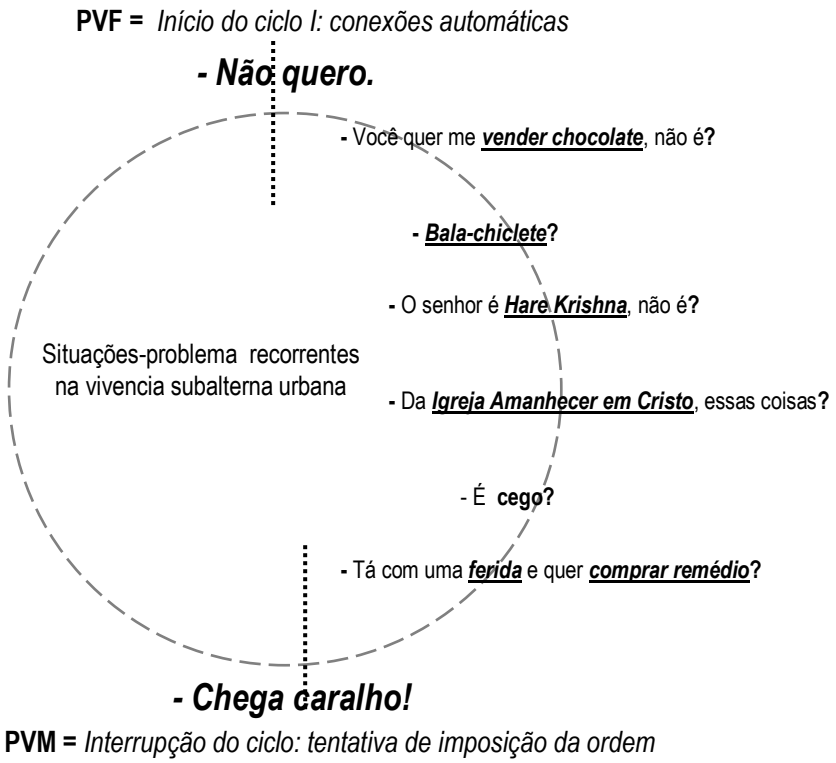
É digno de nota que a performance vocal da mulher, sem nome ou qualquer mínimo aporte descritivo (como é recorrente na narrativa de Freire), está sempre em posição de dianteira em relação a do homem, e inicia esse jogo fragmentado com uma frase negativa: "*Não quero*." Essa fala é pausada, de baixa intensidade e de uma tônica quase suave, dando contornos mais de cansaço do que de qualquer outra possibilidade de afeto. É "respondida" de forma interrogativa pela voz masculina, a qual segue com impostação frustrada frente à impossibilidade de que, na sequência, se cumpra qualquer

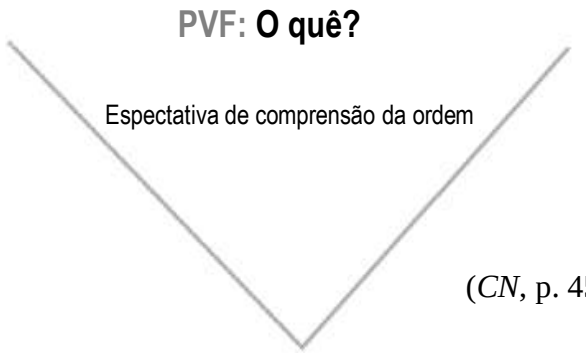
intento comunicativo ("*Hã?*", "*O quê ?*", "*Chocolate?*", "*Que chocolate, minha senhora?!!*", "*Cego?*"… p.45). É somente na 20ª frase que o leitor/ouvinte pode acessar a informação de que aquele rápido emaranhado de vozes desencontradas protagonizam, na verdade, o próprio ato criminoso em curso: um assalto dentro do ônibus, anunciado pela voz masculina que impaciente, tenta quebrar a primeira sequência de mal entendidos pondo "ordem" na intenção comunicativa (*CN*,pp.45-46):

> *- Chega caralho!*
> *[...]*
> *- Isso é um assalto, não tá vendo?*

Essa emissão, alta e vibrante, constitui o momento de maior tensão da primeira parte do conto e, pela sua gravidade, deveria, quebrar a atmosfera de desencontros entre as instâncias comunicantes (emissor/interlocutor), porém, antes o que faz, é acirrá-la ainda mais, pois a partir deste anúncio, acelera-se toda a tonicidade das vozes, as quais são agora, tão mais desencontradas, posto que mais altas e rápidas em seu fluxo.

O conto tem, portanto, uma estrutura cíclica: há o encaixe/repetição de uma mesma sequência de falas dentro da qual a personagem-voz feminina verte em performance de tônica crescente, todo um acervo de situações-problema que, na sua compreensão, deve se encaixar a experiência que hora lhe impõe a presença importuna desse ente urbano desagradável:

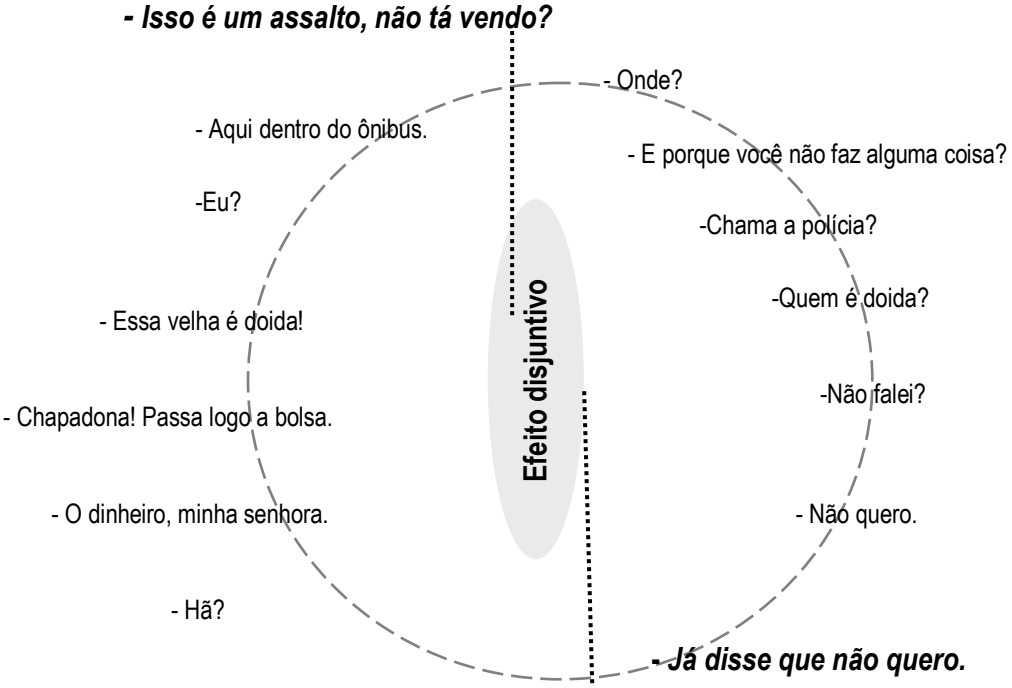




(*CN*, p. 45 - grifos meus)

O breve espaço entre a interrupção do ciclo automático de conexões e o anúncio factual do assalto, tende a gerar uma expectativa de um novo movimento na comunicação e de novas posições quanto às performances dos atores. É marca disso, por exemplo, a rápida interrogativa da voz feminina: "*O quê?*", em pronúncia alta e vibrante como que indicando um despertar afinal para o ato em curso. Contudo, tal expectativa é frustrada, uma vez que, na própria tentativa de explicar/consumar o assalto a voz masculina não consegue vincular seu intento comunicativo frente à não-responsiva de sua interlocutora. O que se tem é um novo ciclo de desencontro entre as performances vocais (PVM x PVF):

PVM= Início do ciclo II: Imposição do ato



PVF= Atitude não-responsiva

(*CN*, p 46 - grifos meus)

Apesar de haver acordo entre os atores pelo menos sobre dois índices (***o que*** = "um <u>*assalto*</u>" e o ***onde*** = "aqui dentro do <u>*ônibus*</u>") esses não são capazes de sustentar o fluxo do projeto comunicativo, o qual rui em face de um estado de alienação ou adormecimento de um dos atores frente ao peso de suas experiências cotidianas pré-existentes. Prevalece, na postura manifesta pela performance da voz feminina, uma negativa no que tange à percepção presentificada do ato em curso e, em seu lugar, o retorno automático a todo um ciclo das conexões experienciadas no modo de sociabilidade subalterno urbano, dentro do qual, o transporte público é, por vias burlescas, também espaço para: mascatear, esmolar, 'ganhar o pão', enfim, labutar contra o desfavorecimento econômico. A alternância dos ciclos I e II, acima ilustrados é a estrutura do conto e, ao mesmo tempo, nessa repetição, passa a ser lida como movimento análogo ao ciclo *desfavorecimento/labuta* do qual o transporte coletivo (aqui em destaque, o ônibus) é o palco diário.

A performance da voz feminina, portanto, se aproxima de uma postura de silogismo disjuntivo, organizando a seguinte operação "lógica", para localizar-se e, ato contínuo projetar sua fala:

> Estou na ***Rua*** ou no ***Ônibus.***
> Não estou na ***Rua***
> Logo, estou no ***Ônibus.***

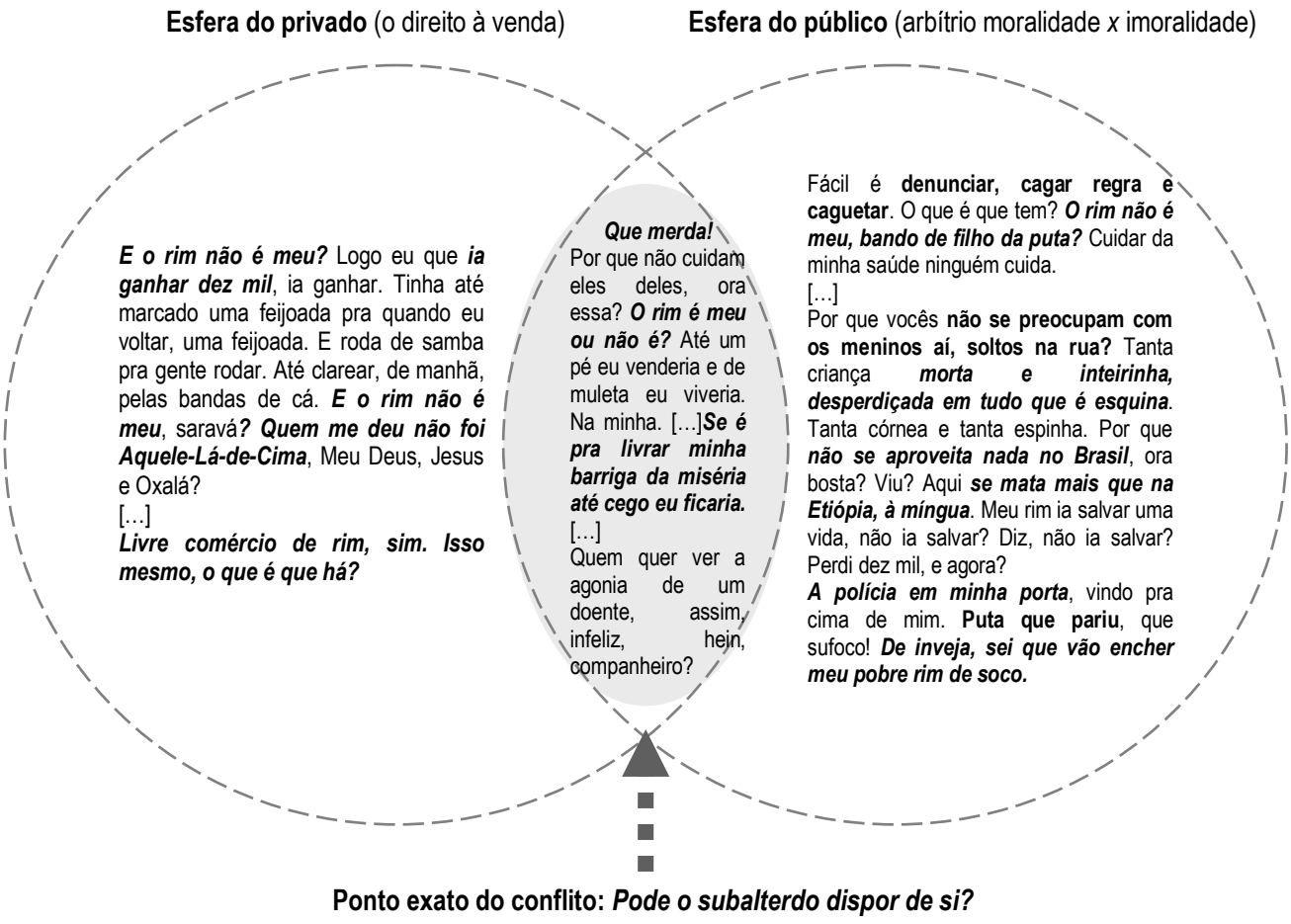
Assim é que, partindo de um índice classificamente válido (o ônibus) e, portanto, recobrável na comunicação (se vende coisas dentro do ônibus nos centros urbanos), tal voz constrói seu argumento de recusa ("Não quero") e sobre ele solidifica toda a sua performance.

É também dentro desta atmosfera das precariedades materiais que se projetam as performances vocais nos quatro últimos contos deste grupo. Em *Nação Zumbi* (Canto VII) se lê na personagem-voz, sua potência de indignação para com as margens que o comprimem, impedindo-o de dispor de uma parte de seu corpo (o rim) como veículo para transpor, momentaneamente, a situação de pobreza extrema em que vive.

A narrativa é precedida por uma epígrafe, na verdade, uma das definições para a palavra *Zumbi*, que o autor alça a partir do dicionário,[38] como que anunciando a condição sobre-humana do que há por vir na fala/esporro. Essa epígrafe, dita pela voz masculina em tônica suave, pausada, quase solene como um epitáfio, destoa do resto do texto já desde a sua frase inicial, uma vez que aquilo que se ouve na imediata sequência é o disparo de uma reclamação incontida, ativada a partir de uma interrogação: "*E o rim não é meu*?". Esquematicamente, podemos dizer que o conto, a partir desse "*start*", liga o estado de cólera do sujeito-falante que, em todo o seu esforço/indignação, o que faz é revelar sua experiência de frustração, problematizando duas esferas no(do) conflito: a do privado (a venda de algo que lhe pertence) e a do público (ilegalidade da venda), a se exacerbar progressivamente no curso da narrativa. Considerando-se a brevidade do conto e seu fluxo de oralização, ligeiro e ritmado, é possível apontar precisamente o ponto nevrálgico desse conflito na experienciação vertida pela personagem-voz:

---

[38]Segundo o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa: ***Zumbi.*** [Do quimb. nzumbi, 'duende'.] S. m. 1. Bras. O chefe do quilombo dos Palmares, na sua fase final; zambi. 2. Bras. ***Fantasma que***, segundo a crença popular afro-brasileira, ***vaga pela noite morta***; cazumbi. 3. Bras. Indivíduo que só sai à noite. 4. Bras., Al. Designação dada no interior, à alma de certos animais, como, p. ex. O cavalo e o boi. 5. Bras. Lugar deserto no sertão1. Os grifos são meus.



