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

POÉTICA DE VOZES SILENCIADAS, ORALIZADAS NA PROSA DE MARCELINO FREIRE

AURIBIO FARIAS CONCEIÇÃO

Campina Grande
Setembro, 2015

UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE
DOUTORADO EM LITERATURA E NTERCULTURALIDADE

POÉTICA DE VOZES SILENCIADAS, ORALIZADAS NA PROSA DE MARCELINO FREIRE

AURIBIO FARIAS CONCEIÇÃO

Orientador: Dr. ELI BRANDÃO DA SILVA

Coorientadora: Dr.ª IDELETTE MUZART FONSECA DOS SANTOS

Campina Grande, setembro 2015.

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na 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.

C744p Conceição, Auríbio Farias
Poética de vozes silenciadas, oralizadas na prosa de Marcelino Freire [manuscrito] / Auríbio Farias Conceição. - 2015.
249 p.

Digitado.
Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2015.
"Orientação: Prof. Dr. Eli Brandão da Silva, Departamento de Letras e Artes".
"Co-Orientação: Profa. Dra. Idelette Muzart Fonseca dos Santos, Departamento de Letras e Artes".

1.Oralidade. 2.Expressão literária. 3.Expressão cultural. 4. Literatura brasileira contemporânea. I. Título.
21. ed. CDD 808.5

AURÍBIO FARIAS CONCEIÇÃO

POÉTICA DE VOZES SILENCIADAS, ORALIZADAS NA PROSA DE MARCELINO FREIRE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, do Departamento de Letras e Artes, da Universidade Estadual da Paraíba, como exigência para a obtenção do título de Doutor em Literatura e Interculturalidade.

Orientador: Dr. ELI BRANDÃO DA SILVA

Coorientadora: Dr.ª IDELETTE MUZART FONSECA DOS SANTOS

Campina Grande, setembro 2015

AURÍBIO FARIAS CONCEIÇÃO

POÉTICA DE VOZES SILENCIADAS, ORALIZADAS NA PROSA DE MARCELINO FREIRE

Aprovada em 30/10/2015

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Elí Brandão da Silva (PPGLI/UEPB)
(Orientador/Presidente) – 1.º Examinador

Prof. Dr. Janilto Rodrigues de Andrade (UNICAP-PE)
2.º Examinador

Prof. Dr.ª Naelza de Araújo Wanderlay (PGLE/UFCG)
3.º Examinador

Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães (PPGLI/UEPB)
4.º Examinador

Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (PPGLI/UEPB)
5.º Examinador

Suplentes:
Prof. Dr.ª Rosângela Maria Soares de Queiróz (PPGLI/UEPB)
Prof. Dr. José Helder Pinheiro Alves (PGLE/UFCG)

AGRADECIMENTOS

Com muito afeto e emoção, reconheço a importância especial destas pessoas em minha trajetória existencial e acadêmica, portanto, agradeço a:

Lúcia Helena, minha companheira querida, com quem mantenho uma união estável, sua sempre agradável presença e ter feito sempre ressoar sua voz, me questionando, me contestando, mas também me ouvindo e me apoiando nas transformações nesse percurso.

Matheus Torreão, meu filho mais que querido – a voz que tem conquistado diante dos embargos do mundo –, sua presença e independência, seu carinho, sua cumplicidade, seu jeito particular de ser e de ser amigo, que me agrada tanto.

Laura Farias, voz já silenciada, de uma pureza ímpar, que me trouxe ao mundo e de quem primeiro aprendi a não me calar diante da injustiça e da discriminação.

Carlito, voz que resiste há 99 anos, com lucidez invejável, que ainda escreve versos ao computador, que se comunica comigo pelo Facebook, que ainda tem me ensinado a não desistir nunca e ter sempre esperança na poesia.

Aos amigos que, sempre que permito, dizem o que preciso ouvir e me estimulam a soltar minha voz, sacralizando a diferença como uma das deusas mais lindas.

MAIS AGRADECIMENTOS

Chegar ao final de um ciclo de estudos como este é um momento propício para avaliações de todos os tipos, de reconhecimentos e de muitos agradecimentos. Avaliação do que pôde ser aprendido, das transformações existenciais diretamente relacionadas à pesquisa, das limitações de um trabalho científico, das inúmeras possibilidades que se ampliam como resultado de uma reflexão continuada e produtiva. Reconhecimento da riqueza e do privilégio de fazer um curso como esse, do privilégio de poder dialogar com um quadro de professores do nível que temos em nosso programa. Por essas razões, sobram motivos para agradecer a tantas pessoas e instâncias administrativas e acadêmicas que ajudaram na concretização dessa trajetória. Assim, agradeço a:

Meu orientador, professor Eli Brandão, que com uma serenidade afetiva soube conduzir o processo de construção do conhecimento, procurando potencializar em meu processo o melhor de minhas possibilidades reflexivas e de escrita.

Minha coorientadora, a professora Idelette Muzart Fonseca dos Santos, o acolhimento na Université Paris Ouest Nanterre La Défense, as ricas discussões em seus seminários semanais, pela presteza e dedicação na orientação do meu estágio doutoral.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), o empenho em zelar por uma produção de conhecimento com qualidade, atender a todas as minhas solicitações administrativas no que tange aos trâmites no âmbito de meu doutorado sanduíche, respondendo aos documentos necessários e aos prazos estabelecidos pela Capes.

À Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa (PRPGP), por bem exercer seu papel de intermediação entre o doutorando e a Capes, no processo de solicitação de bolsa para o Programa Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE).

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal (Capes), a oportunidade dispensada a mim e a tantos outros estudantes de graduação e de doutorado de

intercambiar conhecimentos com universidades de inúmeros países, prezando pela qualidade e pelo compromisso com o melhoramento do país.

À Université Paris Ouest Nanterre La Défense, a oportunidade de troca de conhecimentos, o interesse de conhecer escritores brasileiros da literatura do presente, como Marcelino Freire, a razão de ser dessa pesquisa.

Ao escritor Marcelino Freire, sua prosa particular, repleta de vozes que soltam seus gritos, que provocam outras vozes a não silenciarem; a teimosia em agitar espaços por uma literatura viva, que saia das páginas e celebre a vida nos saraus; a oportunidade que tenho de soltar minha voz, agora, refigurada por seu grito, por seu vexame.

A meus colegas de Campina Grande e de Paris, o sentimento de pertencimento a um grupo que torce pelo outro e comemora a conquista de cada um como se nossa fosse.

A meus colegas professores da UEPB que torcem por minha conquista e esperam essa hora para celebrarmos juntos.

Todas as pessoas que, direta ou indiretamente, eu tendo consciência ou não, contribuíram para que essa jornada terminasse bem.

RESUMO

Esta tese, partindo da hipótese de que os gêneros textuais orais e ecos de vozes silenciadas no cotidiano da cidade influenciam estruturalmente a configuração dos contos do autor, apresenta uma discussão em torno dos efeitos de texto criados por meio da oralização da literatura, deixando entrever que a escrita dos contos de Marcelino Freire tem em vista despertar o ouvinte no leitor para uma situação de *performance*. O *corpus* é constituído dos seguintes livros de contos: *Angu de Sangue* (2000), *Balé Ralé* (2003), *Contos negreiros* (2005) e *Rasif: mar que arrebenta* (2008). A problemática apresentada por sua contística nos coloca diante da necessidade de compreender a relação entre escritura e oralidade em seus textos. Para tanto, optamos por discutir essa relação, observando o percurso de suas publicações, e neste se revela a construção de uma obra plural, na qual as vozes das personagens carregam os gêneros textuais orais do cotidiano, manifestando seus gritos contra a desigualdade social, o preconceito e a discriminação. Em seguida, cotejamos nosso olhar sobre a relação escritura-oralidade na obra de Marcelino Freire com teóricos que dedicaram suas pesquisas a essa temática. Dentre eles, Paul Zumthor, Roger Chartier, Jaques Derrida e Jean Derive. Continuamos a discussão fazendo o esforço de demonstrar que a escrita de Freire dialoga com a voz, discutindo os principais temas do cotidiano das grandes cidades brasileiras, particularizando os gritos de vozes silenciadas historicamente, promovendo uma aproximação dos falares da população brasileira com os gêneros da poesia oral de tradição popular. Entendemos que tais procedimentos na escrita sugerem que seus textos são construídos visando à possibilidade de ser vocalizados.

Palavras-chave: Literatura. Cidade. Vozes silenciadas. Oralização.

ABSTRACT

The starting point for this research is orality as it is found in the work by Marcelino Freire, and it aims at demonstrating how orality is dealt with in his writing. His short stories books *Angu de sangue* (2000), *Balé ralé* (2003), *Contos negreiros* (2005), and *Rasif: mar que arrebenta* (2008) constitute our corpus. The problematics brought forward by his short stories raises the need for understanding the relation between the writing and oral aspects of his texts. We have chosen to delve into this relation by observing his texts and their structure as it reveals a plural work in which the characters' voices carry with themselves the daily life's oral aspects, manifesting their outcry against social inequalities, prejudice and discrimination. Our next step is to look into the relation between the oral and writing aspects of Freire's work through the eyes of researchers who dedicated their studies to this theme, among them Paul Zumthor, Roger Chartier, Jaques Derrida, and Jean Derive. Our discussion goes on by demonstrating how Freire’s writing develops a dialogue with orality, as he discusses the main themes present in the daily life in the biggest Brazilian cities, individualising crying voices historically silenced, bringing closer the different ways of speaking in Brazil and the genres of oral poetry in popular tradition. We understand that the use of such procedures in his writing suggests that his texts have been created with the aim of being spoken.

Keywords: Literature. City. Silenced voices. Orality.

RÉSUMÉ

La présente recherche part de la constatation de la présence d'une oralité dans l'œuvre de l'écrivain Marcelino Freire et a comme objectif principal de montrer comment celle-ci est saisie dans son écriture. Le corpus est donc composé par les livres de contes suivants: *Angu de sangue* (2000), *Balé Ralé* (2003), *Contos negreiros* (2005) et *Rasif: mar que arrebenta* (2008). La problématique présentée par ses contes nous confronte à la nécessité de comprendre la relation entre écriture et oralité dans ses textes. Pour cela, on a choisi de discuter de cette relation, tout en observant le parcours de ses publications. Dans ce parcours s'établit donc la construction d'une œuvre plurielle, dans laquelle les voix des personnages s'en chargent des genres textuels oraux du quotidien, manifestant leurs cris de protestation contre l'injustice sociale, les préjugés et la discrimination. Ensuite, on confronte notre regard sur la relation écriture et oralité dans l'œuvre de Marcelino Freire, avec des théoriciens qui ont dédiés leurs recherches à cette thématique, parmi lesquels on trouvera Paul Zumthor, Roger Chartier, Jaques Derrida et Jean Derive. On continue la discussion tout en nous efforçant de prouver que l'écriture de Freire dialogue avec la voix tout en discutant sur les principales thématiques du quotidien des grandes villes brésiliennes, en faisant lumière sur les cris de voix condamnées au silence historiquement, soutenant une approche des parlers de la population brésilienne avec les genres de la poésie orale de la tradition populaire. On conçoit ainsi que de telles procédures dans l'écriture suggèrent que ses textes sont construits visant la possibilité d'être vocalisés.

Mots-clés: Littérature. Ville. Voix condamnées au silence. Oralité.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

1 MARCELINO FREIRE: PERCURSO E VOZES 20
1.1 UMA OBRA PLURAL 20
1.2 O VEXAME DÁ FORMA ÀS VOZES.....35
1.3 MARCELINO FREIRE E LITERATURA DO PRESENTE.....42
1.4 A OBRA E SEUS CRÍTICOS.....65
1.5 A OBRA E A CRÍTICA DA CRÍTICA 75

2 ESCRITURA E ORALIDADE: O JOGO E O GESTO..... 82
2.2 RELAÇÃO ESCRITURA E VOZ.....88
2.2.1 Oposições entre a escritura e a voz 97
2.2.2 Zumthor e a escritura.....115
2.3 ORALIDADE, ESCRITA, PRESENÇA DA VOZ 125
2.4. DA FIXAÇÃO E DO FLUXO, DO JOGO E DO GESTO 149
2.5 ESCRITURA DA ORALIDADE E ORALIZAÇÃO DA LITERATURA 167

3 ORALIZAÇÃO DE GRITOS DO COTIDIANO URBANO EM CONTOS DE MARCELINO FREIRE..... 178
3.1 TEMAS DO COTIDIANO DA CIDADE 179
3.1.1 Exclusão social 179
3.1.2 Preconceito e discriminação.....185
3.1.3 Violência cotidiana.....197
3.2 VOZES SILENCIADAS HISTORICAMENTE.....204
3.3 ESCRITURA DA ORALIDADE NA PROSA DE MARCELINO FREIRE 216

CONSIDERAÇÕES FINAIS 235

REFERÊNCIAS..... 243

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa foi motivada, inicialmente, pelo impacto que a obra de Marcelino Freire nos causou, pela crescente admiração que por ela fomos nutrindo e pelas questões que nos foram instigadas pela singularidade de sua escrita. Inicialmente, a diversidade de personagens e o universo temático que elas sugerem, depois, a oralidade marcante que atravessa seus textos, de forma que, especificamente, esta pesquisa reflete a inquietação de compreender como a oralidade se estrutura na obra do autor.

A pertinência do presente trabalho ao curso de Doutorado em Literatura e Interculturalidade, além de outros aspectos, decorre do fato de ser uma proposta de pesquisa que se debruça sobre o texto literário. É ele que dá as cartas. Entendemos que ali, no texto literário, é possível encontrar um amálgama de saberes, isto é, cada texto manifesta uma pluridiscursividade, a partir da qual são acionados diversos discursos, que pulsam, digladiam-se, respondem uns aos outros, constituindo identidades e diferenças discursivas. Por essa razão, conforme Maingueneau (2009 p. 44), é possível situar o texto no mundo, considerar seu ambiente imediato: discursos, suportes, circuitos, agentes. Isso sugere uma metodologia de abordagem da literatura interdiscursiva e interdisciplinar.

De modo mais específico, a investigação se apoia nos Estudos Culturais, cuja relevância se faz perceptível, além de tantos outros fatores, por “revelar a contemporaneidade de maneira desmistificadora e des-hierarquizada e estabelecer uma política da diferença que [...] garanta voz a sujeitos que anteriormente não tiveram direito a voz” (PRYSTHON, 2004, p. 6).

A obra de Marcelino Freire tem dado voz a várias personagens urbanas e integrantes das chamadas minorias. Quando falamos de minorias, referimo-nos mais especificamente aos grupos excluídos de sociedades complexas que buscam igualdade de direitos e de oportunidades e que desejam ser reconhecidos em suas diferenças. Como parte do conjunto dos excluídos, estariam, também, vítimas das chamadas inclusões perversas: são tidos como incluídos por possuírem trabalho formal, no entanto, recebem salários indignos e não conseguem ascender socialmente. Os livros de contos de Marcelino Freire são uma espécie de crônica da

nossa pólis contemporânea. Neles desfilam: homossexuais com diversos perfis; crianças vítimas de abuso sexual; mães abandonadas por companheiros e sem condições de criar seus filhos; mulheres vítimas de violência doméstica; meninos de rua esmolando em sinais; adolescentes e jovens que praticam assaltos; alijados do mercado de trabalho que vivem da economia informal; famílias que vivem do lixão e lutam por sua preservação; índios revoltados com o assassinato de companheiros; garotas integrantes de redes de turismo sexual; negros que sofrem racismo, inclusive de outros negros; e outros personagens que introduzem ainda outras temáticas.

Como predisse Walter Benjamin em suas teses sobre a história, a linearidade do progresso no contexto industrial do capital elimina as vozes das minorias, fazendo valer o discurso hegemônico dos vencedores. A experiência que cede a vivência do choque no espaço-temporal da modernidade, identificada por esse teórico na poesia de Baudelaire, é semelhante à que encontramos nas obras de Marcelino. O esfacelamento da experiência capturado nas vozes das minorias nos conduz a uma reflexão no *corpus* em estudo. Marcelino cria o que Walter Benjamin chama de Imagem dialética. Trata-se de um conceito que salva das ruínas alegóricas as vozes recalcadas por um processo historicista excludente. Se o narrador tradicional está morto, se as experiências não são mais transmitidas de pai para filho, porque o tempo se põe implacável e devorador, resta-nos ouvir o narrador contemporâneo que resgata das ruínas históricas o que ficou por contar, ou seja, as vivências de choque de uma experiência há muito perdida.

Nos textos selecionados, encontra-se o espaço histórico-social brasileiro como categoria narrativa que explicita as relações de poder de um sistema excludente, incapaz de conferir uma face humana aos sujeitos históricos. O caráter dialógico do espaço-tempo, que expõe as forças sociais em jogo, libera do claustro as vozes marginalizadas dos becos e das ruelas que a cidade, com seus grandes monumentos históricos, esconde. Como nos diz Benjamin (2008), não há monumento histórico que não tenha sido realizado via barbárie. É importante focalizar esse aspecto, porque personagens historicamente periféricas ocupam o centro da literatura de Marcelino Freire e também porque se faz importante para compreender nosso tempo, perceber por que movimentos passa a literatura contemporânea e como a obra de Freire se inscreve nesse cenário. Essa reflexão é

pertinente, porque ele se recusa a reiterar estereotipias classificatórias da Literatura Brasileira.

O presente trabalho, que se insere na linha de pesquisa *Literatura, Memória e Estudos Culturais*, se baseará na contística do autor e terá o seguinte *corpus*: *Angu de sangue*, *Balé Ralé*, *Contos Negreiros* e *Rasif: mar que arrebenta*. Esses contos configuram uma poética de singular oralidade, traduzem aspectos fundamentais da contemporaneidade urbana, como o drama da violência e a visibilidade de grupos marginalizados. Esse conjunto de textos revela uma oralidade onipresente e diversa em seus meios e modalidades de expressão. As personagens formam um contingente diversificado, predominantemente urbano, portanto, são portadoras de uma oralidade que se apresenta multiforme, multivocal. Podemos constatar ecos de uma oralidade rural, sertaneja; uma intenção comunicativa marcada pela interpelação do leitor; uma linguagem concisa que espera uma resposta; e uma recorrente musicalidade (sonoridade e ritmo) que parece buscar acordar no leitor o ouvinte, mediante uma sensação estética que predomine sobre a atenção prestada à compreensão da mensagem por meio do discurso. Há textos que não contam necessariamente uma história, mas constroem um *corpus* semântico que facilita a memorização e a consequente vocalização do texto.

O percurso de publicação da obra de Freire sugere também uma aproximação do texto escrito com a fala das ruas, não apenas em relação à linguagem, mas também em relação à forma de seus textos. Com foco na oralidade e na cidade contemporânea, observamos que a ausência de limites entre os gêneros literários parece apontar para uma escuta dos gêneros dos subterrâneos da cidade. Essa escuta é levada para o interior de seus textos, fazendo dessas personagens o centro de sua obra. Essas vozes são protagonistas, porque não são vistas por Freire como subterrâneas, elas estão em todos os lugares da cidade, não são ouvidas por quem não quiser ouvir. No entanto, elas podem desencavar camadas de passado soterradas por processos hegemônicos de progresso, que ratificam poderes mantenedores de barbáries.