(*CN*, pp.53,54, 55 - grifos meus)

É oportuno destacar que ao mesmo tempo em que revela a sua frustração frente à descoberta de seu ato, enumerando inclusive as perdas que isso lhe impõe (note-se, no primeiro conjunto, a utilização das formas verbais: *"[...]* ***ia ganhar*** *dez mil"*, *"****Tinha*** *até marcado uma feijoada"*), o sujeito-falante tem consciência das condições socioeconômicas desfavoráveis que o enredam, dentro das quais o pobre (para não dizer, miserável) não dispondo dos meios para se autogerir, termina circunscrito a uma espécie de círculo vicioso em que miséria "puxa" miséria, impelindo-o à adoção de todos os meios imagináveis capazes de, minimamente, tirar-lhe da condição miserável, incluindo "retalhar-se". É o que se observa no exato ponto de conflito, interseção entre os dois conjuntos acima ilustrados, e, particularmente no trecho: *" [...] Até um pé eu venderia e de muleta eu viveria. Na minha. Um olho enxerga pelos dois ou não enxerga? Se é pra livrar minha barriga da miséria até cego eu ficaria.*

Há também um aspecto axiológico a se considerar na fala da personagem, o qual é ainda mais acentuado na audição da performance vocal (progressivamente acelerada a partir do trecho: "***E o rim não é meu****, saravá****? Quem me deu não foi Aquele-Lá-de-***

***Cima**, Meu Deus, Jesus e Oxalá?"*): trata-se do conflito entre o que é direito e o que é dever concernente à esfera do público. Mais especificamente, a questão implícita é: estando o sujeito (esfera do privado) excluído de todo e qualquer mecanismo de partilha social, portanto, *direitos*, tem ainda o Estado (esfera do público) autoridade de lhe cobrar *deveres?*

Esse conflito axiológico entre direito e dever está configurado em falas manifestas pela personagem-voz, não necessariamente sequenciadas dentro do conto, mas de modo a tecer um interessante jogo de consciência e crítica quanto à estrutura do próprio mecanismo de repressão aos subalternos. Logo, julgamos oportuna a construção de um esquema ilustrativo desse jogo, o qual é exposto a seguir:

[…] Cuidar da minha **saúde** ninguém cuida. Se não fosse **eu mesmo me alimentar**. Arranjar batata e caruá, pirão de caranguejo. […] (p.55)

Ausência do dever do Estado no que tange à garantia de: saúde e segurança alimentar. O sujeito passa, então, à responsabilidade de, com os recursos precários dos quais dispõe, arcar com este dever. "eu mesmo – alimentar – arranjar".

[…] Aqui se **mata mais que na Etiópia**, à míngua. (p.55)

Recorrência à comparação explícita por meio da partícula "*mais que"*, sendo Etiópia acessada como índice histórico-geográfico imediato de supressão total de direitos = *fome, morte, aniquilação.*

Quem quer ver a agonia de um **doente**, assim, **infeliz**, hein, companheiro? (p.54)

Falas atravessadas pela consciência quanto ao processo de subalternização, imposto pelo aparelho do Estado aos que vivem à margem.

Estado de indignação.

"Agonia" análogo a processo cotidiano no modo de sociabilidade do subalterno, aqui marcado pelos campos semânticos de *doença e infelicidade.*

Livre comércio de rim, sim. Isso mesmo, o que é que há? (p.54)

Turning point ou ponto de virada na performance: instante em que a indignação elege o mecanismo de transgressão/reação do estado subalternizado.

Confronto axiológico: as instâncias do ***Ter*** e do ***Poder.***

Ter o rim ≠ *Poder* dispor do rim. O falante evoca em seu favor o princípio da posse natural/universal, vínculo com o sagrado.

E o rim não é meu? (p.53)

[…] **E o rim não é meu**, saravá? **Quem me deu** não foi **Aquele-Lá-de-Cima**, Meu **Deus**, **Jesus e Oxalá**? (p.53)

O **esquema é bacana**. Os caras chegam aqui e levam a gente pra **Luanda** ou **Pretória**. No maior conforto e na maior glória. Puta oportunidade só uma vez na vida, quando agora? (p. 53)

Dizem que é bonito o **hospital** de lá. Bom de se **internar.** De se **recuperar**. […] (p. 54)

O que é que tem? **O rim não é meu, bando de filho da puta?** (p.54-55)
Fácil é denunciar, cagar regra e caguetar. (54)

Que merda!
Por que não cuidam eles deles, ora essa? **O rim é meu ou não é?** […] (54)

Por que vocês **não se preocupam** com **os meninos** aí, **soltos na rua?** Tanta **criança morta** e inteirinha, **desperdiçada** em tudo que é esquina. Tanta **córnea** e tanta **espinha**. Por que **não se aproveita nada no Brasil**, ora bosta? Viu? […] Meu rim ia salvar uma vida, não ia salvar? Diz, não ia salvar? **Perdi dez mil**, e agora? (p.55)

O argumento em defesa do "esquema" põe em oposição o **lá** e o **aqui** como dois campos semânticos bem definidos:

Lá = espaço das possibilidades (**Luanda** ou **Pretória** / maior conforto e na maior glória).

Aqui = (Brasil) espaço do interdito, das carências, onde *"[…] não se aproveita nada".*

A performance vocal colérica não apenas se assume, como se engaja na defesa do subalterno como peças sobressalentes, mas que possam, ao menos, se "por preços" em face das demandas do mercado.

Em *Caderno de turismo* (Canto IX) a performance vocal é feminina e conta (ou canta) das impossibilidades de deslocamentos para aqueles que, vivendo atávicos os espaços das margens, nunca deixam esse lugar a que são forçosamente circunscritos, logo, para os quais inexiste a condição de *Homo turisticus* ou *Homo viajor*[39]. A performance, portanto, centra-se na negação, na ausência de um poder fazer (viajar), não ter acesso a lugares outros que não o da margem. Mas, curiosamente, a construção do argumento se dá pela via oposta: afirma-se para negar. Ou seja, a mulher (mais uma vez sem nome ou qualquer mínimo amparo descritivo de seu topus corpóreo) ao repreender o marido (interlocutor silenciado, "fora de cena", mas ainda ativado no jogo da performance pela evocação de seu nome, *Zé*), verte em sua fala todo um itinerário ou rota de lugares turísticos, para num mesmo instante negá-los. Esses lugares (espaços nacionais e internacionais) que ela pronuncia, pausada e sonoramente, como que soletrando as sílabas, são "*chamados*" em cada parágrafo e, repentinamente "tangidos" com uma frase que os entrecorta igualmente em cada parágrafo, marcando a impossibilidade de acessá-los. Se não, vejamos:

---

[39] Segundo Rodrigues (1997) o período batizado por Milton Santos como "técnico-científico-informacional" implicando todo um conjunto de novas dinâmicas produtivas, igualmente resulta em novas desigualdades regionais. Dentro deste quadro, criam-se formas de se projetar no imaginário cultural, um elenco de supostas novas necessidades básicas, que na verdade, nada mais são do que ativadores do incremento econômico, sobretudo do setor terciário (serviços). Cria-se assim a urgente necessidade "turística", aquecendo serviços cada vez mais sofisticados e, consequentemente, encarecidos. Assim, considera a autora: *"Os movimentos sociais da classe trabalhadora conquistam um tempo livre diário, semanal e anual cada vez maior. Esse tempo é expropriado pela sociedade de consumo de massa que cria novas necessidades. A necessidade imperiosa de viajar é fabricada, sendo incorporada artificialmente ao rol das necessidades básicas do homem. É o homem urbano que constitui o chamado* ***Homo turisticus*** *ou* ***Homo viajor****".*(RODRIGUES, 1997, p. 25 – grifos meus)

PROPOSIÇÃO	NEGAÇÃO
Lisboa? Bariloche e Shangri-lá? Traslados para lá. Para cá. […] Lagos Andinos. […] Viña Del Mar, Valparaíso.	***A gente não devia sair do lugar.***
1º parágrafo (p. 67 – grifo meu)	
Ilha do Cipó? Ilha do Marajó? Itacaré? Fugir de dentada de jacaré? […] Oklahoma, nos Estados Unidos. […] Peregrinar até as múmias do Egito.	***Quem já viu […]? O que você quer, homem? Sem dinheiro, chegar onde? Não tem sentido. […] É delírio.***
2º parágrafo (p. 67 - grifo meu)	
[…] cruzeiro marítimo? Caribe, Terra dos Vikings, Mediterrâneo? Enfrentar o Oceano Atlântico? Canadá, Canaã? Deserto de Atacama? Ir para Bali, Beijing, Xian, Xangai, Hong Kong.	***Que história é essa […] ? Que besteira!***
3º parágrafo (p. 67 - grifo meu)	
[…] colocar nossos pés em Orlando? Los Angeles? Valle Nevado? Que língua você vai falar no Cairo? Em Leningrado?	***Zé, olhe bem defronte: que horizonte você vê, que horizonte? Pensa que é fácil […] ? […] Nem sei se existe mais Leningrado.***
4º parágrafo(p.p. 67-68 - grifo meu)	

O quinto parágro constitui-se de um único termo: o vocativo "*Zé, esquece*", e funciona como uma espécie de pausa na performance da rítmica argumentativa empreendida pela personagem-voz. Contudo, pausa breve como uma respiração, uma vez que, logo tem reinício o empreendimento sustentado na mesma duplicidade proposição/negação:

Andaluzia. Tahiti. [...] Sevilha? Roteiro Europa Maravilha. Safári na África [...] Leste Europeu, Escandinávia, PQP.	***[...] A gente fica é aqui. [...] pra quê? Passar mais fome?*** ***[...]*** ***Perca. Atrase a viagem, Zé.***
6º/7º parágrafo (p.68 - grifo meu)	

Após outra pausa, marcada pela linha única do sétimo parágrafo, em que se lê a oração imperativa: "*Não parta",* a performance vocal se estende por mais dois bloco-parágrafos, nos quais segue enunciando ainda um tanto de outros lugares imediatamente negados (ilha de Malta, Istambul e Capadócia, Miami, Acapulco e Suriname, Bengasi, Botsuana, Dinamarca, Caracas, Cancún, Congo), numa estranha "geografia" que parece se justificar mais pela sonoridade das palavras na criação do efeito de rimas do que por qualquer outro fator (atente-se, por exemplo, para o efeito sonoro das três últimas palavras, em rápida pronúncia: ***Ca***racas***Can***cún***Con***go).

Só então, após esse acidentado percurso de "não idas", é que, nos dois últimos parágrafos-linha, se estanca o fluxo com a revelação abrupta de quais eram as intenções da viagem idealizada pelo interlocutor silenciado (o provável marido, *Zé*) e, simultaneamente, frustrada pela falante mulher:

> ***Cachorro*** *a gente* ***enterra em qualquer canto****.*
> *Enterra aí* ***no quintal****, Zé. E pronto.*
> (*CN*, p.69 - grifos meus)

Polícia e ladrão (Canto XII, p. 85) e *Curso superior* (Canto XIV, p. 97), intercambiam marcas de uma voz subalterna em que a performance, progressivamente, impregna a narrativa de signos indicadores da condição dos negrejados. Aqueles que falam do lugar do arbitrário, posição no jogo social não apenas desfavorável ou desassistida, mas de transgressão das própria regras solidificadas. Em ambos, a voz da personagem não apenas enuncia o ato arbitrário, como nele incute um contra-ato, isso é, mostra um alguém (interlocutor) também implicado nesse ato.

No primeiro dos contos, a experiência da vida marginal de dois amigos de infância e seus trajetos até virar "ladrão de verdade", é rememorada na fala presentificada de um locutor anônimo que se dirige a *Nando*, seu interlocutor silenciado e ferido com um tiro na perna. No segundo, um jovem dispara seus temores, num fluxo de fala ininterrupto (efeito provocado pela total ausência de pontos, vírgulas, dois pontos ou qualquer marca de pausa), projetado em blocos cíclicos (parágrafos), iniciados sempre da mesma forma: *"o meu medo é..."*. Nas duas performances, novamente o que se tem é o efeito de tensão em tônica crescente. Há empenho na atmosfera de dramaticidade quase que na construção de um gesto vergado entre o eu que fala (a personagem-voz) e o interlocutor, de algum modo, partícipe na situação tensificada, ainda que fora da cena no que tange à fala. Ou seja, no primeiro caso, o amigo Nando e, no segundo, a mãe do jovem-falante, são chamados da mesma forma à

tensão: seus nomes os ativa enquanto viventes da mesma experiência subalterna enredada.

> ***Parece criança, Nando***. Esquece essa arma, vamos conversar.
> […]
> Não adianta ser teimoso, cara. ***Lembra?*** Quando a gente montava em cavalo de vassoura. […]
> Por favor, deixa essa arma largada, vamos conversar. ***Me ajuda a lembrar*: *o dia que a gente foi roubar a dona da padaria.*** […]
> [...]
> Que molecagem***, Lembra? Que assalto!***
> […] Tudo porque a gente não gostava da dona da padaria. Ela sempre dizia que a gente roubava alguma coisa: um pirulito. Bala na maior cara dura.
> A gente não tinha ainda essa cara dura que ela dizia, não tinha. Por isso que ***você teve a ideia da gente virar ladrão de verdade. Lembra?*** Serviço de gente grande, ela nem desconfiaria. A gente entrou de máscara. Feita de jornal […]
> […]
> ***Fala, Nando. Escuta: a gente é amigo desde muito tempo e não pode ficar aqui, brigando. Você é teimoso demais, Nando. Sempre foi. Lembra?***
> Quando pulava na lama só para fugir da escola. O seu negócio era jogar bola.
> […] Não sei. ***As coisas se complicaram depois que seu pai morreu.*** Depois que incendiaram o barracão. Bateram na sua mãe.
> […]
> ***Ali, sim, você ganhou uma cara dura, de demônio.*** Saindo do fogo e chorando. […] Eu entendo.
> Eu só não entendo a gente perdendo tempo com essa intriga. […] , ***Nando. Porra, há quanto tempo!*** Não era bem assim que eu queria te encontrar.
> […]
> ***Porra, Nando, não complica.*** Parece criança. […] não adianta se arrastar na grama. ***Já perdemos muito sangue, Nando. Para que apontar essa arma para a minha cabeça, amigo?*** Não aponta.
>
> (*Polícia e ladrão* - Canto XII, pp. 85, 86 e 87 – grifos meus)

> ***O meu medo é*** entrar na faculdade e tirar zero eu que nunca fui bom de matemática fraco no inglês eu que nunca gostei de química geografia e português ***o que é que eu faço agora hein mãe*** não sei.
> ***O meu medo é*** o preconceito e o professor ficar me perguntando o tempo inteiro por que eu não passei […] eu não passei por que fiquei olhando aquela loira gostosa ***o que é que eu faço se ela me der bola hein mãe*** não sei.
> ***O meu medo é*** a loira gostosa ficar grávida e ***eu não sei como a senhora vai receber a loira gostosa lá em casa se a senhora disse um dia que eu devia olhar bem para a minha cara antes de chegar aqui com uma namorada hein mãe*** não sei.
> [...] será que é verdade ***será que isso é felicidade hein mãe*** não sei.
>
> (*Curso superior* - Canto - XIV, pp. 97, 98 – grifos meus)

Nota-se que em ambos os contos a performance construída pela voz-presença, sobretudo quando da audição do áudio, labora para dar à situação a atmosfera de diálogo. Percebe-se (conforme destacado nas passagens grifadas em ambos os excertos) que ora exclamando, ora interrogando, ora enfatizando, essa voz que conta e age, abarca de tal forma o seu interlocutor pactuado que, mesmo ausente qualquer retorno ou emissão sua no registro textual, é responsiva a atmosfera que leitor/ouvinte experiencia,

pois "sente", pela tônica do relato, que aquele que fala e aquele para quem se fala, estão unos na mesma condição de marginalidade ou subalternidade, que é o *tema* conversa.

No primeiro caso, a performance construída pela personagem-voz, evocando simultaneamente as categorias de memória[40] e de testemunho[41], termina por dar ao relato a condição de atualizador do trajeto marginal de ambos. Dessa forma, notifica à um terceiro (o leitor/ouvinte) as razões da vida bandida. Nesse sentido, note-se, por exemplo, uma espécie de efeito *degradê* no percurso da fala do locutor ao nos "apresentar" *Nando* e, por conseguinte, a si próprio: após a oração inicial "*Parece criança, Nando"* passa a insistentemente referir-se a ele como *teimoso*, birrento, cabeça dura, construindo grande campo semântico sobre infância (reforçado por outros termos como *mãe, cavalo de vassoura, bolo, bala, pirulito* etc). Em ato contínuo à inocência e liberdade do passado, seus trajetos progressivamente vão se convertendo em rota de exclusão e marginalização, para explodir no estado presentificado de violência, de onde fala o narrador. Mesmo sem um aporte descritivo detalhado, a performance da personagem voz nos fornece o exato ponto dessa virada: a morte do pai, o incêndio do barracão e a violência contra a mãe.