Por essa razão, a nosso ver, elas emergem a ponto de influenciar a forma dos textos de Freire. O autor apresenta soluções bastante criativas, para que o monólogo pleno de exasperação, a revolta, o desabafo, a oração, a repreensão, “o baile” encontrem lugar na literatura, sem perder suas atmosferas e seus registros linguísticos. Além desses gêneros textuais orais do cotidiano, podemos encontrar o

conto oral, o conto-canto, devido aos aspectos rítmicos e sonoros, os diálogos primorosos que insinuam conversas de rua e outros. Todos esses aspectos nos levam à hipótese de que os gêneros textuais orais do cotidiano da cidade influenciam estruturalmente os contos do autor, a ponto de modificar a forma do conto literário tradicional propriamente dito. Os efeitos de texto que cria, por meio da oralização da literatura, levam-nos à hipótese de que a escrita de Marcelino Freire visa a despertar o ouvinte no leitor, para uma situação de *performance*. A obra de Marcelino Freire, ao buscar mimetizar essa escuta das vozes da rua, parece se assemelhar a diversas manifestações da poesia oral praticada em várias partes do Brasil e com maior intensidade no Nordeste. Não que ele tenha historicamente sido filho dessa tradição, mas por sua literatura ser resultado de uma escuta direta desses gêneros do cotidiano, parece situá-lo em uma tradição tanto da voz como da escrita.

A partir dessa problemática, procuraremos responder à questão principal deste trabalho: Como a oralidade se estrutura na obra de Marcelino Freire? Seus desdobramentos caminham na direção de constatação dessa oralidade e de suas implicações na obra de Freire e na literatura contemporânea. Para chegar a isso, traçaremos o percurso da obra do autor com foco mais específico em sua contística, publicada em livro impresso e audiolivro. Para dar conta dessa pergunta, impõe-se buscar compreender que relações estabelece o autor entre escritura e oralidade. As escolhas estéticas de sua escrita suscitam um aprofundamento dessa questão, e o faremos de duas formas: buscaremos apoio em teóricos que fizeram e vêm fazendo essa discussão para perceber quais são as principais questões levantadas e quais se relacionam com nossa problemática; e observaremos os textos freirianos para perceber que estratégias são utilizadas para lidar com a relação escritura-oralidade.

Para alcançar esses objetivos, estruturamos nosso trabalho em três capítulos como indicaremos a seguir. O capítulo 1, cujo título é MARCELINO FREIRE: PERCURSO E VOZES, objetiva apresentar a obra do autor, que se expressa em vários gêneros discursivos – a crônica, o conto, o poema, o microconto, a microcrônica, o micropoema – e em vários suportes – os livros impressos, o audiolivro, o *e-book*, o *blog*. Sua criação compreende ainda parcerias que redundam em espetáculos literomusicais e literoteatrais. Não poderíamos deixar de evidenciar a pluralidade de suas produções, no que diz respeito à diversidade de personagens e também em relação à ausência de fronteiras entre os chamados gêneros literários,

à experimentação da linguagem, à criatividade da organização das narrativas, e, sobretudo, à forma como se apropria da oralidade urbana. Desse modo, vão sendo apresentadas ao leitor as principais temáticas pela ótica do autor, ao mesmo tempo em que vamos apresentando aspectos, a nosso ver, marcantes em sua produção. Alguns recortes são feitos pela necessidade óbvia de bom senso em relação à extensão deste texto. Então, privilegiaremos de modo mais aprofundado alguns contos de sua produção individual, nos quais consideramos estar mais evidentes a oralidade. São aqueles em que os gêneros textuais orais se revelam de modo inequívoco, a expor o vexame de vozes urbanas contemporâneas.

Apresentamos publicações coletivas, alguns projetos com outros escritores e as traduções já efetuadas de sua obra. Deter-nos-emos um pouco nas publicações coletivas contemporâneas, das quais participa o autor, e tal nos colocará diante da necessidade de fazer uma breve discussão sobre o contemporâneo e a literatura do presente, para situar a obra de Freire nesse contexto. Além disso, traremos parte significativa da fortuna crítica sobre o autor em teses e livros, devendo esclarecer que, por ser ele um autor relativamente recente, pouco se escreveu sobre sua obra. Faremos esse percurso com a esperança de mostrar que a obra escrita do autor procura despertar o ouvinte no leitor e que a escuta das vozes preponderantemente urbanas em seus gêneros mais simples tem grande influência sobre a forma de seus textos, ou seja, sobre o gênero conto, como tradicionalmente visto. Isso sugere que a escrita de Freire tem como um de seus propósitos a situação de *performance*.

Para prosseguir no objetivo de responder à pergunta principal de nossa pesquisa, outras questões surgem: Se a escrita de Marcelino Freire estimula o ouvinte no leitor, que relação ela estabelece com a voz? Há fronteiras, oposições, complementaridade, suplementaridade? No esforço de responder a elas, o capítulo 2, ESCRITURA E ORALIDADE: O JOGO E O GESTO, abordará tal relação. A partir do Conto *Totonha*, desenvolveremos uma discussão em torno de formas de lidar com o conhecimento. A discussão começará com alguns autores da contemporaneidade que não admitem mais discursos totalizantes ou plenos de certezas, a exemplo das ditas Ciências Exatas. Para alcançar nosso objetivo, nas considerações iniciais, far-nos-emos acompanhar por pensadores e cientistas como Michel Serres, que defende que o conhecimento não tem centro, um sol em tono do qual tudo gire, e nos apresenta a órbita elíptica a partir das descobertas de Kepler. Juntam-se a ele Michel de Certeau, Ilya Prigogine e Clifford Geertz. Eles são

importantes para nos fazer entender que devemos esquecer nossas certezas, para mais bem nos relacionarmos com o conhecimento. Na esperança de que tenhamos conseguido colocar em prática essa noção, faremos uma ampla discussão sobre escritura e voz, com dois grandes estudiosos dessa temática: Derrida e Zumthor. Junto a eles, também conversaremos com Havelock, Guattari, Derive e Costa Lima.

Apresentamos, em seguida, o estudo que Derrida faz sobre escritura e voz a partir dos diálogos de Platão. Ele desenvolve em detalhes o conceito de escritura como ***phármakon***, como uma droga que pode ser malévola ou benéfica, além de questionar a escritura como complemento ou suplemento da voz. Apresentaremos o seu esforço de lidar com conceitos baseados em oposições, dicotomias, dualidades, que são pilares da filosofia platônica, para pensar a relação escritura e voz. A discussão na Grécia Antiga era voltada principalmente para a questão da memória. A escritura era tida como maléfica, porque significava uma muleta para a memória, ela servia para ajudar a rememorar. Ela não pertencia ao dentro, não significava conhecimento de si, significava acúmulo de histórias, era um saber morto. Por essa razão, privilegiava-se a dialética, o *lógos*. Além disso, temia-se o julgamento da posteridade. Por outro lado, colocava-se sobre a escritura uma interrogação moral: questionava-se se escrever era uma atividade decente. Nos diálogos de Platão, o deus da escritura é um subordinado, sem poder de resposta. Mostraremos nesse cenário como Derrida se debruça para aprofundar certas noções que se instalaram na cultura ocidental, baseadas em oposições, e chegaram até nós. Ele mostrará que Platão engessa o jogo das oposições, tentando dominar o ***phármakon***, e apresenta a escritura como uma potência oculta, semelhante à pintura e às técnicas miméticas, incapazes de se defender sozinhas. Através desse percurso, pelas ideias de Derrida, acompanharemos como ele discute a ideia de que escritura e voz são instâncias antagônicas que pertencem a lugares diferentes, mais ou menos importantes, mais ou menos eficazes, mais ou menos originais, mais ou menos, viscerais, com mais ou menos potências significativas, com maiores ou menores poderes estéticos e transformadores.

Na sequência, apresentamos os questionamentos de Zumthor sobre a temática, que, em sua obra, gira em torno de escritura e voz como presença. Em outras palavras, ele privilegia a voz e a *performance*. Mostraremos os diversos argumentos de Zumthor da voz como presença e como seus conceitos sobre texto, obra, *performance*, devido a algumas posições, são bastante polêmicos. Zumthor