Os constantes pedidos do locutor para que seu interlocutor guarde a arma, a permanente reafirmação da antiga amizade através da evocação de memórias afetivas, como as brincadeiras, brinquedos, doces, travessuras e lugares partilhados por ambos, colocam a performance na condição de tentativa de um "resgate". Contudo, as marcas da violência (as do passado e, sobretudo, as do presente: o tiro na perna, o sangue, a arma apontada para quem fala, bem como o constante anúncio de que "*o pessoal já vem*") indicam a inviabilidade desse intento. Chega-se, portanto, ao grande clímax do conto: como meninos que brincam de polícia e ladrão, estariam agora cada um dos interlocutores de um lado? Em que medida podem ainda as memórias do passado afetivo os unir ou redimir do presente? Ou tudo que viveram se esvairá como o sangue já perdido de ambos?

---

[40] Dada a amplidão que o termo adquire em diferentes épocas, correntes teóricas e métodos investigativos nas ciências humanas, é oportuno esclarecer que aqui tomamos esse termo na dimensão proposta por Dosse (1999), dentro da qual é enfocado como instrumento fundante do laço social, logo, se estendendo para além da simples condição de objeto da história, para se colocar como uma de suas matrizes.

[41] Tomada aqui no sentido estrito de relato daquele que sobreviveu a um acontecimento "real" e que é convocado (ou convoca-se) para vertê-lo em empenho de algo ou de alguém, no caso do conto, como forma de ativar a antiga amizade entre quem fala e quem escuta, certificando assim, o tortuoso, arbitrário e marginal percurso de ambos até aquele exato momento da fala.

Elimina-se o aporte descritivo, impossibilita-se a coda narrativa, o que ficam são perguntas. Mas, ainda assim, é responsiva a experiência construída na performance.

Igual percurso se estende na fala do personagem de *Curso superior*, pois para seus muitos medos o fluxo da narrativa não apresenta qualquer resposta, desenvolvimento ou acolhida, por mais que ele evoque a figura/presença da mãe ao final de cada parágrafo(estrofe). Esse percurso, antecipadamente agônico, posto que já nas primeiras linhas, contaminado pela experiência de fala dos que habitam a margem, embora breve e corrido, se revela potente, pois dá conta de expressar: do despreparo para a formação acadêmica (*"... nunca fui bom de matemática fraco no inglês...nunca gostei de química geografia e português..."*); da inabilidade para o relacionamento (*"... a loira gostosa ficar grávida ... medo do pai da loira gostosa e da mãe da loira gostosa e do irmão da loira gostosa..."*); passando pela consciência quanto à exclusão vigente (*"... não conseguir arranjar emprego nem de faxineiro nem de porteiro nem de ajudante de pedreiro e o pessoal dizer que o governo já fez o que pôde já pôde o que fez já deu a sua cota de participação...")* para ao fim, pôr mais um sobre a já grande pilha de questionamentos ou incertezas que cercam o destino dos tornados subalternos:

> O meu medo é que ***mesmo com diploma debaixo*** do braço andando por ai ***desiludido e desempregado*** o ***policial me olhe de cara feia e eu acabe fazendo uma burrice*** sei lá uma besteira ***será que vou ter direito a uma cela especial hein mãe não sei***. (*CN*, p. 98 – grifos meus)

Se em ambos os contos não há respostas, para além deles acena-se todas as possibilidades, como é recorrente na escrita de Freire, eliminando fechamentos e abrindo em muito a semiose, ainda que com muitas "brechas" ou incompletudes, segundo o pensamento crítico vigente.

3.2.4 – Grupo 2 – "*A escrava dos escravos*" [42]: entre analfabetas, prostitutas e rainhas

Nessa segunda proposta de grupo, os contos *Vaniclélia* (Canto V, p. 41) *Nossa rainha* (Canto X, p.73) e *Totonha* (Canto XI, p.79) tecem entre si mecanismos discursivos que reafirmam a margem como o lócus de presença e de fala da personagem-voz freireana. Contudo, a diferença entre essa condição e as demais anteriormente discutidas, diz respeito ao fato de que, sendo aqui mulheres as locutoras da experiência vertida, projeta-se o duplo lugar dessa fala subalterna: a perspectiva da subalternidade vista já de dentro da subalternidade. Daí, a alusão à escrava dos escravos, aquela que, convivendo com homens já excluídos e rechaçados simbólica e factualmente pelo jogo social, são elas duplamente subjugadas, subalternizadas e, por vezes, violentadas, se não por esse homem propriamente dito, pelo menos pelo seu discurso de inferiorização da mulher, historicamente reificado e, de modos diferentes, atravessado no caminho de cada personagem. Vejamos: em *Vaniclélia*, a ex-prostituta espancada, desdentada, frustrada e arrependida de ter deixado a "*boca quente da praia*" em detrimento de uma promessa feliz de vida conjugal, feita por um pretenso marido, convertido agora num "*bebo belzebu*"; em *Nossa rainha*, o dilema de uma empregada doméstica, mãe, negra e favelada, que às voltas com o sonho da filha pequena que quer ser Xuxa (modelo de beleza, aceitação e prestígio), confronta-se com duas instâncias inconciliáveis para os que vivem à margem: o sonho e a realidade; e, em *Totonha*, velhice, analfabetismo e exclusão se enredam em torno de uma mulher que, empiricamente consciente do histórico processo de marginalização no qual está inserida,

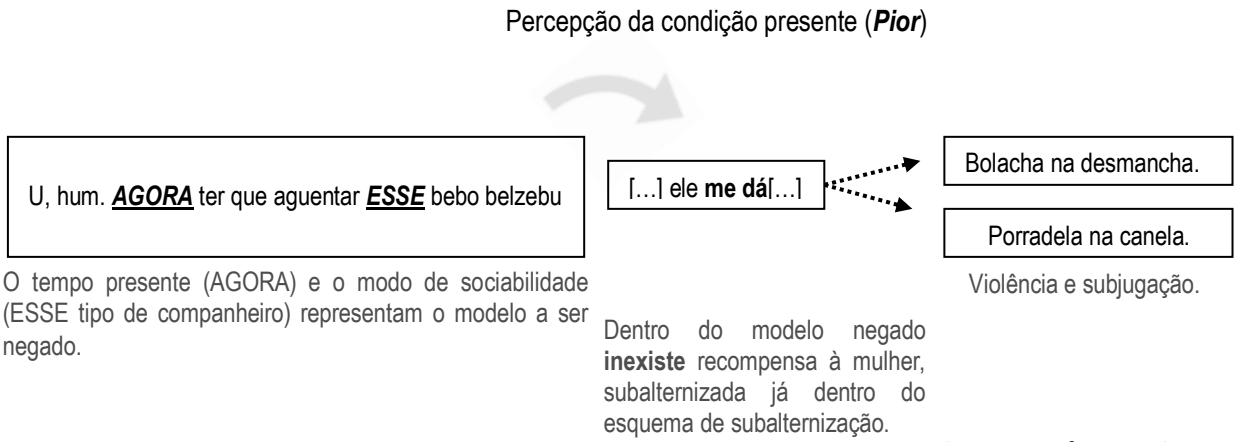
---

[42] Faz-se aqui referência a canção: *Woman is the nigger of the world*, composta por John Lennon e Yoko Ono, gravada e lançada por Lennon como single pela Apple Records nos Estados Unidos em 1972. A letra é uma crítica à histórica subserviência da mulher ao homem, ensinada e reforçada pelo sistema e seus mecanismos de comunicação às massas em quase todas as culturas ocidentais modernas. A polêmica que causou deve-se sobretudo ao uso do termo "nigger", que, no contexto das lutas por emancipação dos sujeitos nas sociedades industriais, designava aquela parcela de indivíduos cuja a condução da própria vida é definida por outros, para os quais as oportunidades não são acessibilizadas pelo estado de modo igualitário e, consequentemente, para os quais o lugar na cena social é sempre o da obediência. Nesse contexto, estando a mulher subjulgada a um papel ainda mais subalterno que o do companheiro, seria, portanto, "a escrava dos escravos". Diz a letra, aqui em livre tradução: *" [...] Nós a fazemos pintar o rosto e dançar / Se ela não for uma escrava, dizemos que elas não nos amam [...] Enquanto a colocamos pra baixo, fingimos que ela está por cima [...] Nós a fazemos parir e criar nossos filhos / E depois as deixamos de lado por serem mães gordas como galinhas [...] A mulher é o escravo do mundo, sim ela é / Se você não acredita, dê uma olhada na que está ao seu lado"*.

verte sua revolta contra o tardio e descontextualizado discurso governamental da alfabetização como possibilidade de transformação social.

Nessas três narrativas, portanto, a performance é ainda mais dramática, posto que a labuta das personagens (ou personalidades) para construir-se, dizer-se, gritar-se é agora duplamente desigual: precisam confrontar-se primeiro consigo próprias e o estribo que lhes silencia e fere enquanto mulheres do povo (e, um povo desprestigiado e sem representação na doxa vigente, diga-se de passagem) para, depois, confrontar a estrutura social que lhes nega o direito à fala. Tal dilema de consciência – já tão bem abordado por Spivak (2010), para quem a mulher subalternizada se torna um ser sem história – faz das personagens desses três contos, índices cambiantes por muitas rotas. Se por um lado ratificam uma condição já sabida, sendo apenas imagens da vitimização, por outro as coloca como potências de reação aos próprios dispositivos de seu silenciamento, uma vez que, sendo vozes presentificadas, essas mulheres podem revelar diferentes modulações sobre a experiência de exclusão e subalternidade na cena do agora, intensificando impertinências e fortalecendo resistências. Vejamos, pois, aspectos relevantes dessas modulações em suas performances:

No canto *Vaniclélia*, a fala lamuriosamente presentificada da prostituta (mais uma vez, alguém sem nome ou mínimos contornos descritivos) ativa uma performance de *idas* e *vindas* no que diz respeito à temporalidade, ou seja: começa por afirmar seu estado presente de insatisfação (veja-se que a narrativa inicia com uma interjeição de enfado ou cansaço), para quase que imediatamente (já na terceira linha), contrapor tal estado a um tempo-antônimo, um pretérito em que era possível "*ser feliz*". Podemos afirmar que a estrutura do conto se sustenta neste percurso fragmentário entre memória e vida presente, tecendo, com um tom testemunhal, a espécie de encaixe pelo qual dois vãos da existência marginalizada do sujeito falante expõem, por mais débil que se apresente, o jogo *pior* x *melhor / melhor* x *pior* a que se resumem suas vivências:



(p. 41 – grifos meus)

Percepção da condição pretérita (***Melhor***)

Eu ***ERA*** mais feliz ***ANTES***.

O tempo pretérito (ANTES/ ERA) e as possibilidades que ele continha (a livre prostituição – "RODAR") representam o modelo a ser afirmado.

Quando […] a gente **rodava**

- no aeroporto.
- Na boca quente da praia.
- Naquele feitiço de sonho.

Dentro do modelo afirmado tudo é recompensa à mulher, subalternizada, porém "liberada" dentro do esquema de subalternização.

A prostituição como única possibilidade de atuar nos espaços já configurados pela subjulgação e pela violência.

(Idem)

E segue a performance vocal da personagem em seu percurso de afirmar/negar tais modelos, ao mesmo tempo em que, por esse procedimento, nos revela um espaço de exclusão, marginalização e subalternidades, já dentro de um análogo espaço, num efeito fundo sem fundo, em que ambas as dimensões (passado e presente), resumem-se a uma experiência de invisibilidade e negação. Vejamos:

Quando o avião ***estrangeiro chegava*** […] Pelo menos, ***um príncipe me encantava***. Naquele […] sonho. De ir ***conhecer outro lugar***, se encher de ***ouro***. Comprar ***aliança***. U, hum.

Casar tinha ***futuro***. ***Mesmo sabendo*** […] que […]. ***O GRINGO ERA COVARDE, LEVAVA PARA SER ESCRAVA***.

MAS VALIA

MENOS PIOR ***que*** essa ***vida de bosta arrependida***. De ***coisa criada***. ***QUAL É A MINHA ESPERANÇA*** com esse marido barrigudo, ***eu grávida?*** Que leite ele vai construir?

(p. 41 – grifos meus)

Passado como campo das **possibilidades** contém Violência + "Recompensa" aos que aprendem as regras do jogo. Se fala de dentro do sistema subalternizador.

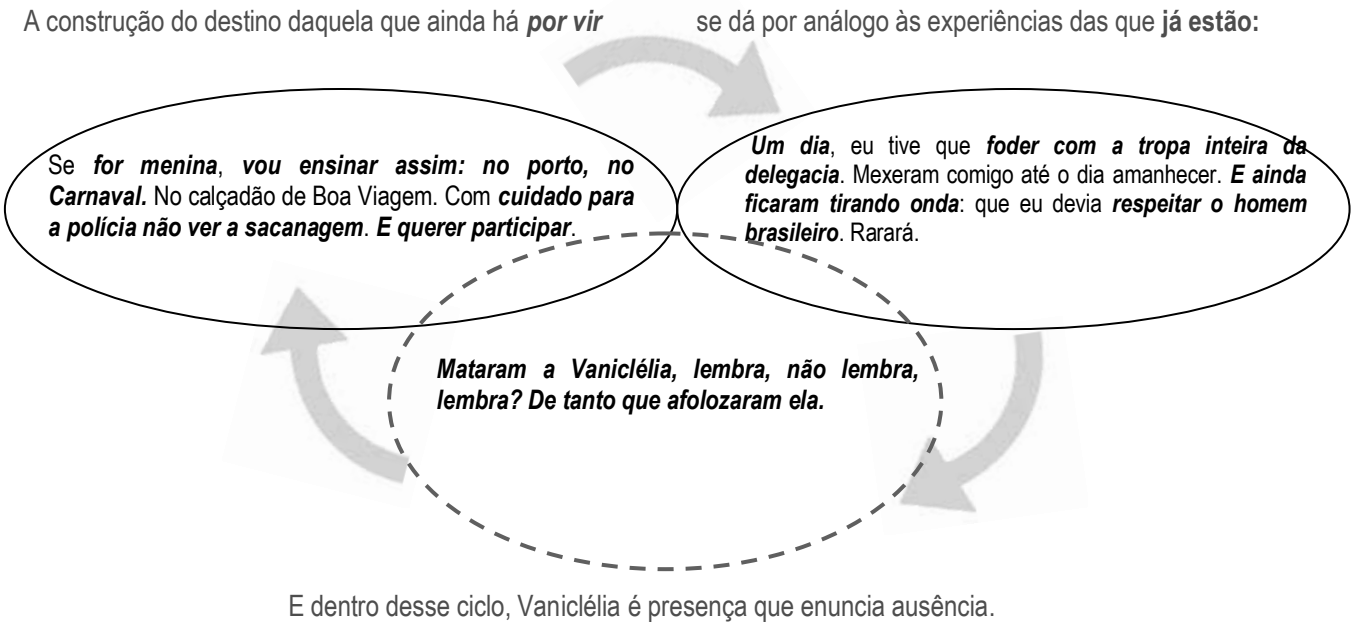
Defesa de uma "consciência" frente à dupla condição de subalternidade. A fala revela o lugar da mágoa, do sujeito expropriado dos mecanismos que, na margem, lhe asseguravam condições de ali labutar pela sua manutenção.
O excluído do processo de luta entre os exluídos.

("Mas valia" = Mais-valia?).

Presente como campo das **impossibilidades** contém Violência + subjugo. Se fala de "fora" do sistema subalternizador.