demonstra conhecer os estudos de Derrida e a eles se contrapor ou deliberadamente ignorá-los em alguns momentos, como em sua defesa sobre a distinção entre texto e obra. Para o suíço, somente a atualização vocal do texto dá realidade à retórica que o funda, somente a atualização vocal do texto o justifica. Tal se dá pela *performance* que a seu ver é uma ação na qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e recebida. Ele entende serem cinco as fases de existência de um poema: 1. Produção, 2. Transmissão, 3. Recepção, 4. Conservação, 5. Repetição. A *performance* constituiria a parte crucial dessas operações. Compreenderia a transmissão e a recepção. Mas há situações performáticas em que está presente a produção. É o caso, por exemplo, dos cantadores do nordeste do Brasil, que improvisam no momento da *performance*. Em todas as sociedades possuidoras de uma escrita, essas cinco operações se realizam. Seja pelo dizer-ouvir simultaneamente, seja pelo escrever-ler. Se essas fases (produção, transmissão, recepção, repetição) são efetivadas pela via do dizer-ouvir, pode-se falar de oralidade perfeita. A fase conservação é obtida pela memorização, e a fase repetição se situará em uma tradição suficientemente estável. Se as mesmas operações são executadas pela via da escrita, a conservação se fará por bibliotecas e arquivos, e haverá um processo perfeito de escrita. Zumthor não vê, portanto, diferenças hierárquicas nesses processos, apenas os veem como diferentes modos de produção da obra literária. Apresentaremos também o diálogo que faz Zumthor com as teorias da recepção em seu estudo sobre *performance*. Para ele, a escrita poética demanda uma leitura silenciosa que a reconstrua como presença e corpo por meio da imaginação criadora, e é nesse sentido que se deve falar não só em recepção, mas em *Performance* – a reconfiguração de uma cena enunciativa plena, capaz de atualizar o texto (os enunciados escritos) em obra (projeção de cena viva no aqui e agora da ação imaginativa feita acontecimento). Trazemos Zumthor não para analisar os efeitos da *performance*, nem apenas para verificar se no texto freiriano se evidenciam marcas de oralidade, mas, além disso, para confrontar com a dele a nossa visão da relação que Marcelino Freire, em sua escrita, estabelece com a voz, ou seja, a de que sua escrita se insinua como constituída por um fluxo de voz. Interessa-nos discutir de modo mais aprofundado a presença da voz na escrita. É recorrente aos tradutores de Freire – a exemplo de Lucía Tennina, tradutora de Freire na Argentina –, para conseguir fazer seu trabalho, ter de ler o texto em voz alta diversas vezes. Esses

são elementos que nos levarão a analisar a obra também a lendo em voz alta, para perceber se ela flui naturalmente ou se há elementos próprios da escrita que a travam, ou a freiam.

Inserido nesse referido percurso, convocamos também Havelock, porque ele traz diversas contribuições que ajudam a compreender determinados comportamentos da cultura grega antiga, sobretudo no que diz respeito à predominância da comunicação oral nessa cultura, ao tempo de Platão. A partir do estudo que faz da obra *República* de Platão, procura desvendar o porquê da condenação dos poetas da cidade, por Platão. Com esse objetivo, ele estuda em profundidade a relação da sociedade grega com as técnicas mnemônicas, estuda a educação grega e como a poesia e a mímesis dela fazia parte. Entretanto, pertinente a essa temática, impõe-se uma discussão sobre a relação escritura-voz, mais especificamente voltada para a estratégia de escrever a voz, e em Havelock encontramos primoroso estudo sobre a invenção do alfabeto e a passagem da cultural oral para a escrita. Dissemos anteriormente que a obra do autor parece visar a despertar o ouvinte no leitor e que os gêneros orais do cotidiano têm grande influência sobre a obra de Freire. Estas parecem ser duas grandes estratégias utilizadas pelo autor: tornar salientes os gêneros textuais orais do cotidiano, conservando dentro do possível suas estruturas; e trabalhar esses gêneros poeticamente, imprimindo-lhes ritmo, sonoridade e diversos outros efeitos de texto que lhe atribuam literariedade, a propósito do conceito de Derive de oralização da literatura. Esses recursos parecem imprimir a sua escrita um fluxo que o prepara para a situação de *performance*. Isso significa que a originalidade de sua escrita coloca sua literatura entre a escrita e a voz – um entrelugar. Preserva identidades e diferenças, um pouco ao modo dos cordelistas (SANTOS, 1999, p. 19), que estabelecem um intercâmbio estreito e permanente entre expressão oral e escritura. A escritura dos contos não exclui a voz dos saraus, do audiolivro, do vídeo, do teatro, do *show* literomusical ou literoteatral.

No capítulo 3, ORALIZAÇÃO DE GRITOS DO COTIDIANO URBANO NA PROSA DE MARCELINO FREIRE, analisamos com maior profundidade a poética da voz freiriana. Discutimos a relação da escritura com a voz na obra do autor, compreendendo que a construção da obra de Freire se dá por uma estratégia de escrever a oralidade das populações periféricas das grandes cidades brasileiras. Mais especificamente, nossa discussão se encaminha no sentido de mostrar que a

oralização na literatura de Freire incorpora temáticas reveladas por ecos de vozes historicamente silenciadas no cotidiano da cidade. Observamos como essas vozes apresentam as temáticas do cotidiano da cidade, em suas asperezas, desesperos, desabafos, queixas. Não é difícil eleger a desigualdade social como pano de fundo dos gritos que emergem na obra. Nas personagens não convencionais, a temática da exclusão, do preconceito, da discriminação da diferença é vista de dentro da periferia. Suas vozes desvelam também a violência cotidiana, pelas pessoas por ela atingidas. São grupos historicamente não reconhecidos, cujas vozes a história enterrou sob algum monumento de glória. Essas vozes aterrissam no texto freiriano com seus vocabulários reconhecidos, com seus gêneros textuais orais mantidos, com os sons da poesia oral de tradição popular mais especificamente nordestina engendrando a musicalidade em sua obra. Mostramos que esses elementos reunidos evocam a situação de *performance*, e portanto a voz seria um fator constitutivo da obra de Freire. Mostramos como Freire faz experimentações com o texto, escrevendo, inclusive ruídos orais, sem o uso do léxico, trazendo a oralidade das grandes cidades para o interior de sua obra.

As discussões levantadas revelam a importância da obra de Freire para os estudos literários contemporâneos. Em decorrência de parte da crítica literária ainda buscar classificações da literatura em escolas, ou em tipos de literatura, tais como erudita, popular, marginal, a discussão em torno da obra do autor levanta problemáticas em razão da grande dificuldade de demarcá-la e tipologizá-la. Discutimos também a contribuição reflexiva operada pela postura política de Freire, a qual pode ser entendida como luta contra o preconceito, a discriminação, em favor da inclusão sem exclusão, seja no campo literário, seja no campo social. Isso ocorre porque suas múltiplas personagens instauram diversas situações, nas quais a diversidade de vozes sugere que, em nossa sociedade complexa, não há mais como retroceder na compreensão de que é necessário o respeito ao direito de ser o que se é: igual e diferente. Discutimos, por fim, outros aspectos ligados ao campo estético, a saber, o grande fascínio exercido pela diversidade de vozes das personagens do texto freiriano sobre o leitor-ouvinte e ouvinte-leitor.

1 MARCELINO FREIRE: PERCURSO E VOZES

Este capítulo objetiva apresentar o autor estudado por meio de sua obra, em seus mais diversos gêneros e suportes. A obra do autor compreende vários gêneros discursivos – a crônica, o conto, o poema, o microconto, a microcrônica, o micropoema –, em vários suportes – os livros impressos, o audiolivro, o *e-book*, o *blog*, e sua movimentação revela a criação de gêneros híbridos, tais como espetáculos literomusicais e literoteatrais, alguns com sua participação.

1.1 UMA OBRA PLURAL

A obra de Marcelino Freire compreende atualmente oito livros publicados. São eles: *Acrústico* (1995), *Era o dito* (1998), *Angu de sangue* (2000), *Balé ralé* (2003), *Contos negreiros* (2005c), *Rasif: mar que arrebenta* (2008), *Amar é crime* (2011a) e *Nossos ossos* (2013). São seis livros de contos, um de ditos e aforismos poeticamente construídos e um romance. Há também várias publicações coletivas, em antologias de contos e de coletânea de narrativas curtas (microcontos, microcrônicas, micropoemas). Ele mantém ainda uma escrita bastante diversificada no *blog* Ossos do Ofídio, desde 2011.

O estudo dessa produção plural tem revelado que as narrativas do autor são marcadas por uma concisão aliada a uma sonoridade que vem de rimas internas e externas, assonâncias e aliterações, que fazem com que o texto pareça cordelizado. Tem assim uma grande potência oralizante, devido a esse trabalho com o ritmo e com o som. Cada personagem, muitos deles o próprio narrador, solta seu grito, dá seu vexame e vai embora, conforme costuma dizer Freire. Cada grito é costurado por uma oralidade predominantemente urbana, porém diversa. Provavelmente por isso, o texto freiriano assume formas diversas, mesmo sendo publicado como conto. Não há fronteiras entre gêneros. As misturas que se fizerem necessárias serão feitas sem pudores, em nome da comunicabilidade, menos no sentido de levar uma mensagem ao leitor, mais naquele de atingi-lo, de tocá-lo de alguma forma. Como pode ser observado, desde os ditos nos quais se acumulam grande carga de criatividade poética no aspecto visual e sonoro até os contos com maior carga narrativa, sua obra é costurada por uma oralidade que brota de personagens em

contextos diversos. No entanto, a circunstância faz emergir a condição de marginalização e eles disparam seus gritos. E esse grito é um vexame[1].

Nessas personagens freirianas, a pressa é não ter mais tempo. A afronta sofrida pode vir de ontem, mas é agora. Não há amanhã. É um desespero que é agora. Não é uma fala calculada. É a palavra como arma, como a última desesperança. O vexame é a última possibilidade de conexão do sujeito consigo próprio e com o mundo. Do vexame dessas personagens emerge uma fala que se estrutura nos textos de Marcelino Freire carregada de surpresa, de humor sarcástico, de crueza, de uma verdade sem disfarce, de uma elegância de estilo e linguagem. São vozes que vêm dessas personagens deslocadas do centro e estão espalhadas predominantemente pelos semáforos, praças, condomínios e avenidas das grandes cidades – e nas situações limite só lhes resta o vexame. Não raro essas personagens estão sofrendo algum tipo de violência, e elas protestam contra o não convencional, o normal, aquilo que quer fazer com que elas se diluam no Mesmo (GLISSANT, 1981) e deixem de firmar seu espaço no Diverso. Essas personagens se movem em um meio onde se quer a sublimação da diferença, contudo, elas estão dando seus vexames por uma diferença consentida, e a força dessas personagens provoca uma imersão profunda no presente.