E, por fim, *Vaniclélia* (pessoa que nomeia o conto), é trazida como ícone dessa condição duplamente subalternizada, silenciada e, literalmente marginal, uma vez que dela nada se sabe, sequer é anunciada retro ou prospectivamente dentro da narrativa. Num esforço mnemônico esta mulher (pressupostamente prostituta, pelo contexto

enunciativo do conto) é ativada exclusivamente como assinalador de desprestígio, anulamento e negação. Por esse viés, é curioso notar que, mesmo nomeando o conto, Vaniclélia é uma presença para assinalar a ausência: é lembrada já morta, violentada e fora de qualquer ângulo de ação direta. É representativo dessa condição o fato de que tal assinalamento é marcado dentro do texto imediatamente após a sequência em que a personagem-voz diz de suas concepções sobre o cíclico devir da escrava dos escravos:



(*CN*, pp. 41-42 – grifos meus)

A questão posta na tônica dessa performance-vocal parece, portanto, ser muito mais de ordem axiológica do que de outra qualquer. Equivaleria, em linhas gerais, à inquietação de alguém que precisa se responder: dentro do espaço da subalternidade e dos mecanismos que o operam, quanto vale, para os subalternos, aquelas que a eles estão subalternizadas? Como se comportam os conflitos de gênero numa zona onde, desprestigiados os sujeitos (e seu lugar de fala), suas relações tendem a ser subquantificadas e subqualificadas?

> ***Homem?*** U-hum. ***Não vale*** um tostão pelas ***bandas daqui***.
> […]
> ***Agora que valor me dá esse belzebu? Quanto vale ele ali, na praça?*** Pergunta, pergunta. A vida dele é me ***chamar de piranha*** e de ***vagabunda***. E ***tirar sangue de mim***. Cadê meus dentes? Nem vê que eu to esperando uma criança. Agora, disso ninguém tem ciência. ***Ninguém dá um fim.***
> Mulher como eu ser tratada assim. (*CN*, p 42 – grifos meus)

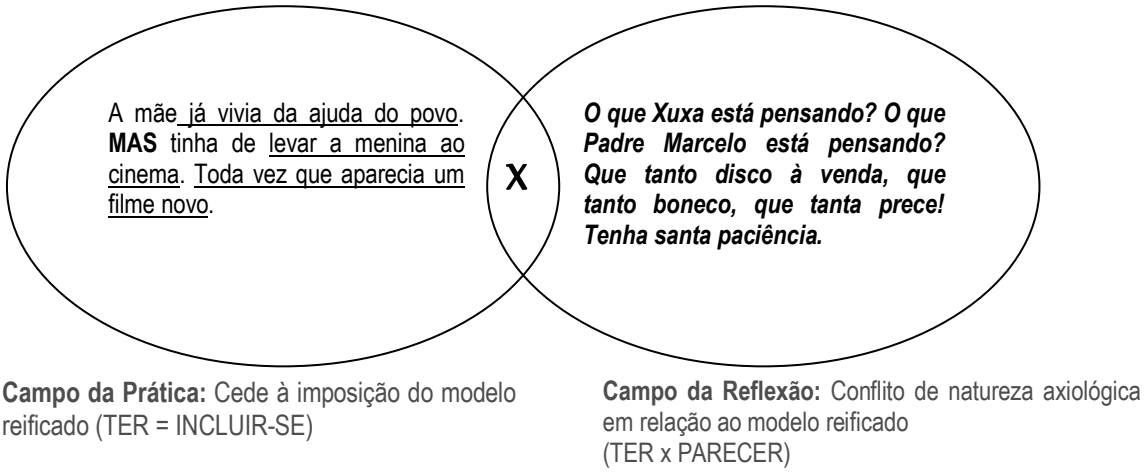
Em *Nossa rainha* (Canto X, p.73) e *Totonha* (Canto XI, p.79) são semelhantes as posturas de questionamento quanto ao valor da mulher dentro da escala de subalternidades. No primeiro caso, como já aludido anteriormente, o confronto se dá entre dois modelos claramente opostos: a precariedade das condições de vida material dos subalternos e o poder da incisiva ação midiática na formatação da identidade cultural, mesmo entre os que vivem à margem. Mais especificamente nesse quadro problemático, a performance projeta em labuta, a indignação da personagem-voz, asfixiada pela valoração do consumismo ora em curso e que, nega as particularidades de sua condição feminina (negra, favelada e pobre), em detrimento à obrigatoriedade de filiação a um modelo hegemônico, materializado, entre outros "produtos", pela figura da apresentadora Xuxa, campo magnético que atrai patologicamente a filha da personagem falante, impondo a essa mãe um constante e grave sofrimento (simbólico e material): a impossibilidade de realização dos desejos da filha. Motivo de seu "grito".

> Mãe, ***eu quero ser Xuxa***. Mas minha filha. ***Eu quero ser Xuxa***. A menina não tem nem nove anos, fica tagarelando com as bonecas. Com as pedras do Morro. ***Eu quero ser Xuxa.*** Mas minha filha.
> A mãe ia fazer um book, como? Viu no jornal quanto custa. Perguntou ao patrão, no Leblon. Um absurdo! Ia bater na porta da Rede Globo? **Nunca.**
> A menina parecia uma lombriga. Porque **nasceu desmilinguida**. Mas vivia dizendo, a quem fosse: ***eu quero ser Xuxa***. **Que coisa!** **Que doença!** Ainda era muito pequena. ***Eu quero ser Xuxa.***
> Quem não pode se acode. (*CN*, p. 73 – grifos meus)

A narrativa alterna no mínimo três perspectivas: (1)a de um *narrador-não-personagem*, fora do ângulo da ação cênica, e que usa os termos "a mãe" e "a menina" para referir-se às persona-agentes; este é interrompido, dissolvido ou abarcado pela fala da mãe (2), voz do cuidado, do zelo e provimento da casa; por sua vez, esta é entrecortada renitentemente pelas afirmações/imposições da filha (3), foco da problemática possibilidade/impossibilidade do desejo em questão. A dinâmica e/ou rapidez na tecitura dessas perspectivas é o elemento tensificador ou dramatizador desta performance, sem excluir, é claro, atmosfera cômica trazido pela simulação da voz da menina (a saber, voz do próprio autor, Marcelino Freire), em tônica aguda, quase estridente. É digno de nota que há, na fala da mãe, certos indicadores de consciência empírica quanto aos instrumentos empregados pela mídia na construção de imagens públicas (book, jornal, Rede Globo) e, consequentemente, ancorados nessas imagens, a valoração de produtos, que não só homogeneízam os sonhos e desejos, quanto promovem uma pseudo inclusão/universalização dos sujeitos, ainda que estes, tendo

negados seus caracteres culturais (morar no morro, e não no Leblon, por exemplo), sejam postos cada vez mais distantes da realização factual de tais sonhos, que, por fim, alimentam um mercado-sistema solidamente reificado.

Nesse sentido, a performance vocal, sobretudo quando considerados os recursos da oralidade projetados no áudio (entonação, vibrato e altura das palavras e dos trechos em destaque, em especial nas exclamações: "Que coisa!" "Que doença!") se estende para além da superfície da fala de uma mãe economicamente desfavorecida, para se constituir, a seu modo, em um modelo de resistência, se não no campo da ação prática, pelo menos no da reflexão axiológica:



(*CN*, p. 73 – grifos meus)

Essa resistência, na qual a personagem estranha e repele as marcas de forças (ou *forcas*) que a subalternizam é, por assim dizer, o motor de sua indignação frente a uma estrutura em que, para existir, resta-lhe o empreendimento do burlesco e do transgressor:

> O ***Padre Marcelo*** a mãe **trocou por** um ***pai de santo***. Esse, pelo menos, ***só me pede umas velas.*** De quando em quando, ***uma galinha preta***. Que eu aproveito e **levo daqui**, quando tem réveillon. Despacho de rico só tem o que é bom. (*CN*, p. 74 – grifos meus)

O que não significa, contudo, que admitir tal conflito axiológico seja suficiente para que a personagem consiga efetivamente quebrar o ciclo da doxa vigente no modelo social em torno do qual vive, e assim, fazer ouvir suas demandas. Embora fale do lugar do arbitrário, substituindo, por exemplo, às escondidas, o padre pelo pai de santo, a mulher volta à parte do dilema para o qual não consegue solução: as incompatibilidades entre o desejo e a realidade da filha: *"[...] Mas* ***a menina não tem jeito****. É uma paixão*

que ***não tem descanso***. ***Eu quero ser Xuxa***. *Eu quero* ***ser Xuxa***. *Eu quero* ***ser Xuxa****"* (p.74 – grifos meus). E tudo é conflito e impossibilidade, mais uma vez demonstrando na fala(*ação*) da personagem, as esferas da consciência axiológica e da inviabilidade do poder de mando: *"[...] Um dia* ***eu esfolo essa condenada***. *Deus me perdoe.* ***Essa danada da Xuxa***. *Dou uma surra nela para ela tomar jeito.* ***Fazer isso com filha de pobre. Que horror!****"*(idem).

Contudo, a realeza transita por onde lhe aprouver. Ainda que sua presença, quase sacra, imponha aos súditos um estado convulsivo frente ao inalcançável de sua condição. Segundo Mateus (2006, p.38):

> [...] Para o desespero da mãe, a rainha vai ao morro. Não basta a ela ser a soberana nos programas infantis da televisão. ***Ela quer ser também a rainha da bateria*** e os moradores do morro, eufóricos, recebem-na de braços abertos. Tudo isso se dá ***como se fosse natural, mas, na verdade, é uma contrafação de valore***s. Guy Debord já nos advertiu de que não vivemos mais os fatos diretamente, porque eles se tornaram uma representação. Em nosso tempo, ***a separação está consumada***, isto é, vivemos num mundo reificado – ***o mais alto grau da alienação***. Nesse mundo, as pseudonecessidades nos dominam. Por isso, ainda existem aqueles que justificam a existência das rainhas, uma vez que as crianças precisam de ídolos. (grifos meus)

Aludido já desde o título, "*Nossa rainha*" (referência à Xuxa, mas também à figura da rainha de bateria, que, na tradição carnavalesca, era uma mulher da comunidade), esse modelo de resistência só é inteiramente revelado ao final da narrativa, momento epifânico em que, à custa de grande esforço físico, diante da chance de se aproximar do *modelo-Xuxa*, a performance da mãe é não de conformidade, encantamento e reificação, mas de afronta e desconstrução, ápice do conflito entre mito e realidade.

> […] Puta que pariu!
> A mãe tinha de ***faltar ao trabalho de novo***. Tinha medo que a filha tivesse um troço. Se jogasse debaixo do carro, sei lá. Fosse pisoteada, que remorso! Eu não. ***Mãe que é mãe acompanha a filha no dia mais feliz da sua vida.***
> Pendurou a menina ***nas costas*** e enfrentou o ***calor***. E o ***empurra-empurrão***. E também gritou para ver se a Xuxa ouvia: ***Xuxa, Xuxa, Xuxa. Pelo amor de Deus! Faz essa menina calar a boca. Diz pra ela pensar em outra coisa, sonhar com os pés no chão.***
> Quando ela vai ser, assim como você, um dia? A Rainha dos Baixinhos ***nossa Rainha da Bateria***, sei não, sei lá.
> O morro nessa euforia, todo mundo doido para vê-la sambar. (*CN*, p.75 – grifos meus)

Mais uma vez o caráter aberto do conto gera possibilidades. Se confrontado o modelo-Xuxa por suas inviabilidades dentro do contexto presentificado, em que a vivência é de labuta e distâncias, a fala da mãe, por outro lado não aponta ainda para um outro modelo a se buscar para a filha: Rainha de Bateria? E esse não se vincularia a

uma perspectiva de identidade-produto igualmente subrepresentada na doxa vigente: a da modelo-mulata, por vezes coisificada como ativador da libido masculina?

No ensaio *"De escravas a Senhoras,"* Luiz Mott considera que *"[...] a mulher de cor, sejam elas negras, índias ou mestiças são identificadas no imaginário coletivo nacional como símbolo e objeto sexual de consumo dos donos do poder."* (Apud MEIRELES, 2010, p. 34). Tal interpretação, portanto, tende a por em questão não apenas a figura da Rainha de Bateria, a sua ascedência no imaginário cultural brasileiro, como também o lugar de sua fala no eixo das relações de subalternização e marginalização dos que habitam o morro. Se por um lado ela provém do morro, tradicional "nascedouro" do samba, materializando força e ressitência de uma estética, por outro, é apropriada pela doxa reificada apenas na sua dimensão alegórica, não podendo falar por si.

De toda forma, o lugar da "realeza" almejado não parece conferir representatividade de fato autônoma à personagem-voz. E abrem-se percursos/problemas.

Totonha (Canto XI, p.79), por sua vez, labuta contra o discurso de um modelo de conhecimento que lhe chega configurada na proposta de alfabetização. Porém, desde o início da narrativa, considerados os mecanismos discursivos arregimentados por sua performance, é possível afirmar que seu modo de resistência não é apenas contra o saber letrado propriamente, mas, contra a anulação daquilo que, segundo sua compreensão resiliente de vida (ou sobre-vida) lhe confere a condição de mulher, velha, interiorana e pobre. Por isso, a fala dessa mulher aponta para a tentativa de um assinalamento de si frente ao institucionalizado. Noutras palavras (MATEUS, 2006, p.35) é

> [...] a incompreensão. Bakhtin ensina que ela pode tornar-se um desafio polêmico ao saber institucionalizado. Recordemos, a esse propósito, algumas figuras dessa incompreensão polêmica da sabedoria oficial: o Cândido, Dom Quixote, Policarpo Quaresma, Macabéia, Quincas Borba. Todos esses personagens ***põem à prova as palavras de ordem dominantes***, questionando a arrogância que essas palavras escondem. ***A incompreensão polêmica é um dispositivo de afrontamento da ordem estabelecida.*** Esse ***não-saber-sábio*** se materializa no discurso em figuras variadas, por exemplo: o ingênuo, o tolo, o excêntrico, o bufão, o trapaceiro. (grifos meus)

É digno de nota, portanto, que sua forma de resistir ao modelo de conhecimento proposto, faz com que retire de dentro de suas experiências de mundo os elementos estruturais de sua crítica:

> ***Capim sabe ler?*** Escrever? ***Já viu cachorro letrado, científico?*** […] Não quero aprender, dispenso. Deixa pra gente que é moço. […] ***O pobre só precisa ser pobre***. E mais nada precisa. Deixa eu, aqui no meu canto. ***Na boca do fogão é que fico. Tô bem.***
> ***Já viu fogo ir atrás de sílaba?*** O governo me dê o dinheiro da feira. O dente o presidente. E o vale-doce e o vale-lingüiça. ***Quero ser bem ignorante***. Aprender com o vento, ta me entendendo? ***Demente como um mosquito.*** Na bosta ali, da cabrita. Que ***ninguém respeita mais a bosta do que eu.*** A **química**.
> Tem coisa mais bonita? A **geografia** do rio mesmo seco, mesmo esculhambado? O risco da poeira? O pó da água? Hein? ***O que eu vou fazer com essa cartilha? Número?***
> Só para o prefeito dizer que valeu a pena o esforço?
> (*CN*, pp.79-80 – grifos meus)

Mais do que uma performance sobre (e sob) ignorância, a fala de Totonha pode revelar ao leitor/ouvinte um pouco mais atento, o assinalador do próprio lugar de um conhecimento subjugado e silenciado: o daqueles que, vivendo o espaço da exclusão, são subquantificados enquanto detentores de um outro nível de saber/poder. Lhes são negadas, desse modo, a possibilidade de falar de si, *textualizar*, não apenas no sentido gráfico, mas no do próprio registro de seu saber/ver o mundo. É um esforço por *ser*.