Podemos ainda observar que a oralidade que costura esses vexames, por vezes, vem marcada por uma interpelação a um interlocutor, para tirá-lo de sua passividade. Ele é convidado a responder a questões e a se posicionar em relação ao conflito narrado, e quem sabe adotar outro olhar para o mundo. Um olhar não coincidente com o trivial, com o corriqueiro, com o convencional, com o que se quer universal. Outras vezes, alguns textos de Marcelino Freire não efetuam, necessariamente, uma narrativa em situação de conflito, apenas uma interpelação ao leitor pela apresentação do diferente com naturalidade extrema, como algo óbvio, que pode ser assustador para quem desenvolve preconceitos e discriminações em relação àquilo que não faz parte de suas práticas e seus comportamentos. Em outros textos também, a oralidade vem marcada por diálogos primorosos, nos quais não há entendimento, em virtude de as visões de mundo serem díspares, ocasionando um diálogo em que os sentidos não se conectam, não se harmonizam.

---

[1] O *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* (1981) conceitua vexame como: 1. Vexação. 2. Aquilo que vexa. 3. Vergonha. 4. Afronta. 5. Reg. (Nordeste). Pressa. 6. Espécie de afrontação ou palpitação do coração. 7. Asma cardíaca.

Outro aspecto que também pode ser observado nessa oralidade que emerge do vexame é que, em alguns textos, a narrativa vem conjugada a uma musicalidade, apresenta estribilho, interpela o leitor, com uma linguagem bastante concisa, frases curtas, conformando um bloco poético indissociável. Além disso, na estruturação dessa oralidade, podem aparecer termos que remetam a uma ruralidade sertaneja, como também o inverso: em uma narrativa que se passe em um espaço do sertão, o uso de uma linguagem concisa, o falar pouco, frases curtas, tão comuns à linguagem virtual da Internet.

A primeira publicação de Marcelino Freire foi o livro *Acrústico* (1995), cujo título já indica um trabalho com o texto. Nessa palavra, ele vê a sintetização de quatro outras: cru, acústico, rústico, ático. Dessa forma, o Marcelino de *Acrústico* se vê "cru, acústico, rústico, sem disfarce, áspero, sóbrio, puro, elegante de estilo e linguagem" (FREIRE, 1995, p. 6). À orelha do livro encontramos:

> Escrevo a cru, a seco, num fôlego. Vou pelo ritmo, pelo ouvido. Tudo que escrevo começa de um sopro. Grite-me uma palavra que eu lhe dou um romance inteiro. Escrevo rústico. Não tenho ideias, tenho sons. Não tenho conflitos, tenho ruídos. De enredos, num samba. Doido.

Em nossa percepção, esses aspectos embrionários de sua obra, que estão em *Acrústico*, irão se manter em sua escrita em pulsação constante. Em *Acrústico*, também já está presente a temática da cidade, sobretudo a denúncia da violência, as lutas por reconhecimento da diferença e o desvelamento do trágico, a crônica de um destino anunciado, como no drama da personagem que dá título ao conto *Socorrinho*.

Socorrinho é uma garota de seis anos que é roubada em um semáforo, segundo uma testemunha, por um homem negro. Conforme a narrativa, a garota vivia sendo estuprada. Com o desaparecimento, cria-se um clamor geral, o assunto circula em todas as rodas, igreja, jornal, televisão, botecos, mas, mesmo assim, nem sinal da criança. O conto sugere que esse desaparecimento misterioso se torne mais um caso não solucionado pela polícia, mais um caso de impunidade, mais um caso de violência, sumiço e estupro a cair no esquecimento social. A narrativa é atravessada do início ao fim pela fala de Socorrinho, em discurso direto, intercalado pelo narrador de forma intermitente e contínua, quase superposta. Na tensão que envolve a atmosfera do conto, a insistente erupção da voz de socorrinho: "moço,

não”. Esse grito captado pelo narrador imprime uma contundência ímpar à narrativa. Passam-se cinco meses e o grito continua a ecoar: “moço, não, gritava três meses, cinco, infinitamente, crônica policial, fichário, esquecida realidade” (p. 70). É uma leitura de difícil respiração, tal a força da indignação que pode assaltar o leitor, convidado a se solidarizar com o desconforto físico e emocional da criança indefesa, nas mãos de um criminoso deliberado, que premedita a captura de suas vítimas com ares de sadismo. E todo esse clima tenso está imerso em uma musicalidade da voz oralizada no conto.

Outro aspecto do trabalho com o texto em Marcelino Freire é a criação e recriação de ditos e aforismos que compõem sua segunda obra, *Era o Dito*, publicada em 1998. É um livro de ditos criativos, poéticos, trabalhados sonoramente e visualmente. O livro foi editado primeiramente em 1998, com 77 frases, e teve também uma edição revisada e ampliada em 2002, na qual foram cortadas 31 frases e inseridas 51 frases inéditas, perfazendo essa segunda edição o total de 88 frases. A primeira edição foi independente, e a segunda foi pela Ateliê Editorial. A edição revista e ampliada (FREIRE, 2002) conta com uma apresentação coletiva de diversos autores, dispostos em ordem alfabética, que lembra a literatura de cordel, mais especificamente em sua vertente ABC de cordel. Dispostas de A a Z, pessoas de diversas profissões expõem a visão que têm do livro, como o receberam, que impacto lhes causou, e cada uma com um texto de tamanho e estilo diferente. Quem inicia é um surfista de nome Abelhão, que achou o livro “manero”, e quem termina é um taxista de nome Zeca, que diz: “indico para tudo que é passageiro”.

Nesse intervalo de A a Z, em um revezamento no qual um vai rendendo o outro, usam a palavra escritores, publicitários, artistas plásticos, músicos, jornalistas, livreiros, como também marcam presença uma doméstica, uma estilista, uma universitária, um desenhista, um linguista, um bancário, uma *drag queen*, e vários aspectos da obra são abordados. Evidencia-se a brincadeira que o autor faz com algumas máximas da sabedoria popular, a desconstrução de outras, a descoberta de sentidos espantosos em outras. Há quem evidencie a característica do autor de perceber um espaço inexistente no mundo literário e criar e recriar frases que vão do lúdico a um possível tratado sociológico. Por exemplo: “Quem espera sempre al***cansa***”, que se pode ler: “Quem espera sempre alcança, cansa”; ou esse outro: “A vo***Z*** do povo ***É*** a voz de”, onde pode se ler: “A voz do povo é a voz de ***Zé***”.

A epígrafe do livro traz os versos de Paulo Leminski: “Ao delito/de deixar/o dito pelo/não dito”, e esse jogo está sempre presente nas frases poéticas em forma de aforismo. No aspecto visual da letra, trabalhada de forma diferente das demais, via de regra, encontra-se a desconstrução ou a surpresa de uma nova mensagem, de um humor que irrompe da transformação de um dito conhecido que se transforma em outra coisa, nova, que nos faz repensar, gargalhar ou revisitar uma inteligência que agora nos desafia a não mantermos mais velhas formas de perceber o mundo. Sempre com uma arrumação das letras no papel de forma diferente, com fontes e tamanhos diversos, os aforismos poéticos abordam diversos temas. Gostaríamos de ressaltar alguns: “Os últimos sempre serão os outros”, “A pressa é inimiga a pé”, “A primeira impressão é a que erra”, “É proibido fumar fim do ar”, “Quem cala consente teme”, “Os fins justificam os injustos”.

Em *Angu de sangue* (2005b)[2], embora sempre de forma inovadora, é possível perceber a presença de uma crueza nos relatos das personagens que praticam e sofrem violência, da musicalidade em uma escrita marcada pela oralidade, de personagens gritando, cada um a seu modo, por cidadania. O livro é introduzido por uma epígrafe de autoria do escritor Ariano Suassuna, a qual sugere o tom desse angu: “Eu precisaria de alguém que me ouvisse. Mas que me ouvisse sentindo cada palavra como um tiro ou uma facada. Cada palavra e seu significado sangrento”.

Angu de sangue é composto por dezessete contos e prefaciado por João Alexandre Barbosa. O crítico destaca, dentre outros elementos, a oralidade contida na escrita do autor de Sertânia, e faz questão de precisar que essa oralidade não é aquela que possa vincular os contos de Marcelino Freire a uma literatura oral, rural, regional, que foi forte nos anos 30. Essa oralidade está mais marcada por vozes narrativas que são restos de uma ruralidade estilhaçada na urbanidade. Essas vozes que narram são as vozes que vivem essas experiências. Assim, Barbosa considera acertada a escolha do discurso direto, em muitas narrativas, porque evita o distanciamento e a presença de traços demagógicos, uma vez que joga o leitor em contato com atividades humanas, e o conto não cai em um denuncismo vazio.

O conto *Muribeca* exemplifica bem essa escolha, como também a inversão de uma concepção de vida social por muitos compactuada, de que o poder público pode gerir uma cidade sem considerar os párias sociais. As vozes do lixo denunciam

[2] A primeira edição de *Angu de sangue* é de 2000, entretanto, nesta tese foi utilizada a 2.ª edição, lançada em 2005, pela mesma editora, a Atelier Editorial.

uma agressão à dignidade humana. O grito dessas vozes do lixo desconstrói a ideia de que o lixo para nada serve, que o lixão é um espaço fétido a não ser frequentado. Embora com todos esses elementos em contrário, o lixo, no conto, é fonte de recursos, é oportunidade, é paraíso, uma vez que é a única possibilidade que alguns têm de ganhar a vida. É de alguém que conhece bem e vive nesse ambiente que surge essa fala indignada, sonora, construída por uma oralidade de uma personagem urbana, a qual imprime ao conto a atmosfera de denúncia social. Trata-se da fala de alguém que se agarra ao pouco que conseguiu como fonte de sobrevivência, por experimentar um presente desabonado de esperança. Essa fala endereçada a “o moço” e a “a moça” contém tantas interrogações, que parece se transformar em um profundo apelo e uma exigência de reconhecimento, como alguém que conduz o outro para o canto da parede e lhe exige uma resposta, um posicionamento. A oralidade da personagem traz uma grande carga de musicalidade em sua voz interpelativa.

Em outro momento, o conto *A Cidade ácida*, como já dito no prefácio por João Alexandre Barbosa, imita a fala de um bêbado até mesmo no soluço. Sugere um elevado grau de embriaguez. É uma experimentação singular da oralidade da personagem alcoolizada. Nesse exercício bem humorado, vão surgindo frases de sonoridade muito próxima da poesia, as quais vão desnudando as cenas e assim o conto vai se contando:

> A chave. Abriu o bolso, desligado. Abriu o outro bolso. A chave voa. A chave criou asas? Essa porra. Onde está a chave do carro? Viu dentro, debaixo, no calçamento. Nada na poça. Nada no esquecimento. Nada. Onde? Pra onde? Nada, nunca. A chave fugiu de mim. Com medo. A chave não é culpada pelos acidentes de trânsito. In. Transitável. Girou, girava. Caralho (p. 114).

Essa experimentação também se encontra no conto *Alemães vão à guerra,* o qual registra a conversa de dois alemães ao telefone, na qual um convida o outro a viajar para Salvador, com a finalidade de conquistar uma garota jovem, negra, pobre que esteja disposta a acompanhá-los na volta à Alemanha. Para estimular o amigo, o outro conta que já levou uma que ganha a vida dançando samba, e que em todo lugar do mundo tem negros necessitados, e como eles têm dinheiro podem conseguir uma negra dessas em qualquer lugar do mundo, como, por exemplo, no Haiti, Rio de Janeiro, no Pina em Recife, no Nepal, nas Guianas. Enfim, as

condições do negro são semelhantes em todo o mundo. É interessante também ressaltar a oralidade dos alemães marcada ou imitada, na escrita do pernambucano de Sertânia, pela duplicação do “r”.

A experimentação se alia à denúncia social por meio de um convite à participação do leitor, que ultrapassa a interpelação no conto *J.C.J.* Em um semáforo, uma senhora gorda, de classe média, preconceituosa, encontra-se com um garoto de rua, carente, revoltado com sua condição. Subtende-se que ele tornou-se adolescente perambulando pela cidade, como todos nessa situação, cheirando cola, sem sapatos, amolando as pessoas nos sinais, esmolando todo dia. Nesse episódio, o garoto de nome J.C.J., dirige-se à mulher, ao volante de um carro que para no cruzamento, em virtude do fechamento do sinal. Ela então abre o vidro para dizer um palavrão (o texto literário não cita o que diz a mulher). O narrador cede a vez ao leitor, com a seguinte frase: “espaço para sugestão...” (FREIRE, 2005, p. 123), deixando três linhas pontilhadas para que o leitor intervenha e preencha as lacunas. O texto freiriano aqui propõe uma interação com o leitor, que é solicitado a emitir também sua voz. As vozes então se misturam no texto literário: a do narrador, da mulher, do garoto e do leitor. A agressividade da mulher provoca mais agressividade no garoto: “Quero moeda, mocreia” (p.123). O narrador apresenta os fatos ao leitor – buscando, quem sabe, ampliar as sensações dele para que tome ciência daquele contexto social – por meio de uma linguagem recheada de sonoridade e ritmo. Informa que ela não tinha moeda e, então, “mostra uma cara, gorda cara, e uma língua pastosa que não sabe quanto custa cuspir na cara de alguém... mesmo alguém assim desalguém” (p.123). O autor usa uma imagem forte. Relata que a mulher ladra, ou seja, a imagem é forte e nos transporta pela sonoridade, rima e ritmo para um estado de pavor, que é a ameaça da fera pelo latir.

As informações do narrador nos permitem considerar a relevância dessas personagens periféricas socialmente assumirem o protagonismo da narrativa freiriana. A personagem que dá título ao conto *J.C.J.* é um garoto cuja moradia é a rua. À medida que a literatura escuta e permite que seja ouvida a voz dessa personagem, desvela o cotidiano da cidade como espaço de exclusão, aproxima o brasileiro do Brasil, uma vez que a mesmice da maioria dos produtos da grande mídia aliena e distancia os citadinos de seus problemas e de seu cotidiano. Respalda isso o fato de pequena quantidade de personagens negras, ou pertencentes a grupos tidos como minoritários, ocuparem a posição de protagonistas

na literatura, nas novelas, nas minisséries e em programas televisivos de modo geral. Marcelino Freire, nesse conto especificamente, mas também ao longo de sua obra, recria o espaço citadino a partir de uma oralidade que articula tempo histórico, espaço e homem, como categorias ficcionais que abrigam a especificidade de uma contemporaneidade marcada pela diferença e por um isolacionismo que não cumpriu o ideal civilizador de um sistema de igualdade para todos os sujeitos históricos.

Essa atmosfera de musicalidade, encontrada em *Acrústico*, em *Era O Dito* e em *Angu de sangue* volta a estar presente de forma marcante no quarto livro de sua lavra: *Balé Ralé* (2003). A capa traz a imagem de duas múmias que se encontram expostas no Drents Museum, na cidade de Assen, Holanda. Essas múmias são os denominados Homens de Weedinge. Conforme o próprio Marcelino Freire (2006), essas múmias foram encontradas em um pântano, abraçadas, no ano de 1904: "Paleontólogos meteram máquinas no fundo das águas e tiraram de lá dois corpos enganchados. Há centenas de anos, enlaçados. Extraídos direto da Era do Gelo ou da Era romana". Estavam sem cabeças, e o mais alto, com as tripas à vista[3]. Afirma ele que mesmo com provas capazes de demonstrar o contrário, os dois são considerados o mais antigo casal *gay* da Holanda.

Balé Ralé contém 18 contos que o autor os chama de improvisos. O texto das orelhas é assinado por João Gilberto Noll e tem como título *Espumas e Arrepios*. Noll afirma perceber que o livro é conduzido por uma afetividade que se traduz "em poesia, graça, em ladainhas hipnóticas, tão comumente de veia cordelista"[4]. Ressalta os personagens periféricos, prostitutas, travestis, pedófilos, crianças ofertadas por suas mães a desconhecidos, imbricados em narrativas poéticas ou ainda na poesia do conto do Marcelino Freire prosador singular. Essa singularidade está depositada em grande parte na musicalidade dos textos, mas também no aspecto surpresa nas narrativas: pegar o leitor pelo inesperado, pelo que se acha fora do *script*, por uma prosa que não se guia por uma meta a atingir dentro de um quadro esperado de produção literária. Por isso, atribui a esses contos o codinome de improvisos, referência explícita aos cantadores, principalmente do Nordeste do Brasil, que improvisam constantemente em suas canções.

---

[3] Marcelino Freire colheu essas informações no livro *O Mundo das Múmias* (PRINGLE, 2002).
[4] Essa aproximação da obra marcelinofreiriana com a poesia oral será discutida detalhadamente no capítulo 3.

É o que acontece com o conto intitulado *Homo Erectus*. É um monólogo, só o narrador usa da fala, interagindo com o leitor. O conto, construído por meio de interrogações, vai evocando períodos da história do homem sobre a terra.

É evidente no conto a tentativa de conversar com o leitor, pela repetição da expressão: “Sabe?” e pelas interrogações sucessivas. Podemos perceber que alguns elementos de sua construção literária, já verificados em *Acrústico*, continuam presentes nesse. A musicalidade, as assonâncias e aliterações, essa forma de se dirigir ao leitor, tudo isso faz com que o texto pareça ser cordelizado. É interessante ressaltar também a temática abordada no texto e a forma como o autor constrói a narrativa, criando uma atmosfera de pesquisa histórica e linguagem científica para no final soltar, em um registro de ímpar informalidade, esta frase surpresa: “Este homem dava o cu para outros homens. E ninguém – até então – tinha nada a ver com isso” (FREIRE, 2003, p.16). Além do mais, sugere que essa dificuldade de lidar com a homossexualidade e a discriminação dirigida à comunidade LBGT não estiveram sempre presentes na história, uma vez que, em todas as épocas elencadas, a homossexualidade foi vivida sem controle social.

Darluz é mais um conto/improviso de *Balé Ralé* que alia um alto teor de musicalidade com denúncia social. Começa com um trecho sonoramente construído, muito perto da poesia: “Dei José, dei Antônio, Maria, dei. Daria. Dou” (p. 57). Trata-se de uma mulher que distribui os filhos para pessoas com um padrão de vida mais condizente com o necessário para criar crianças. Na narrativa em primeira pessoa, a mulher expõe sua condição de miséria, desemprego, coloca também na sociedade a responsabilidade de sua condição. Ela é uma personagem incômoda, pois insere o leitor na questão, interpelando-o: “Pelo menos fui corajosa, não fui?” (p.59), obrigando-o a sair de uma imparcialidade e avaliar as ações que tem feito no mundo ou levá-lo a introduzir outro olhar para observar a cidade. A mãe, por dar ou vender no semáforo cada filho que nasce, garante ser mais mãe do que aquelas que criam seus filhos, mas os abandonam na escola ou no *shopping*.