A esse respeito, Martins (2001, p. 57) lembra que: *"[...] A textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de apreender e figurar o real, deixados à margem, não ecoaram em nossas letras escritas.*"

No caso de Totonha, o contexto de suas vivências, marcado por experiências de sacrifícios e supressões, não apenas se inadequa à cena contemporânea de rapidez e inovações, como dela precisa ser "erradicada", num esforço civilizatório, cuja escrita é a base fundamental de reificação. Daí, num fluxo contrário, explode a consciência conflituosa da personagem-voz. As falas de Totonha são todas em alta voz, exclamativas e vibrantes:

> ***Tem esforço mais esforço que o meu esforço?*** Todo dia, há tanto tempo, nesse esquecimento. Acordando com o sol. Tem melhor bê-á-bá? Assoletrar se a chuva vem? Se não vem? Morrer, já sei. Comer, também. De vez em quando, ir atrás de preá, caruá. Roer osso de tatu. Adivinhar quando a coceira é só uma coceira, não uma doença. ***Tenha santa paciência!***
> ***Será que eu preciso mesmo garranchear meu nome?*** Desenhar só pra mocinha aí ficar contente? Dona professora, ***que valia tem o meu nome numa folha de papel, me diga honestamente.*** (*CN*, p.80 – grifos meus)

A escrita é posta em questão não enquanto valor em si, mas enquanto único dispositivo legitimador do poder-fazer. Expropriado de vivências, de um habitus cultural a partir do qual possa ser minimamente ressignificado pelo sujeito, tal

dispositivo cria, para Totonha, um lócus fora da vida. A personagem o confronta, portanto contrapondo-o às suas marcas e ao seu saber:

> **Coisa mais sem vida é *um nome assim, sem gente*.** Quem está atrás do nome não conta? No papel, sou menos ninguém do que aqui, no Vale do Jequitinhonha. ***Pelo menos aqui todo mundo me conhece.*** Grita, apelida. Vem me chamar de Totonha. ***Quase não mudo de roupa, quase não mudo de lugar.*** Sou sempre a mesma pessoa. Que voa.
> Para mim, ***a melhor sabedoria é olhar na cara da pessoa***. No focinho de quem for. ***Não tenho medo de linguagem superior***. […] Não preciso ler, moça. […] O presidente é que precisa saber o que assinou. ***Eu é que não vou baixar minha cabeça para escrever.*** Ah, não vou.
> (*CN*, pp.80-81 – grifos meus)

Na escrita de Freire, é somente por meio da conflituosa consciência de sua condição no eixo das relações de violência e exclusão a que estão condicionados os da margem que as mulheres, subalternas entre os subalternizados, falam de si. Curioso é perceber que, embora potentes de fala, as performances dessas vozes femininas mostrem mais fragmentos que unidade. Há ainda por se constituir, nessas narrativas de Freire, a ideia de "face da mulher subalterna", talvez por que em sua escrita, sendo fragmentário o próprio tecido humano, laborioso e constantemente cambiante, a questão não seja de gênero apenas, mas ainda anterior a isso, seja a de uma dignidade ontológica desde há muito buscada, mas de fato nunca experimentada.

3.2.5 - Grupo 3 - O olhar dos de fora

Há na leitura de *CN*, a possibilidade de se problematizar a perspectiva de visão dos de fora quanto à subalternidade e seus mecanismos assinaladores. É a construção discursiva de alguém que, relacionando-se com grupos cuja vivência é marcada pela experiência de exclusão, pode fornecer novo ângulo quanto a esse processo e a sua fisiologia, projetando assim uma performance que ora tende à denúncia das condições de vida precarizada, ora contribui ainda mais para o acirramento desta precarização, uma vez que o testemunho tanto pode ser o do próprio explorador quanto o de um crítico-observador. É uma perspectiva cambiante ou "trêmula" sobre a qual todos, inclusive o narratário, é convidado a andar e ser andado. Ou, nas palavras de Mateus (2006, p.34):

> Ao ler os contos de Marcelino Freire, percebemos o uso de **mecanismos que expõem as contradições vividas pelos personagens**. Essas estratégias são as seguintes: **a disparidade de compreensão** e **a incompreensão polêmica**. A primeira, a disparidade de compreensão, pode ocorrer por meio do foco

> narrativo. Já a segunda, a incompreensão, pode materializar-se por intermédio da ignorância polêmica do personagem. (grifos meus)

De toda forma, é sempre inquietante e, por isso mesmo, dialógico, o contorno dessas performances. Integram essa possibilidade de grupo os contos: IV – *Alemães vão à guerra* (p.37); XV – *Meu negro de estimação* (p.101); e, XVI –*Yamami* (p.105).

No primeiro deles, há novamente a apropriação da figura da mulata sensual e carnavalizada (já aqui aludida por Mott, anteriormente citado) para com esta, construir um discurso sobre a cultura brasileira como um enorme painel exótico, cuja a sensualidade/sexualidade feminina é não apenas anunciada como marca principal, como propagandeada pelo discurso estrangeiro, no caso, o do alemão.

> [...] vemos o exemplo de **subjugação da mulher negra à condição objetificada**, que a inferioriza. O conto aborda uma situação típica e que é um dos principais traços identitários da mulher negra no Brasil [sic], **a identificação da mesma como a "mulata sensual", produto brasileiro de exportação**. A mulata serve aos apelos "eróticos" do olhar masculino, em especial do estrangeiro; a negra brasileira se destaca no carnaval quando se torna um objeto diante dos olhares masculinos.
> [...] há uma voz masculina que com um forte sotaque alemão conversa ao telefone com o amigo e tenta convencê-lo a **vir ao Brasil em busca de negras**. (MEIRELES, 2010, p. 34 – grifos meus)

Ir à guerra é análogo ao corpo a corpo, ao confronto em que este se dá tanto ao toque quanto à posse. A performance é, pois, totalmente tributária da corporalidade, corpolatria, na mais tátil das dimensões de presença. A estrutura da narrativa se dá pela comunicação entre quem convoca (um locutor anônimo) é quem é convocado (*Johann*), numa mediação que, via telefone, projeta a compreensão dos interlocutores quanto ao modelo de vida subalterno e suas precariedades, flancos sobre os quais facilmente avançam libido e subjugação.

> **Alô, Johann**. Johann. Como **as negrras do Nepal**, tem. Das Ilhas virrgens também. **É só irr**. Feito **as mocinhas da Guiana.** Da prraia do Pina, depois do hotel, **é só irr**. Prreparra a mala, Johann. Deixa a mala prronta.
> **É só vestirr o calçoão e a filmadorra**. **Darr uma piscadela boa**. À vista o Redentorr. O marr de Copacabana. Alô, Johann. É só irr, Johann. Alô, Johann. Johann, irr. (*CN*, p. 37 – grifos meus)

O lugar da margem e aqueles que o habitam são tomados na performance como recursos facilmente acessáveis aos que, detendo o poder de compra, podem experienciar não apenas o lugar de mando, como também as possibilidades de novos encaixes sobre o exótico papel dos nativos, sub-representados ou alegorizados, de acordo com a conveniência daqueles que pagam:

> **Nosso dinheirro salvarria,** porr exemplo, **as negrrinhas do Haiti**, barratas como **as negrras de Burrundi**. Trouxe uma parra aqui, lembra? Faz tempo que eu trouxe uma parra aqui.
> Ajudei a prreserrvarr, no meu pescoço os dentes de marrfim. **Hoje, ela ganha ensinando ao povarréu de Berrlim**. Em Mönchengladbach, dança. **Ganha a sorrte no samba**. (idem)

Igualmente sub-representada ou sub-concebida nesta performance é a noção de pobreza homogeneizante nos países subdesenvolvidos e de superioridade daquele que fala do lugar já reificado de desenvolvimento. Há nesse discurso, inclusive, a defesa de que, aos subalternos, faltando qualquer poder de transformação das esferas políticas, a tácita submissão pode representar um mecanismo de superação das misérias. Ainda que inserido no terreno da contravenção, o turismo sexual seria, portanto, um benefício aos que vivem à margem:

> **A gente acaba dando educaçoão a esse povo**, Johann. **E um pouco de esperrança**. E **herrança**, Johann, como aquela que o nosso amigo deixou parra as crrianças.
> **O que serria dela sem mim**, Johann, me diz. Eu é que noão quis mais aquela infeliz. Pulei forra, **como os pobrres de Cuba**. Abandonei o barrco. Nada mais de Jet ski.
> Você ri, Johann, você ri? **É verrdade.** (*CN*, pp. 37-38 – grifos meus)

A tônica da performance é o entusiasmo. A excitação. A reinteração com que o convite afirma a acessibilidade dos dispositivos de prazer no mundo de cá (espaço desprovido de regras) em detrimento do mundo de lá (onde a regra consolida, mas também limita). É a existência dessas margens e a lógica de sua manutenção histórica, que garante fauna de exoticidades abundantemente acessíveis:

> [...] Nem sei se tem negrras na Conchinchina. [...] Se tiverr, eu vou.
> [...]. Em todo canto tem. Júpiter, Marrte. No burraco negrro, em toda parrte. **Ainda bem. *O mundo é dos negrros*.** Alô, Johann. **Tem, sim, e estão nos esperrando.**
> **Vamos?** [...] Pensa, Johann. Salvadorr, Salvadorr.
> **O que não falta nesse mundo, Johann, é amorr.** (p. 38 – grifos meus)

Para além do cômico e do estereotípico, a simulação da fala estrangeira, pelo recurso do dobro no "r", bem como pela deformação de algumas palavras no nível da escrita e, consequentemente, no da pronúncia ("calçoão", por exemplo), pode ser trazido para a própria esfera do arbitrário, já tanto aludida nesse estudo. É que, tende a reforçar, sobretudo quando considerado o áudio, o artifício de alguém que, igualmente a língua (músculo), tem que se dobrar, se contorcer, se projetar para poder operacionalizar um movimento que lhe permita agir com mais competência sobre uma ambiência cultural que não a sua. Competência de dominar, se impor, corromper de dentro. Ir à guerra.

Em *Meu negro de estimação* (p.101), corpo, posse e volúpia igualmente marcam a tônica de uma performance que alterna posse e possessão enquanto lugares de fala. Se por um lado o pronome possessivo "Meu" confere a "negro" a condição de peça adquirida como recurso (posse) para os momentos de luxo e prazer (como já ocorria na cultura escravista, em que certos mucamos, por seus atributos físicos, eram escolhidos como servos de luxo), por outro, esse mesmo "negro" arbitrariamente, transita pelos lugares do mando, quando, experimentando também o índice de *"meu homem"* (logo, possibilidade de macho, provedor, cabeça etc) manifesto na primeira frase da narrativa, acessa mimos e refinamentos (possuidor). Vejamos ambas as perspectivas:

a) a do possuidor (mando):

> Meu homem agora é um homem melhor. **Mora nos jardins, veste e calça**. Causa inveja por onde passa. [...]
> **Meu homem não trabalha**. Não precisa mais se sujar de borracha. **Meu homem não fede a graxa.**
> **Meu homem agora dirige.** Quando não pode, tem quem faça.
> Meu homem leva sol na piscina. **Meu homem viaja**. Meu homem é uma bela companhia. (*CN*, p.101 – grifos meus)

b) e a do possuído (obediência):

> Se não entende de poesia, **não fala.** Quando **o assunto é política, sai da sala**. Meu homem é uma outra pessoa. **Não quer mais saber de samba.** Nem de futebol.
> [...]
> [...] Meu homem leva jeito para ser modelo. Mas **eu não deixo**. **Coloco**, assim, **um cabresto.** Para ele não me deixar tão cedo.
> **Meu homem me obedece e me respeita**. [...]
> (*CN*, pp.101-102 – grifos meus)

É também de despersonificação que nos fala essa performance: note-se que a primeira frase do conto tem implicações e repercussões em todas as subsequentes, uma vez que necessário se faz ler os desdobramentos que o termo "melhor" adquire quando considerada a carga negativa que pesa sobre substantivo "negro" na doxa vigente. Ou seja, o negro, enquanto indivíduo marginalizado no eixo das relações que integram o jogo social, precisa ser ressignificado, transformado, civilizado, ao curso da narrativa, deixando então de ser um negro para ser admitido na categoria de "meu homem", ainda que esse processo de ressignificação, ao fim e ao cabo, consista em apagar-lhe toda e qualquer marca de suas vivências anteriores da(*na*) margem de onde provém. Leia-se: **seu lugar de origem** - morava em região de violência, de bala *"à toa"*, possivelmente, favela, agora mora nos jardins, região nobre da cidade de São Paulo; **seu trabalho –** foi borracheiro ou mecânico, agora *"não trabalha"*, é sustentado pelo amante; **sua cultura**

– da qual abre mão: *"Não quer mais saber de samba. Nem de futebol. Não gosta de feijoada."*.

Se os elementos contextuais enunciadores da negritude vão sendo silenciados, grita alto ainda a tônica de subjugado, isto é, de alguém que, embora deslocado da margem, ainda assim, de algum modo, é posto a servir aquele outro que fala do lugar reificado do mando. Em outras palavras: embora sobre esse negro "de estimação" já se diga algo de refinado, ("veste e calça", " não trabalha", "não precisa mais se sujar" , "não fede" etc) incompatível com a sua imagem estereotípica, isso não implica em autonomia e auto-representação, pois não esqueçamos que, de dentro da performance, se pode deduzir que tudo isso lhe é concedido. Em determinados momentos vê-se que este que serve ainda é alguém que "não fala", que "sai da sala" e, para o qual, a voz de mando "não deixa" acessível certas escolhas, colocando "um cabresto" "para ele não deixar tão cedo", sendo, por fim, alguém que no geral, "obedece" e "respeita".

Em *Yamami* (p.105), último conto do livro, a performance constitui-se em um diálogo truncado, mais uma vez, entre interlocutores anônimos que trocam interrogações, exasperações e frases desencontradas a respeito da viagem de um deles ao Brasil. O fato passado ascende em uma vivência presentificada no sujeito-falante, repercutindo de tal modo em seus afetos que, desestabiliza o diálogo, dissolve a relevância de tudo quanto foi "contorno" e elege foco único nessa vivência: a figura de Yamami, criança indígena prostituída na Amazônia Brasileira. É ela o *leitmotiv*[43] nessa paisagem polifônica (ou seria protofônica?) de lembranças de um eu-que-fala, ressentido e magoado, pela impossibilidade da posse definitiva desse raro objeto de prazer, que em sua labuta mnemônica, é recortado de qualquer necessidade de vínculo contextual. Yamami é coisa em si:

> [...]
> Fodam-se os índios do Brasil. Toquem fogo na floresta. Vão à merda.

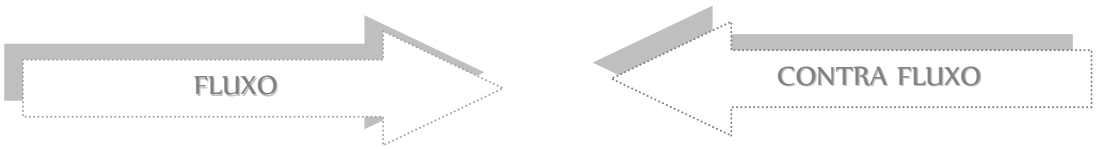
---

[43] "Embora seja possível uma tradução literal - motivo condutor – em alemão *Leitmotiv* designa um tema ou outra ideia musical coerente, claramente definido por uma identidade formal, a qual permite a sua identificação, mesmo que modificado, em aparições subsequentes, a partir da sua primeira exposição. O *Leitmotiv* representa uma pessoa, um objecto, um lugar, uma ideia, um estado de espírito, uma força sobrenatural ou outro componente da acção dramática da obra musical. Uma aparição subsequente toma habitualmente a forma de uma variação, que consiste em alterações de ritmo ou na estrutura dos intervalos, em novas harmonizações, ou numa orquestração ou num acompanhamento diferentes; os motivos apresentam-se, assim, sob formas musicais múltiplas, podendo distinguir-se quase isolados, ou pelo contrário, associados a outros, dando origem, nalguns casos, a um motivo diferente, encontrando-se a procura de novos efeitos formais sempre em relação directa com a acção dramática". Cf. SOUSA, Elisabete M. de. A técnica do *leitmotiv* em *Der ring des nibelungen* de Richard Wagner e em *Buddenbrooks* de Thomas Mann. Tese mestr. Teoria da Literatura, Univ. Lisboa, 1999. IX, 165 pp. Disponível em: http://purl.pt/11533 Acesso: 10/02/2014.

> [...]
> **Só lembro de Yamami.**
> Yamami.
> **Sempre gostei de crianças. Aqui é proibido.**
> Yamami, meu **tesouro perdido** [...]
> [...]
> **Vivi Yamami** lá.
> Indiazinha típica de uns 13 anos. As unhas pintadas, descalçadas. Tintas extintas na cara. Coisinha de árvore. A pele vermelha e ardente. Virei um canibal, de repente.
> [...]
> **Mora na minha memória aquele umbigo.**
>
> (*CN*, pp.105- 107 – grifos meus)

Ou ainda de um modo mais explícito, quando afirma: *"**Yamami não tem nada a ver com o Brasil**. O Brasil é São Paulo, uma cidade longe, parecida com esse continente de gelo [...]".*

Diferente do que ocorre nos contos anteriores, ao *partner* dessa performance (o interlocutor) é concedido o direito de fala/presença na cena. Contudo, é possível perceber que sua função actancial limita-se a uma anti-confirmação, ou seja, suas falas quanto ao estado eufórico vivido/lembrado pelo locutor, servem como interruptoras da verve catártica do primeiro falante, que é, aqui e acolá, impedida de atingir o clímax. Estabelece-se, portanto, na estrutura da performance vocal, um fluxo constantemente entrecortado por um contra-fluxo, conforme ilustra o esquema a seguir:



E os índios?
O que você achou dos índios do Brasil?

Fodam-se os índios [...] Toquem fogo na floresta. Vão à merda

1º parágrafo (p. 105 – todos os grifos são meus)

Que turista é você? E a febre amarela?

(idem)

Só lembro de Yamami
Yamami.
[...] Passei por uma cidade chamada Cuiabá, depois Corumbá. Parintins Parintintins, sei lá.

Há peixes gigantes?

Não, pequenos.
[...]
Minhocas sul-americanas, não enche o saco.
Puta que pariu.
[...]
Não, não trouxe fotografias.
[...]
Não tive tempo.
Fotografar aquela merda é um desperdício

(*CN*, pp. 105-106)

Sendo uma performance centrada no desejo, nota-se que até o elenco de precariedades da cena em que emerge o objeto libidinal[44] (o corpo vivo de Yamami), sucumbe à força com que a memória é vasculhada na busca de regredir ao momento exato do alumbramento. Toda a repercussão criada pelas dificuldades que o meio impõe, cedem face ao encontro, e tudo vira desejo sob a perspectiva de um olhar objetivado:

> Fiquei num hotel em cima do Rio Negro. Vento calorento. [...]
> Você chega, estanca seu olhar em volta, seu olhar em cada buraco, estopa, saco. E vê no mercado. Um extenso mercado no centro da cidade. **A puta que você vê tem onze anos.** Ou menos. Parece. Não cresce. **Vive seminua, sujinha e deliciosa**, esperando a lotação da balsa. **Há tucanos para vender. E corpos.**
> Vivi Yamami lá. (*CN*, p. 106 – grifos meus)

E quando há interrupção, impertinência ou ruídos na objetivação desse fluxo, imediatamente o performer, desautorizando a informação que o entrecorta, viciosamente retorna ao seu trajeto:

E a madeira?
Dizem que há muita **madeira e borracha.** } Impertinência: desvio do foco por parte do interlocutor

O quê?
Besteira. Eles não têm nada. } Rejeição do dado trazido pela intervenção do interlocutor.

[...] ***Yamami não saiu de meu juízo.*** Há outras putinhas no entulho. Você quer ir para Santarém, tem. Se não quer ir, tem. } Retomada do foco de interesse e do lugar de mando na condução da experiência narrada.

(*CN*, p. 107 – grifos meus)

O objeto libidinal se impõe de tal forma ao instinto primal do sujeito falante (seu *Id*) que este, em sua performance vocal, derruba certas fronteiras de moralidade (conceito de *superego*), revelando, nesse momento, não apenas a sua condição individual de perda do controle sobre os instintos, quanto deixa entrever o *modus* por

---

[44] Em psicanálise, este termo estando diretamente atrelado ao conceito de pulsão e libido, serve para designar o objeto que torna possível a satisfação das pulsões instintuais do sujeito. Este muda constantemente, de acordo com a maturação do indivíduo. Cf. SPITZ, R.A. *O primeiro ano de vida: um estudo psicanalítico do desenvolvimento normal e anômalo das relações objetais*. São Paulo: Martins Fontes; 2004. pp 87-88.

trás da pedofilia, principal movente do turismo sexual no Brasil, atmosfera que impregna o conto.

> ***YAMAMI***, venha comigo. ***Sou um branco pálido e telepático***. Estou de férias, caralho, ***longe do meu país, infeliz. YAMAMI***, minha meretriz, meu turismo.
> Mora na minha memória aquele umbigo. A mão fininha de ***YAMAMI*** vai e vindo [sic]. O vento do rio no mato. ***Trabalhar o ano inteiro fechado nesse laboratório, isso é vida?*** Ficar fazendo teste de urina, para quê? Quero ir embora deste meu destino. ***Não quero morrer no primeiro mundo.*** Quero morrer no horizonte. Estonteante. Nos esconderijos de ***YAMAMI***. ***Minha liberdade*** sensível. O cheiro caçador de ***YAMAMI***, os seus peitinhos. Seus olhos flechando os meus testículos.
> Minha alegria primitiva, ***YAMAMI***.
> [...]
> Lá posso colocar ***YAMAMI*** no colo e ninguém me enche o saco. E ninguém fica me policiando. Governo me recriminando. (p. 108 – grifos meus)

Observa-se na fala da personagem que a pulsão sexual se alarga progressivamente ao curso de sua narrativa, de modo a se sobrepor a qualquer outro elemento do processo decisional. Note-se que o objeto libidinal (***YAMAMI***) é repetidamente enunciado na fala da personagem de modo quase ritualístico (sete vezes, só nesse breve trecho!), caracterizando um dos elementos indiciais da obsessão. É digno de nota que esse percurso vai revelando, de modo igualmente progressivo, marcas de um sofrimento psíquico, pois o sujeito-falante não possui mais o governo de si, experienciando uma vida nomeadamente sem sentido, cujas marcas são todas de insatisfação (leia-se: "branco pálido e telepático", "infeliz", "fechado" em um trabalho mecânico e repetitivo). Paradoxalmente este *eu-que-sofre* encontra seu momento epifânico, sua iluminação, justamente pela via do arbitrário, do imoral e do proibido: a relação sexual (e, exclusivamente, sexualizada) com a menina índia num país composto de miséria e desgraça.

Assim, é igualmente indicial deste paradoxo (descoberta do sentido da vida numa relação objectual e ambientada no espaço da precariedade e da falta de afeto) o modo como a performance vocal justapõe o campo semântico de miséria e desamparo, imediatamente, ao do desejo, da libido em inúmeros trechos da narrativa, mas de modo ainda mais evidente, na passagem esquematizada a seguir:

[...]
NUA
É comum, por todo canto. Dizem que tem ***menina*** **ABANDONADA** ***em Rondônia, Roraima***. No ***Ceará***, em ***Pernambuco***. **VENDIDAS** no coração de ***Rio Branco***.

Campo semântico 1: miséria e desamparo.

YAMAMI pulando, chupando caroço de manga, me lambuzando. **YAMAMI** escorregando pelos galhos, nos cipoais do pântano.
Virei amante de **YAMAMI**, ao ar livre. Dei dinheiro para **YAMAMI**, joias, espelhos, colares. Fiz **YAMAMI**, vestir calcinhas coloridas. Minha menina.

Campo semântico 2: desejo e ambiência "lúdica", dentro do qual reinam a liberdade e objeto libidinal

(*CN*, p. 108 – grifos meus)

Por fim, impossibilitado de viver efetivamente no espaço espansivo-libertário que cria em torno de si e de seu objeto, a personagem-voz recolhe-se, ressentido e magoado, como que expropriado daquilo que, à custa das paradoxais condições das margens, lhe apontou (arbitrária e ilegalmente) um sentido para a vida.

> [...] na despedida. Penas de arara. O mercado cheirando a merda. A bacia do rio indo embora e me levando.
> **Não gostei do Brasil, caralho.**
> **Yamami não tem nada a ver com o Brasil**. O Brasil é São Paulo, uma cidade longe, parecida com esse continente de gelo, Yamami.
> **O meu corpo vazio.** (p. 109 – grifos meus)

3.2.6 Grupo 4 - Entre barbárie e afetos interditados

Na última das propostas de grupos aqui levantadas, encontram-se contos cujo viés performático é a interdição dos afetos tidos como "marginais" pela doxa que rege o jogo social contemporâneo. Mais especificamente nesse contexto, são narrativas que tratam de relacionamentos homossexuais e de como os sujeitos implicados falam de si, de suas fraturas, impossibilidades e, principalmente, de como todo esse conjunto de fatores é problematizado na cena urbana presentificada no momento mesmo da fala.

Apesar da vasta gama de perspectivas possíveis de serem implicadas quando da menção dos vocábulos: homossexualismo, homoerotismo e outras terminologias quanto ao afeto entre sujeitos do mesmo sexo, é oportuno esclarecer aqui, que o foco desta proposta de leitura dá-se em torno das marcas de fala presentes na performance das personagens-voz. Ou seja, *o que* elas falam e *como* falam de si (logo, de dentro de suas experiências de *ser*), e não como outros podem falar delas a partir do conjunto teórico

produzido nas últimas décadas a respeito desta configuração afetiva (mas, de fora das experiências de *ser*).

Nesse sentido, o conto *Coração* (Canto VIII, p.59) é todo potência, uma vez que nele, o que se lê/ouve é a voz de um sujeito que, de dentro do cotidiano de gay, bicha, 'viado', e outros termos que a urbe (indomável e "politicamente incorreta") utiliza para nomeá-lo, irrompe num longo enredar de suas aventuras sexuais. Contudo, essa performance, já nas primeiras palavras, deixa antever a possibilidade de algo mais que a superfície do frisson, do fisiológico e do libidinal. É de natureza conflituosa-afetiva e não apenas mecânica esse relato: o sujeito-falante inicia seu fluxo trazendo para a sua condição (ser homossexual) um dilema, que se manifestará em diversos outros momentos de fala. A saber, o dilema é: ter ou não sentimentos? Aqui materializado na figura do coração.

Embora tal dilema não se apresente em forma de pergunta, a condução do discurso e os dispositivos que arregimenta, denunciam esse permanente estado de conflito entre o apenas libidinal (encontrar sexo casual, a figura do *homem-trepada*) e a carência afetiva (encontrar alguém com quem dividir as precariedades do cotidiano), como se depreende já no primeiro parágrafo:

> ***Bicha*** **DEVIA** ***nascer sem coração.*** É, **DEVIA** nascer. ***Oca***. É, feito uma porta. Ai, ai. ***Não sei se quero chá ou café.*** Não sei. Meus nervos à flor de algodão. Acendo um cigarro e vou assistir televisão. Televisão. O especial de Roberto Carlos todo ano. Ai, que amolação! ***Esse coração de merda. Bicha*** **DEVIA** ***nascer vazia.*** Dentro do peito, um peru da Sadia. É, **DEVIA.**
>
> (*CN*, p. 59 – grifos meus)

São indiciais do campo semântico de indecisão, tanto o uso repetido do verbo *"**Devia**"***,*** no pretérito imperfeito do indicativo (que, entre outras enunciações, contém a de fatos dos quais não se tem certeza), quanto à negativa *"Não sei"*, em primeira pessoa (tomar chá ou café, fumar ou assistir televisão).

À parte o estado indeciso, no parágrafo seguinte, a performance muda de foco narrativo. O *eu-indeciso* que há pouco falava de si (narrava-se), agora é narrado. Dado como *Célio,* por um narrador intruso e não sabido (3ª pessoa). Se tem acesso agora ao seu primeiro, de muitos, encontros fortuitos em que a libido é o elemento de linguagem.

> **CÉLIO** conheceu **BETO** na estação de trem, em setembro. Moreno bonito. **CÉLIO acariciou o membro de BETO** no aperto vespertino, no balanço ferroviário. **BETO gozou na mão do VIADO.** Encabulado, mascou seu chiclete, **desceu e nem olhou para trás, para CÉLIO**. Célio **feliz por um certo tempo**. A gosma entre os dedos. ***A porra a gente esconde no ferro, debaixo do banco.***
>
> (idem)

Do trecho depreende-se:

A) **CÉLIO** = o que *busca*, se submete, tenta encontrar nos entre-espaços da urbe algo de afeto, se não ainda na dimensão de acolhida, pelo menos na de jorro, transbordo, catarse. Note-se isso em: *"[...]feliz por um tempo"*

B) **BETO** = *corpo*, possibilidade de objeto libidinal: "Moreno bonito". Se, para Célio, o ato é *start* para alguma outra dimensão que não a expriência de uma vida vazia e neutra; para Beto, é fisiologia, ejaculação. Note-se isso em: *"[...] mascou seu chiclete,* ***desceu e nem olhou para trás, para Célio****."*

E ainda, que:

C) O foco é problematicamente cambiante, retorna novamente para a experiência em primeira pessoa, devolvendo a Célio o poder de narrar-se: *"[...] A porra a gente esconde no ferro, debaixo do banco"*

Constituindo-se em um relato de experiência e, considerando todo o desenho contextual no qual se insere a narrativa de Freire, em particular, a aqui implicada (grandes centros urbanos, sujeitos integrantes de grupos sem voz de comando, que labutam em trabalhos cujo resultado os condiciona à subalternidade etc.) é possível afirmar que essa performance sustenta algo mais que o foco no escândalo, uma vez que por trás de si, vincula-se a modos culturais urbanos bastante presentificados, os quais, segundo Chauí (2007, p. 32): *"[...] não possuem a função de chocar o indivíduo, provocá-lo, fazê-lo pensar, trazer-lhe informações novas que o perturbem, mas deve devolver-lhe, com nova aparência, o que ele já sabe, já viu, já fez".* Obviamente que aqui se faz necessário um esforço na direção de compreender a cultura em um círculo de abrangência igualmente presentificado, capaz de abarcar, conforme sugere Chauí, a:

> [...] produção e criação da linguagem, da religião, da sexualidade, dos instrumentos e das formas de trabalho, dos modos da habitação, do vestuário e da culinária, das expressões de lazer, da música, da dança, dos sistemas de relações sociais, das relações de poder, da guerra e da paz, da noção de vida e morte. (CHAUÍ, 2007, p. 24).

Embora seja um relato individual, essa narrativa comporta pelo menos três presenças que afetam a performance: além de Célio (1ª pessoa, enunciador da memória), há o narrador intruso e anônimo (3ª pessoa, já anteriormente referida) que aqui e acolá interrompe o relato do enunciador a ele se referindo pelo nome (Célio), cambiando o foco; e ainda, um interlocutor, também anônimo, mas dentro da cena, e que, a partir do terceiro parágrafo, tem falas pontuais, interagindo com Célio e seu relato, funcionando

assim, como ativador da perspectiva responsiva, comum nas narrativas de Freire. Essa possibilidade de câmbio narrativo reforça a presença do fator irônico nos relatos (cantos/contos).