A musicalidade, a mitologia africana, os conflitos étnico-raciais também são costurados por uma oralidade urbana, no livro *Contos Negreiros* (2005c). Publicando pela Record, ganhou o prêmio Jabuti de 2006. O livro chama logo a atenção pela capa, que contém um negro de costas, nu, com uma tarja retangular preta sobre as nádegas, na qual lemos o nome do livro. Na capa de trás, podemos ver o mesmo negro, nu, de frente, com uma tarja branca retangular sobre o sexo, e sobre ela um

código de barras. Esse é um dos livros em que aparecem contos muito trabalhados sonoramente, a ponto de o autor chamá-los de cantos. Um desses cantos é o conto *Trabalhadores do Brasil*. Esse conto reúne poesia, sonoridade, elementos da cultura afro-brasileira semiotizados na figura dos orixás, os quais nomeiam trabalhadores negros ocupantes das funções menos privilegiadas em uma sociedade que, apesar de predominantemente negra, ainda é submetida a uma sociedade branca nas funções de dominação. Vários elementos já utilizados pelo autor em outros contos retornam nesse de forma incisiva. A pergunta: “Tá me ouvindo bem?” soa como uma marca de oralidade que interroga o leitor a uma participação no diálogo com o texto, a musicalidade, as rimas internas, as assonâncias e aliterações, o ritmo, enfim: é um texto imbricado, em que não se pode dissociar o poeta do prosador. Essa recorrência na obra de Marcelino Freire aproxima sua contística do universo do cordel.

Por vezes, a referência a elementos da cultura nordestina, sertaneja, vem por outra via, como é o caso de *Totonha*. A personagem que dá título ao conto é uma mulher habitante do Vale do Jequitinhonha que se recusa a aprender a ler e a escrever na idade adulta, argumentando que a verdadeira leitura é a do olho no olho. O conto é um questionamento sobre o valor dos textos escritos, apesar de parecer uma apologia ao analfabetismo. No entanto, ele até propõe um aguçamento de sensibilidade para que possamos alcançar uma sabedoria calcada nas relações interpessoais. É um texto cômico, calcado em uma oralidade rural, em que geralmente a palavra dada é mais valiosa do que a escrita, por significar a honra de quem a pronunciou. É um conto de particular oralidade, que tem sonoridade, no entanto, sugere com maior carga uma ligação com o chão, com as raízes do sertão. Também é um texto questionador do valor dos textos escritos em nossa sociedade:

> Não preciso ler, moça. A mocinha que aprenda. O prefeito que aprenda. O doutor. O presidente é que precisa saber ler o que assinou. Eu é que não vou baixar a minha cabeça para escrever.
> Ah, não vou (p. 81).

Em O *Futuro que me Espera*, a personagem procura uma ligação com a cultura sertaneja pela via da busca por um lugar que lhe dê uma sensação de acolhimento e familiaridade. É construído sobre um monólogo no qual a personagem elenca uma série de lugares e situações vividas, das quais sente saudades. Ela

decide deixar a cidade São Paulo para encontrar esse futuro, bem diferente daquele que vive ali.

A oralidade no texto freiriano sugere também uma aproximação com a linguagem virtual. *Ponto.Com.Ponto* traz uma narrativa baseada em um encontro marcado virtualmente para acontecer dentro de um parque na cidade de São Paulo. Trata-se de um homem cego e uma mulher, em sua imaginação, cheirosa e bela. O tempo passa, chega uma velha cheirando a urina que busca iniciar uma conversa, mas ele recusa. A tarde caminha para o fim e ele está às voltas com a questão: “Ela vem. E ela não vem”.

Entretanto, a produção do autor não envolve apenas o livro impresso nem a escritura. Freire, em seu blog Ossos do Ofídio[5], em 2011, lança *Amar é Crime* pela editora Edith, na versão *e-book*, apropriada para o *e-reader* Kindle. Foi colocado à venda no mês de junho na Amazon, antes mesmo de seu lançamento físico, que só veio a acontecer no dia 13 de julho do mesmo ano, no Sarau da Cooperifa, e no dia 14 de julho, no Centro Cultural B_arco, sendo um dos poucos títulos em português no momento. *Contos Negreiros* e *Angu de sangue* foram lançados no mercado como audiolivros, pelo selo Livro Falante, no formato de áudio ou MP3, e são comercializados em CDs ou via *download* na Internet. Foram gravados pelo próprio autor e têm a duração de 1h e 1h30, respectivamente. Um aspecto curioso dessas obras gravadas é que, na apresentação feita em de áudio, não há menção ao ano em que foi efetuada a gravação, tal qual encontramos na obra escrita o ano de edição. Estamos convencidos de que essas publicações em *e-book* e em audiolivros sugerem que as escolhas estéticas de seus textos não estão voltadas apenas para a escritura, mas contemplam, pela via da oralidade, também o universo sonoro.

No entanto, não menos importante do que os aspectos já elencados sobre as escolhas estéticas do autor, a apresentação de sua obra também revela a diversidade de personagens que constituem as muitas vozes dos muitos da cidade contemporânea. À literatura que se constitui de tão vasto espectro de personagens, Justino (2015, p. 132) a chama literatura de multidão. Esta se refere a:

---

[5] *Blog* escrito pelo autor, no ar desde marco de 2011. Nele se encontram textos críticos, informações de eventos literários, publicação de minicontos, minicrônicas, poemas, textos diversos indefiníveis quanto ao gênero, fotografias, vídeos etc. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/>.

> Narrativas de muitos, em estado de copertencimento. 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, literários.

Tal ajuntamento propicia, ainda conforme Justino, múltiplas possibilidades de encontro. São muitas relações de alteridades no cotidiano. Relações vividas por Jovens negros da periferia, mulheres pobres com os filhos sob sua responsabilidade, assassinos, prostitutas e prostitutos, operários, comerciantes e tantos outros. É uma literatura constituída de tantos pormenores, e produzida por tantos encontros, que impõe ao crítico uma observação mais meticulosa dessa produtividade, deslocada dos narradores, das personagens protagonistas ou da visão recortada pelo autor. Esse olhar do crítico que elege a multidão como método de observação e análise da obra literária nos atinge e se torna um dos vieses por nós adotados para a abordagem da obra marcelinofreiriana. Inclusive, por ser produzida com grande quantidade de monólogos, cujos interlocutores são diversos e traduzem com suas respostas subliminares a multiplicidade de relações de alteridade, ainda há aqueles que, de fato, na narrativa, dirigem-se a grandes ajuntamentos na cidade. A obra do autor, até aqui observada, abriga muitos dos elementos caracterizadores do que Justino (2015) chama de literatura de multidão.

Por outro lado, somam-se a essa obra individual as publicações em parceria com outros escritores. Além de contatos, traduções e publicações no exterior, há os coletivos de editoração e as publicações coletivas. Freire, além dos projetos *Geração 90* e *Geração 00* (Nelson de Oliveira organizou as antologias *Geração 90* – manuscritos de computador (2001) e *Geração 90* – os transgressores (2003), as quais tornaram possível o conhecimento de diversos novos autores), tem participado de várias publicações coletivas. *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004) foi organizado por ele. No livro, 100 escritores brasileiros convidados contam histórias inéditas de até 50 palavras. É um livro espirituoso, divertido e também faz pensar.

Em entrevista ao *Saber+Pernambuco* (nov. 2008, p. 3), o autor pernambucano reconhece a realidade tecnológica − celular, Internet, redes sociais − um universo atrativo diante do qual a literatura se coloca com muita dificuldade de fazer com que alguém se interesse por sua escrita. Mas essa mesma Internet pode

também ser uma aliada da literatura, com o surgimento de muitos *blogs*. Foi desse crescimento de *blogs* que se difundiu o miniconto. Freire afirma em alto e bom tom, com todas as letras, que isso é literatura: “Escreveu, comunicou, provocou, é literatura. Não importa se você esteja escrevendo um microconto ou um romance de mil páginas, o importante é o cara dizer, transformar algo, plantar rupturas” (idem, p. 4). Um de seus orgulhos é ter sido um dos maiores incentivadores do microconto, ao organizar a coletânea *Os 100 menores contos brasileiros do século* (2004). Considera ele que está no microconto o embrião de qualquer escrita, pois nele se condensa o falar-menos, o-não-encher-o-saco-do-leitor, o ir-embora-logo, a concisão.

Freire participa de uma antologia de contos com mais 16 autores, intitulada *Dentro de um livro* (2005a). Dentre esses autores, estão Lygia Fagundes Teles, Xico Sá, Luis Fernando Veríssimo e Raimundo Carrero. *O melhor da Festa* (2009) reúne 36 autores participantes da Festipoa 2008 (Festa Literária de Porto Alegre), para guardar um registro da festa. Dentre eles, Marcelino Freire escreve 10 minicontos. No ano seguinte, participa de uma antologia de contos, intitulada *Tempo bom* (2010), ao lado de 19 outros escritores, na qual todos abriram mão de seus direitos autorais, para colaborar com as vítimas das chuvas que causaram enchentes e destruição no estado de Pernambuco e Alagoas na época. Mais recentemente, Freire aparece em duas produções coletivas: *Sarau do Binho* (2013c), uma antologia de poemas e textos diversos e de produção independente, em que Marcelino Freire protesta contra o fechamento do sarau que Binho mantinha há 15 anos, mas teve de fechar por questões burocráticas com a prefeitura; outra publicação é *Batendo ponto*: *uma colherada de humor na hora do cafezinho* (2013d), junto a Nelson de Oliveira e Nanete Neves, coletânea de contos que se referenciam nas atividades profissionais contemporâneas. São divertidos, e promovem reflexão. Freire também faz incursões no imaginário infantil. Fez a adaptação de *Robinson Crusoé* (2005d), texto em que, mesmo sendo adaptado ao público infantil, deixa sua marca, por meio da oralidade marcante em seu estilo de escrita. Também escreve, com Adrienne Myrtes, *A linda história de Linda em Olinda* (2007), uma história sobre mistério adequada ao público infanto-juvenil.