A esse repeito, é oportuno um recorte sobre o que Mateus (2006, p.35) considera:

> Os estudiosos do foco narrativo já afirmaram que a narrativa freqüentemente propicia o encontro com a ironia. Acreditam eles que, ao contar uma história, temos de enfrentar, de um lado, a relação entre o contador e o relato e, de outro, a relação entre o contador e o público. Isso dá origem a perspectivas diferentes: dos personagens, do narrador, do leitor e, em alguns casos, do 'autor'. **Essa multiplicidade de perspectivas pode desembocar na ironia**, caso tomemos a ironia como a conseqüência de **uma disparidade de compreensão** que nasce do fato de que **alguém pode saber ou perceber mais** – ou menos – **que outrem**. Assim, podemos imaginar diferentes situações causadoras da disparidade de compreensão mediante o uso do foco narrativo: o leitor que sabe mais do que o personagem, o personagem que surpreende o narrador, o narrador que contraria a expectativa do leitor.
>
> (grifos meus)

Pode exemplificar isso, o seguinte trecho do conto em tela:

> Depois encontrei com ele de novo. Oi, oi. Perguntou se eu tinha um cigarro, se morava na XV de novembro. Se eu trabalhava, de quê trabalhava, essas coisas. Se ele podia me acompanhar até em casa. ***E você?*** Deixei, deixei. Eu não tenho medo. Se for ladrão, não tem o que levar. E ele parecia, sei lá, um menino bom. ***Bafão, mona. Abra a janela que eu estou ficando tonta.***
>
> (*CN*, pp. 59-60 – grifos meus)

Note-se que no primeiro trecho destacado a fala/presença do interlocutor anônimo é fundamental na criação da tônica de tensão (“*E você?”)*, gerando expectativa quanto ao encontro que se anuncia no relato de Célio. No segundo trecho, é Célio quem o insere na íntima situação comunicativa, por duas vezes: na primeira, agregando-o ao universo gay (ao partilhar a gíria “*Bafão, mona”*) e, na segunda, com a frase imperativa, dando-lhe uma “função” no gesto performático em curso (“*Abra a janela que eu estou ficando tonta”*).

Ao contrário da maioria dos demais contos analisados, este comporta um mínimo aporte descritivo, tanto dos personagens (veja-se que Beto é descrito) quanto de ambientes (o quarto/apartamento de Célio). Esse procedimento, contudo, parece ser estratégico na narrativa, pois através dele sabe-se do lugar de onde fala Célio (espaços donde habita, transita, se relaciona e trabalha) e de lá, das suas precariedades materiais e afetivas:

> ***- Chegamos.***
> Havia cacharolas cinzas no fogão, pratos, ossos e esponja. ***No quartinho,*** colchas coloridas.
> Conquista de território.

> Aí o bofe tomou um ***ki-suco de morango***, comeu um ***omelete***, conversou pouco e nada. Não rolou nada aquele dia, acredita? Ele travou, não sei. Não-me-toque, eu não toquei. E assim a gente ficou. Ele saiu chupando um ***chiclete de uva-maça-verde***. Eu amarelei.
> Depois disso, quem disse que Célio se concentrou nos seus desenhos? ***Fazia moda verão, inverno, jaquetas e turbantes***. E pensava na boca do Beto, no desodorante. No dia em que ele gozasse no seu travesseiro de cetim. Ai, ai de mim. Procurou o moreno em ***todos os vagões***. Não esqueceu nenhum.
> (*CN*, p. 60 – grifos meus)

Há por todos esses lugares transitados uma só ideia sobre Célio: a de quem ciclicamente busca. O desejo é seu *moto perpétuo*. Possibilidade de prazer, mas igualmente de dor, cansaço e exaustão. E o que é buscado vai absorvendo de tal modo toda a sua dinâmica de cotidiano, sem necessariamente haver o aceno de que vai ser encontrado. O objeto libidinal ocupa agora todos os espaços da vida.

> A pior coisa, amiga, é **uma trepada quando fica engasgada**. **Vira uma lembrança agoniada. Uh!**
> **Encontrou Beto** uma semana depois. **Na mesma hora em que estava masturbando outro, desiludido e oco.** Um loiro que nem chegava aos pés do moreno misterioso. Epa! Correu e disse alguma coisa: algo como "Omelete recheado". **Vamos de novo?** (*CN*, p. 61 – grifos meus)

De dentro de uma perspectiva de privação e silenciamentos como a que se põe sobre o modelo de vida subalterno, o peso dos afetos, mesmo os interditados, pode acenar como grande amortecedor dos impactos a que rotineiramente estão expostos os sujeitos. Daí, contra todas as impossibilidades e rechaças que o jogo social impõe, principalmente aos da margem, deseja-se e, ciclicamente, espera-se o momento em que aquele que busca, seja recompensado com o objeto buscado. A esse repeito, considera Chauí (1990, p. 49)

> O desejo enlaça nosso ser à exterioridade (coisas, corpos, os outros), carregando-a para nossa interioridade (sentimentos, emoções) e, simultaneamente, enlaça o interior ao exterior, impregnando este último com os afetos, fazendo todos os seres surgirem como desejáveis ou indesejáveis, amáveis ou odiosos, fontes de alegria, tristeza, desprezo, ambição, inveja, esperança ou medo.

Contudo, para Célio, o interdito dá-se duplamente enquanto ser que busca: primeiro pela escala social desprestigada de onde fala (trabalhador, pobre e subalterno), segundo pela sua "sexualidade desviante", marca que, na doxa vigente, lhe aponta o lugar do subjulgo, condição inferiorizada já dentro da própria subalternidade.

Desenha-se assim, para esse sujeito, um lugar de experiências afetivas amordaçadas, esquivas e sobre as quais pesa ainda os riscos da violência simbólica e factual, antecedidas por pequenos, rotineiros e naturalizados atos de reprovação,

humilhação e estereotipia de suas subjetividades. Sobre essa condição Trevisan (2000) (Apud FERNANDES, 2012, p. 30) reflete:

> A cada vez que alguém sente o apelo da diferença em seu desejo, provavelmente terá de vencer séculos de repressão, para chegar ao epicentro do seu eu. [...] Não seria absurdo imaginar que as inúmeras, reiteradas e violentas proibições à sexualidade desviante talvez tenham engastado no desejo homossexual um pânico arquetípico, quase no nível de pulsão.

Para a performance do sujeito-falante, suas entonações reticentes, pausadas, entrecortadas por respirações e supressões, traz à tônica a possibilidade da leitura de que, nem sempre o encontro conforma e revela para aquele que busca, a efetiva dimensão daquilo que buscava. Ou seja, não há redenção para a busca de Célio no corpo de Beto:

> Foram e chegaram.
> No quartinho, colchas coloridas. Conquista de território, **nunca se sabe. O mundo é cheio de voltas desconfortáveis**. Mas de hoje não passa.
> Ai o bofe tomou ki-suco e comeu omelete. Tinha bolo Souza Leão. **Foi quando ele perguntou se podia dormir comigo aquela noite.** Claro que sim, se não! O rádio-relógio tocando Maria Bethânia, as canções que você fez para mim. Eu não tive dúvida. Fui tirando a roupa do bofe. Uau! Menina! **Bicha devia nascer sem coração**, tô te falando.
> (*CN*, p. 61 – grifos meus)

Há mais ausência que presença como saldo do encontro. Tanto na última frase do trecho citado, como nos fragmentos abaixo, o locutor partilha esse seu estado de ânimo com o interlocutor anônimo, novamente convocado à intimidade da cena:

> [...] **depois de tanto prazer, cadê o amor?** O menino saiu, na madrugada. Evaporou-se. [...] As caçarolas intactas, os ossos continuavam à mostra. Ora, que menino mais capeta! **Só sobrou o chiclete, acredita?**
> Ai, ai. Mesmo assim, cheio de formiga.
> Cheguei atrasado na confecção, na terça. **Não quis almoço, não fiz marmita. Lá fui eu de novo atrás do bofe.** Como uma anta perdida. **Não tem coisa pior do que o abandono. Depois de uma trepada daquela, tudo parecia ser eterno. Aí é que a gente se engana.**
> Nada, mona.
> **No lugar do coração, bicha devia ter uma bomba**. A minha vontade era ter uma granada, para estourar no trem. ***Para fazer uma desgraça,*** juro. Só assim, Deus vai olhar para mim. (*CN*, p. 62 – grifos meus)

Assim, *Coração* não deixa de ser também uma performance sobre a ausência. Se por um lado enuncia o *ter*, o tomar, a posse do corpo, na sequência de momentos fortuitos de Célio, por outro, revela a precariedade e/ou fugacidade desses momentos, terminando por flagrar um sujeito em desalinho, em sofrimento exatamente por não conseguir encontrar o sentido de sua busca apenas na tópica corporal. Ao final, o que era aparente objetivação libidinal, ou um percurso circunscrito ao desejo homoerótico, revela uma dimensão muito mais abrangente na cena contemporânea: a experiência de

exacerbação das sensibilidades dos sujeitos em face do defrontamento com a solidão, marca dos grandes centros urbanos.

> **Não agüentei ficar em casa, sozinho**, e vim tomar um café com você. **Essa bosta de tristeza que bate no coração da gente**, de repente. **Que desmantelo!** Bem que Roberto Carlos podia cortar esse cabelo. E eu, nascer sem coração, repetiu. É, sem coração.
> Para não ter que ouvir essa canção.
>
> (*CN*, p. 63 – grifos meus)

Em *Meus amigos coloridos* (Canto XIII), a temática da homoafetividade e suas formas de subjetivação se dá pela via da memória. Um narrador enumera de forma fragmentada as suas vivências íntimas. Já no começo, utilizando o artifício da associação, num fluxo que projeta uma espécie de encaixe indireto, por meio do qual, brincadeiras infantis convocam o sentido de contatos corporais ("mergulhar", "deixar o atacante passar", "jogar bafo", "passar a língua na mão") e por extensão, sexuais – sem que haja, contudo a presença factual de termos explícitos – a personagem-voz já adulta, acessa as descobertas do corpo na infância, da sexualidade e dos jogos que se estabeleceram em torno desta prática junto aos ciclos pelos quais foi transitando:

> **Primeiro** foi o Cadu**. Não lembro**. Kiko, o meu primo. **Não lembro**. Tudo no banho do ribeirão. A gente ia mergulhar no açude. Lodo de caramujo.
> O Cadu foi o segundo, perto do campo. **O segundo**. A gente jogava bola. A molecada era só gritar que eu deixava o atacante passar. **Minha lembrança de futebol é zero**.
> Depois veio o Beto. Beto com onze anos. A gente ia jogar bafo. Essa figurinha é minha. E o vento assanhando as figurinhas. Passar a língua na mão.
> **O irmão do Beto também queria. O primo do Beto**. Tem que completar o álbum para ganhar uma bicicleta. A gente se juntava e pulava o muro do cemitério. O cemitério quente. E as caveiras contentes. A gente chutava osso. A alma não doía.
>
> (*CN*, p. 91 – grifos meus)

Há uma naturalização na sequência das descobertas e a memória oscila: ora sucedem-se nomes dos parceiros, ora os contextos de sociabilidade no ato da rememoração, revelam-se mais importantes que os tais parceiros. Daí a expressão *"Não lembro"*, pronunciada breve, quase que numa sílaba, no registro do áudio, entrecortar a sequência do primeiro para o segundo parceiro, os quais, notoriamente ocupam menor importância em relação aos campos semânticos do *como* (banho) e do *onde* (açude, logo, zona rural, sítio, interior, etc.). Essa tônica de fragmentação é reforçada pela entonação da voz na versão do áudio, similarizando a oralização de alguém que, numa conversa breve, precisa resumir uma série de vivências, de modo a tecer um campo identificável de sentido. Importante também é perceber que à descoberta soma-se a ideia de cíclico: por meio da iniciação, da troca em que o corpo é objeto de escambo, se

estabelecem novos laços e novas possibilidades dentro do grupo (leia-se: "*O irmão do Beto* ***também queria****. O primo do Beto. Tem que completar o álbum para ganhar uma bicicleta"*).

Análogo ao desenvolvimento do sujeito-falante, desenvolve-se também o seu ciclo de contatos, aquilo que parece ser a sua compreensão quanto à dinâmica das subjetividades inerentes à orientação sexual para a qual se inclina. Os relacionamentos, as práticas e os valores difundidos dentro desse ciclo (em constante expansão), acessibiliza ao sujeito falante a imersão em um contexto cultural que, progressivamente, parece lhe conceder mais propriedade quanto ao lugar de sua fala:

> Ai depois eu conheci o **Humberto**. Humberto me levava para ver vídeo. E a gente **discutia fotografia**. E **jazz.** Humberto **tocava saxofone**. A gente desligava o telefone. E ficava aquela melodia. Humberto **fumava maconha**.
> Depois apareceu o João Gilberto. A gente foi junto ver o filme: *Não lembro.* Só sei que foi uma merda.
> **Conheci também o dr. Salém.** Nunca tive um amigo assim, bem mais velho. Aconteceu. Quando vi, **viajávamos para Nova Guiné**. E **Kawasaki**. Não sabia que havia **uma floresta fálica** em Kawasaki.
> Depois apareceu o **Hermes.** Ele trabalhava onde eu trabalhava. E a gente saía para tomar um chope. E comer batata. O que me incomodava nele era o cheiro de cigarro. No cabelo encaracolado.
> Hermes morava na Pompéia. Não podia ficar tarde. Eu tinha que pegar o metrô. Foi numa noite dessas que **um assobio me convidou para descer na LIBERDADE. Segui o assobio.**
>
> (*CN*, pp. 91-92 – grifos meus)

Do trecho, toma relevo para a interpretação da performance vocal:

a) Há maturação quanto às sensibilidades e percepções do *eu-que-fala*: da infância de descobertas lúdicas, quase inocentes à busca de vivências que convirjam para um possível desejo de "refinamento" de suas sensibilidades e/ou subjetividades (artes, viagem, cultura, etc);

b) As pessoas com as quais convive, de certa forma, sintetizam valores, fases ou momentos diretamente significados dentro de sua construção discursiva sobre a homoafetividade (Humberto = o ímpeto, a descoberta da cultura / Dr. Salém = a maturidade, a sofisticação / Hermes = a vida presentificada, labuta e rotina);

c) Há a busca pela autonomia em face a esse modelo de subjetividade. Note-se o anúncio desse desejo na significação produzida pela palavra *Liberdade*, duplamente encaixável no contexto da narrativa em curso, sendo: I) bairro

turístico da cidade de São Paulo, ponto da estação do metrô; e II) alforria, liberação.

Considerando que, das narrativas de *CN*, esta é a que menos conflitua sujeito e ambiente, no que tange aos embates das condições precarizadas da vida subalterna, de qual instância de liberdade estaria nos falando a performance? Em que medida se cruzam: cores, liberdade, relacionamentos e afetos interditados?

> **[...]** **Marcelo eu conheci no centro**. Marcelo **faz design**. [...]
> Marcelo foi uma amizade mais longa. A gente chegou a dividir apartamento. [...] **Saí fora.** [...] e **fui procurar um lugar só para mim.** [...]
> Decorei a sala com umas plantas. E um quadro verde. **Acabei de conhecer um arquiteto** muito bom, antes de ontem. **Rogério** é o seu nome. [...] Um dia fomos lá, à Passarela do Samba.
> Enquanto **o arquiteto sumiu** na bateria, fiquei pensando. Tenho certeza que **agora, finalmente, conheci o amor da minha vida.** Meu primeiro amor, **depois de tantos anos.**
> Falo daquele **negronegronegronegro** ali, rebolando.
> (*CN*, pp. 92-93 – grifos meus)

Pelos encaminhamentos que o performer dá à sua tônica de associações, e, somado ao potente apelo do elemento *cor* (temática tanto do livro, quanto do conto em questão) parece haver elementos indiciais suficientes para aproximar a acepção de *Liberdade*, como um esforço de resistência contra o conjunto de opressões a que se auto-impõe o sujeito quanto ao doxal de suas escolhas: dentre as "cores" vividas como promessa de acolhida de suas subjetividades (Cadu, Kiko, Beto, Humberto, dr Salém, Hermes, Marcelo ou Rogério), é arbitrário o seu momento epifânico, pois o amor lhe é materializado na figura anônima de alguém das margens (o *negronegronegronegro*). Sobrando desejo e sem garantias de retorno, partilha ou recompensa, tudo é busca mais uma vez.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando do início deste estudo, a perspectiva apontava basicamente para uma comparação entre as duas versões da obra, nelas apontando em que medida estranhamento e percepção de oralidade tornavam-se mais fortes em cada um dos veículos utilizados no ato de leitura. Contudo, o processo contínuo de (re)leitura das 16 narrativas mostrou-nos que não se tratava apenas de uma relação intermidial em que o foco estaria num ou noutro produto (livro ou cd), mas sim, muito mais de um conflito do autor com o próprio meio de produção. Desse modo, tornou-se evidente que a escrita de Marcelino Freire não toma certos artifícios de modo a "usar" a oralidade como experimento estilístico, ao contrário, é ela mesma a própria oralidade já no seu nascedouro, leia-se: na sua forma de compreender o narrar enquanto modo de expor uma vivência. Há uma postura nesse fazer que o coloca em rota de oposição ao *como fazer*.

Essa percepção, longe de resolver os caminhos da pesquisa, simplesmente atribuindo ao autor "notáveis qualidades" e, através de colagem de citações, ilustrar o alcance de seu poder oralizante; antes o que fez foi problematizar ainda mais os percursos pré-selecionados na ocasião do projeto de pesquisa. Nesse colapso, a prática desnorteou a teoria: uma vez que se percebeu, na forma narrativa, muitos pontos obscuros, como por exemplo, a ausência de aportes descritivos, temporais e marcos situacionais a respeito do que é enredado, posto que a personagem, sendo uma voz, muito mais do que um corpo, se converte num pólo inapreensível que desata a falar de si por si, sem a obediência ao linhavo dos elementos tradicionais da narrativa.

Assim, percebeu-se que prática de escrita em Freire opera um percurso que denominamos de oralização, compreendendo o processo por meio do qual a visão de mundo das personagens, suas impressões e marcas de vivência, são vertidas em falas, articulações sonoras que advêm do campo experienciável donde o empenho do indivíduo, o seu manejo do parelho fonador (timbre, vibrato, supressões, retesões, etc),

é mais que registro, uma presentificação. Daí a proposta de uma personagem-voz, cuja função actante é performática.

O efeito de desestabilização criado pela voz-presença desse tipo de personagem ocorre em virtude da narrativa freireana expor uma estrutura oral no nível da página literária, espaço sobre o qual reina a hegemonia do escrito. Provém daí a necessedade de que, no contexto da chamada "literatura marginal", a oralidade e seus mútliplos usos seja compreendida como um habitus (tomando a qui a dimensão de Bordieu), portanto, como disposições para o sentir, o pensar e o agir e não como um recurso composicional que vise ilustrar ou figurar a forma desviante do personagem-tipo.

Logo, a performance de voz subalterna, no caso da escrita de Freire (e de muitos outros: Lins, Ferréz, Aquino, Vaz, Nazarian, Mutareli, etc), antes de indicar um gesto anexo ao texto (espaço-fora-da-vida), acena de dentro da própria escrita a presença da margem enquanto lócus de resistênciade/resiliência (espaço-dentro-da-vida).

O trajeto da pesquisa precisou, portanto, ser reconduzido, passando agora a uma obrigatória "escuta do sensível", na medida em que a voz é o elemento pelo qual se pode ter acesso aos fragmentos da experiência dos que vivem o espaço de exclusão. Ou exclusões, uma vez que cada canto/conto verte situação diferente de ausência, miséria e violência. É preciso, pois, compreender que é na tecitura das muitas vozes que escapam de *Contos Negreiros*, que se pode ler/ouvir a condição de voz subalterna indignada, vociferada, embrutecida, em ação e, por isso mesmo, empoderada do falar de si, ainda que momentaneamente, dada a velocidade com que esta performance se realiza, consciente de que, no seu encalço, há uma força tentando reprimir-lhe o gesto e reestabelecer a "ordem" de silenciamentos.

O labor da fala é, portanto, análogo a um permanente ato de resistência. Tal aspecto, abordado detalhadamente ao longo do segundo capítulo, nos possibilitou, na contramão do discurso vigente, encontrar nas falas das personagens, não apenas lamúria e reclamação, mas alta produtividade no que tange à crítica aos modelos reificados na sociedade atual. Não há vínculo necessário entre a marginalização, subalternização e alienação ideológica. A personagem-voz, a seu modo e arregimentando o acervo que lhe é possível e ágil, põe em xeque a manutenção do hegemônico lugar de mando quando: interpela (*"tá me ouvindo bem? Hein seu branco safado?"*), desautoriza o olhar estereotipado (*"A gente não só ouve samba. Não só ouve bala"*), desafia os valores reificados (*"O que Xuxa está pensando? O que Padre Marcelo está pensando? Que tanto disco à venda, que tanto boneco, que tanta prece! Tenha santa paciência."*),

denuncia a falácia do discurso oficial ("*O que eu vou fazer com essa cartilha? Número? Só para o prefeito dizer que valeu a pena o esforço?"*) e, por fim, revela o que há de vivo debaixo da aparente ordem social urbana.

Nessa perspectiva, não apenas *Contos Negreiros*, mas toda a obra de Freire, e de inúmeros autores da cena contemporânea, necessariamente aponta para uma transversalização não só dos suportes para a arte da escrita (do códex, grafite, vídeo, ao livro-luz) mas, do próprio movimento desta escrita, a qual, ao romper com a ordem do acéptico, do *clean*, do literário como um espaço-fora-da-vida, passa a efetivamente expandir o poder da palavra no jogo social, presentificando o poder simbólico, aquele que confere aos sujeitos a capacidade de agir sobre o mundo, nele inscrevendo-se e escrevendo-se.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posições do narrador no romance contemporâneo In**:** ***Os Pensadores***. São Paulo: Abril, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. ***Estética da criação verbal*****.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____ ***Questões de Literatura e de Estética*****.** São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.

BALDAN, Maria de Lourdes O. Gandini de. ***A escrita dramática da marginalidade em Marcelino Freire***. *Ipotesi, Juiz de Fora, v.15, n.2 - Especial, p. 71-80, jul./dez. 2011.*

BARROS, D. L. P. ***Teoria do discurso: fundamentos semióticos.*** São Paulo: Atual, 1988.

BENJAMIM, Walter. ***Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política***. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura***.** São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BONNICI, Thomas. (Org.) ***Resistência e intervenção nas Literaturas Pós-Coloniais*****.** 21. Ed.Maringá: Eduem, 2009.491 p.

_____ Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. ***Mimesis***, Bauru - São Paulo, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998.

BOURDIEU, Pierre. ***O poder simbólico***. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____ Campo intelectual y proyecto creador. In: POUILLON, Jean (Org.). ***Problemas del estructuralismo***. México: Siglo Veintiuno Editores, (1967).

BOYER, Alain-Michel. ***A paraliteratura***. Colecção Cultura Geral. Porto, Rés editora, 1990.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. ***Introdução à análise do discurso.*** 2. ed. rev., Campinas: Editora Unicamp, 2004.

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

CARVALHO, José Jorge. *O olhar etnográfico e a voz subalterna*. ***Horizontes Antropológicos***. Porto Alegre, v. 7, n. 15, jul. 2001.pp 107-147.

CHARTIER, Roger. ***Pierre Bourdieu e a história debate com José Sérgio Leite Lopes.*** Palestra proferida na UFRJ, Rio de Janeiro, 30 abr. 2002. p. 140.

CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. In: NOVAES, Adauto. (Org.). ***O desejo*****.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.19-66.

_____***Cultura e democracia***. 4º ed., São Paulo: Cortez, 1989.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento in ***Teoria da literatura: os formalistas russos***. Porto Alegre, Globo, 1976. 39-56.

COHEN, Renato. ***Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação.*** 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DAWSEY John C. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. ***Revista Campos***, v. 7, p. 17-25, 2006. Disponível em: http://ojs.c3sl.ufpr.br/*ojs2/*index.php/campos/article/viewFile/7322/5249 Acesso: 27/12/2013.

DERIVE, Jean, Oralidade, literarização e oralização da literatura. ***Viva voz.*** Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2010.

FABRICIO, B.F.F. & MOITA LOPES, L.. P ***Discursos e vertigens: identidades em xeque em narrativas contemporâneas.*** Veredas, Juiz de Fora, v.6, n. 2, jul/dez. 2002.

FERNANDES, Carlos Eduardo ***Albuquerque. Configurações do desejo homoerótico na contística brasileira do século XX.*** 2012. 201 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação – Campina Grande, 2012.

FERNANDES, J.G.S e SANTOS, S.J.A. Para uma análise morfológica de Narrativas. In GRÜNE EWALD. F. [et. al.] ***Cartografias da voz: poesia oral e sonora: tradição e vanguarda***. São Paulo: Letra e Voz; Curitiba, PR: Fundação Araucária, 2011.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1*: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *História da sexualidade 2*: o uso dos prazeres. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984. 196

_____. *História da sexualidade 3*: o cuidado de si. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

GENDLIN, E.T. (1961) ***Experiencing: A variable in the process of therapeutic change. American Journal of Psychotherapy.*** Vol. 15, 233-245. Traduzido e adaptado por: João Carlos Caselli Messias e Daniel Bartholomeu. Disponível em: http://www.focusing.org/fot/portugese_gendlin.asp . Acesso: 20/06/2010.

GREIMAS, A. J. y Courtes, J. Actante. In: ***Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.*** Madrid: Gredos. 1990.

GRÜNE EWALD. F. [et. al.] ***Cartografias da voz: poesia oral e sonora: tradição e vanguarda***. São Paulo: Letra e Voz; Curitiba, PR: Fundação Araucária, 2011.

GRÜNE EWALD, Felipe (2008). Manifestação poética em performance: vocalidades, corpo e inscrições na narrativa popular urbana. In ***Boitatá*** – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL nº5 – jan-jul de 2008. p.81.

HALL, Stuart. ***Identidade cultural na pós-modernidade***. Rio de Janeiro: Dp & A, 2003.

_____Quem precisa da identidade? In SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). ***Identidade e diferença.*** Petrópolis: Vozes, 2000.

JESUS, Patrícia Silva de. ***Letras e Vozes***: O Livro Falado e a preservação da subjetividade. Salvador: [s.n], 2008.

_____. ***Inclusão ponto a ponto:*** a inclusão social da pessoa com deficiência visual através da produção escrita. Paraíba: [s.n.], 2007.

JUSTINO, Luciano Barbosa. Literatura de multidão: a potência dos pobres na literatura brasileira contemporânea. **Revista Graphos**, vol. 14, n° 1, João Pessoa 2012. UFPB/PPGL. pp. 82-98.

KOCH, Ingedore G. Villaça. ***Desvendando os segredos do texto.*** São Paulo, Cortez, 2002.

LADOWSKY, Eric. ***Presenças do Outro***. Ensaios de sociossemiótica. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LEVIN, Samuel R. ***Estruturas Linguísticas em Poesia***. São Paulo, EDUSP. 1975

LUKÁCS, Georg. ***Ensaios sobre literatura.*** Rio de Janeiro: Civilização Brasiliense, 1968.

MAINGUENEAU, Dominique. ***O contexto da obra literária***. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social*. In: SOUZA, Mauro Wilton de. ***Sujeito, o lado oculto do receptor***. São Paulo: Brasiliense, 1995, pp. 39-68.

MARTINS, Leda. A fina lâmina da palavra. In ***O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira.*** v. 15. Belo Horizonte, 2007. pp. 1-169. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002300.htm. Acesso: 13/10/2013.

MATEUS, Antonio Carlos Clemente. Ver alguém que não vê**.** ***Revista Polêmica.*** n. 18. Out./Dez. 2006. Disponível em: http://www.polemica.uerj.br/pol18/cimagem/p18_antonio.htm. Acesso: 20/11/2013.

MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. Quando a voz ressoa na letra: conceitos de oralidade e formação do professor de literatura. ***Organon***. Porto Alegre. v. v. 21, n. 42. jun/jul. 2007. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/36161/0. Acesso: 11 dez: 2013.

MEIRELES, Daniela. *O mestiço brasileiro - efeitos sociais e psicológicos da discriminação racial no Brasil*. ***Revista Arenas Blancas***, n. 11. Department of Languages and Linguistic de la New Mexico State University, 2010. Disponível em: http://arenasblancas.wordpress.com/2010/07/19/indice/ Acesso: 20/01/2014.

MERLEAU-PONTY, M.. ***Fenomenologia da percepção***. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Texto original publicado em 1945).

MORIN, Edgar. ***Cultura de massas no século XX.*** 9.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. v.1: Neurose.

MOURA, Sérgio Arruda de. O lugar das letras: a literatura e a paratopia do autor. ***Contemporânea***, nº 7 2006.2. EdUERJ, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_07/03SERGIOARRUDA.pdf. Acesso: 28/09/2013.

MUSSALIM, Fernanda & BENTES, Anna Christina (org.). ***Introdução à Linguística: domínios e fronteiras***, Vol. II, 3.ed. São Paulo: Cortez, 2003. Cap. 1, p. 124.

NASCIMENTO, E. P. ***Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cen****a*. 2006. 211 fls. Tese (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo - USP. São Paulo, 2006. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03092007-133929/. Acesso: 30/11/2010.

OLIVEIRA Paulo César Silva de. A narrativa entre aspas de Bernardo Carvalho: legitimação e paratopia em um estudo de *Onze: uma história*. ***Estudos de literatura brasileira contemporânea***, n.38, Brasília, julho-dezembro de 2011, p. 133-152.

OLIVEIRA, P. Espelho, silêncios e almas: negros e pobres na narrativa brasileira contemporânea. ***Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea***, Brasília, Vol. 0, N. 26, jan. 2011. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/2124/1688>. Acesso em: 24 Set. 2013.

ONG, Walter. ***Oralidade e Cultura Escrita:*** A tecnologização da palavra. Campinas: Papirus Editora, 1998. 223 p.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani. *Contos Negreiros*: a escrita como forma de aproximação do outro. In: DEALTRY, Giovanna; LEMOS, Masé e CHIARELLI, Stefania. (orgs.). ***Alguma prosa* – ensaios sobre literatura brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 193 - 200.

PEIXOTO, Paulo. A sedução do consumo. As novas superfícies comerciais urbanas. ***Revista Crítica de Ciências Sociais***, n.43, 1995. Pp.147-169.

PELEGRINI, Tânia. As vozes da violência na literatura brasileira contemporânea. ***Crítica Marxista.*** Rio de Janeiro, v. 21, p. 132-153, 2005.

PERLMAN**,** Janice E. ***O mito da marginalidade: Favelas e a política no Rio de Janeiro***. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

PEREIRA, Carlos Alberto M. (Org.) ***Linguagens da violência***. Rio de Janeiro:Rocco, 2000.

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

RODRIGUES, Adyr Balastreri. ***Turismo e espaço - Rumo a um conhecimento transdisciplinar*.** São Paulo: Hucitec, 1997.

SANTAELLA, Lucia. ***Matrizes da linguagem e pensamento*: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia**. 3.ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

_____. ***Cultura das mídias.*** 4a. ed. São Paulo: Experimento, 1992 [2003].

_____. ***Culturas e artes do pós-humano*:** Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, Luís Sérgio. Benjamin, Adorno e a obra de arte. In MESQUITA, Vianney. ***Impressões: estudos de literatura e comunicação***. Fortaleza, Edições Agora, 1989.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto et al. (orgs.). ***Linguagens da violência*.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000. pp. 236-259.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. ***Pode o subalterno falar?*** 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TATIT, Luiz. ***Musicando a Semiótica***. ***Ensaios***. São Paulo: Annablume, 1998.

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato; [et al] (org) ***Sobre as poéticas do Dizer: Pesquisas e reflexões em oralidad*e.** São Paulo: Letra e voz, 2010.

THOMPSON, Paul. ***A voz do passado***. História oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TODOROV. Tzvetan. ***As estruturas narrativas***. 4ªed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TREVISAN, João Silvério. ***Devassos no paraíso*:** a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

VILAS, Paula Cristina. A voz dos quilombos**:** na senda das vocalidades afro-brasileiras**.** ***Horizontes Antropológicos.*** [online]. 2005, vol.11, n.24, pp. 185-197. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000200009 Acesso: 7/01/2014.

WOLFF, Janet. ***A produção social da arte***. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

ZUMTHOR, Paul. ***Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios***.Trad. Jerusa Pires, Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê, 2005.

_____ ***A letra e a voz***. São Paulo: Companhia das Letras,1993.

_____ ***Performance, recepção, leitura*.** 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 32.

ANEXOS