Esses projetos de publicação coletiva parecem fazer parte de um projeto maior, conforme informações encontradas no *blog* Ossos do Ofídio. Conforme Freire (2011c), podemos perceber que uma rede de contatos literários transpõe as

fronteiras nacionais. Por pouco, o hoje aclamado walter hugo mae não teria sido publicado aqui no Brasil no ano de 2001, pela editora Boitempo, em uma antologia com autores como Nelson de Oliveira, Evandro Affonso Ferreira, Marcelino Freire, e se chamaria *Putas*. A edição sairia também em Portugal pela editora da qual *mae*[6] fazia parte, a Quasi Edições. O termo em latim sugere algo que ainda não atingiu seu fim, pelo menos nos moldes esperados, se se tem como modelo as grandes editoras. Schollhammer (2009, p. 14) menciona que muitos autores novos têm surgido devido ao barateamento dos custos de edição e à possibilidade de autofinanciamento, e que a proliferação de *blogs* tem contribuído para isso, por causa da divulgação. Ainda, diz que, mesmo assim, esses novos escritores encontram muita dificuldade na distribuição pelas livrarias. Porém, o que parece mais convincente, em relação a Marcelino Freire, é a concepção de que esses escritores devem construir sua própria cena, autônoma e informal. Prezar por uma independência, contudo, não desprezar oportunidades já construídas que lhes deem visibilidade. Não depender apenas das livrarias para distribuir seus trabalhos. Com esse objetivo, eles se munem de uma teimosia para divulgar seus trabalhos de forma criativa, agitando eventos, conversas sobre literatura, traduzindo colegas, publicando também artesanalmente. Exemplo disso, conforme afirma Freire, é a ampliação da coirmandade literária com Cuba, por meio de evento em que fora proferir palestra com Carola Saavedra e Suzana Vargas.

A editora Eloísa Cartonera, da qual o argentino Washington Cucurto é um dos criadores, faz publicações artesanais. O conteúdo é formado por manuscritos de computador impressos, com uma capa confeccionada por papelão reaproveitado, oriundo de caixas de produtos e antigas capas de vinil. O autor, que tem livro publicado no Brasil e veio à Balada Literária de 2013, conforme Freire (2011c), fez a apresentação do livro *Contos Negreiros* na Argentina, por ocasião da publicação pela editora Santiago Arcos. O livro foi traduzido por Lucía Tennina, que, de acordo com Freire (2013c), também traduziu o livro de Ferrez, *Manual prático do ódio*. Durante o processo de tradução de *Contos negreiros*, ela trouxe à tona um problema de tradução, que é uma das especificidades da obra de Marcelino Freire: a oralidade. Para traduzi-lo, conforme Freire (2013c), Tennina afirma tê-lo lido em voz

[6] Esta é a grafia que o autor adota para seu nome: sem o sinal do til e em letras minúsculas.

alta várias vezes e ter solicitado a ele lê-lo também, para que ela compreendesse os sons em português.

Traduzir a obra de Marcelino Freire demanda lê-lo em voz alta, perceber a musicalidade do texto, as assonâncias, as aliterações, as rimas. Essa não é tarefa fácil para tradutores, por isso, confessa Freire terem aparecido muitos tradutores interessados, mas que não concretizavam o trabalho pela dificuldade de traduzir a musicalidade. Além da intensa sonoridade, o livro traz expressões da fala popular, expressões peculiares ao nordeste do Brasil que dificultam o trabalho do tradutor. Por essa razão, Lucía Tennina apresentou inúmeras dúvidas para o autor no intuito de encontrar soluções equivalentes na língua espanhola, principalmente porque *Contos Negreiros* é um livro cujos textos são muito ritmados, são mais cantos, parecem ter a pegada do *rap*. A tradutora também relata a importância dessa obra na Argentina, por apresentar uma realidade diferente daquela que diz haver no Brasil uma democracia racial. Ainda, o fato de ser Cucurto que a apresenta ao público portenho – pelas características que tem: trazer a negritude como temática no presente, valorizar a sonoridade, utilizar a fala das ruas – situa a obra na contemporaneidade.

Na França, a tradutora e editora Paula Salnot desenvolve vários projetos de publicação de autores brasileiros. Iniciou o trabalho com o *Manual prático do ódio* (2009) de Ferréz e, em seguida, uma antologia de escritores contemporâneos, dentre eles, Marcelino Freire, Marçal Aquino, Rodrigo Ciríaco, Ferrez e Alexandro Buzo. A coletânea *Je suis favela* (2011b) tornou-se interesse da editora Anacaona, por apresentar um Brasil de dentro para fora e por permitir a visibilidade de grupos excluídos, por meio de autores que não desprezam as bases da escrita clássica, mas que a modernizam. A editora Anacaona publicou também *Eu sou favela* (2012a) em português e, com a tradução de Matilde Maini, *Io sono favela* (2013a), em italiano. Já tendo publicado Marçal Aquino, *L'océan dans lequel j'ai plongé sans savoir nager* (2013i) (Eu receberia as piores notícias dos teus lindos lábios), *O quinze* (Raquel de Queiroz), *Menino de engenho* (José Lins do Rego), *A história de Bernarda Soledade* – a tigre do sertão (Raimundo Carrero), recentemente, Paula Solnot traduziu e publicou *Nos os* (2014a) (Nossos Ossos), de Marcelino Freire.

Conforme avançamos na apresentação do percurso do autor, fica evidente que a oralidade é um elemento estruturador de sua obra. As vozes dessas personagens predominantemente urbanas e contemporâneas vão exprimindo seus

gritos, e neles se descortina a realidade na qual estão inseridos, como a exposição à violência e a invisibilidade de grupos percebidos como minorias. A maior carga dessa oralidade está na musicalidade, na interpelação, na busca pelo contato com o sertão, na linguagem virtual, como também nas temáticas ligadas aos grupos que ainda lutam por reconhecimento, que necessitam de afirmação e de reparação. O fluxo dessas vozes vai dando forma aos contos. O vexame dessas personagens sugere que o autor privilegia como referência de sua prosa os gêneros textuais do cotidiano, como a conversa rápida, curta, na pressa, na urgência, no aqui e agora. Da mesma forma, destaca o telefonema, o diálogo sem *feedback*, o monólogo interpelativo, o desabafo, a exasperação informe, a repreensão, “o baile”, a reclamação, o xingamento e outros.

1.2 O VEXAME DÁ FORMA ÀS VOZES

Os contos de Marcelino Freire parecem não se limitar a fronteiras de gênero literário. A oralidade em seus contos, o registro coloquial da linguagem associado aos conteúdos sugere que sua obra está ancorada mais nos gêneros textuais do cotidiano do que nos gêneros literários tradicionais. Portanto, percebemos a presença desse cotidiano que capta as vozes dos muitos na cidade contemporânea, e o vexame dessas vozes sugere que são elas que dão forma ao texto. É o grito delas que desenha a forma do texto. Em várias personagens, o vexame enforma monólogos nos quais rompantes expressam revoltas, súplicas, exasperações.

Em muitos desses monólogos, quase sempre, supõe-se a presença de interlocutores, pois a fala é dirigida a um “moço” ou a uma “moça”. Também se verifica o uso de expressões como “Sabe?” ou “Tá me ouvindo bem?”. Esses monólogos vão assumindo formas distintas, tamanhos distintos, conteúdos distintos, ali no bojo do vexame de demandas diversas.

O conto *Para Iemanjá*, do sexto livro publicado por Freire, *Rasif: mar que arrebenta* (2008), assemelha-se a uma *oração*. Curioso é que, se os 18 contos de *Balé Ralé* foram chamados pelo autor de “improvisos”, os 16 de *Contos Negreiros* de “cantos”, os 17 de *Rasif* ele os chama de “cirandas, cirandinhas”. Mas não se deve esperar dele contos infantis ou de entretenimento. Pode-se, no entanto, esperar o mar que arrebenta, os arrecifes, os gritos das personagens que afirmam atitudes a despeito de tudo em contrário. No *Para Iemanjá,* a voz que faz a súplica se dirige à

Rainha do Mar, elencando uma série de objetos lançados ao mar, e, por meio deles, podem-se enxergar comportamentos humanos ligados ao individualismo, ao desejo insano de lucro, ao preconceito com países pobres. Tais “oferendas” tornaram o mar um lugar cheio de materiais indecomponíveis, de óleos poluidores, transatlânticos, negros assassinados, submarinos de guerra e tantas outras coisas. A voz que se dirige a Iemanjá faz questão também de dizer que não tem participação nessa poluição marítima, nem nesse aquecimento do planeta que tem provocado degelo, e, por fim, pede perdão por não ter mais esperança no bom senso humano. Essa oração é uma contundente reflexão sobre a relação humana com o meio ambiente, a partir das práticas de oferendas aos orixás da cultura afro-brasileira, denunciando que o que se oferece ao mar está distante de uma conexão com a conservação da vida do planeta.

O monólogo que se encontra em *Da Paz*, também do livro *Rasif*, expressa o grito de uma mãe que perdeu seu filho para a polícia, e tem vontade de matar o assassino. É um profundo *desabafo*. Ao mesmo tempo em que expressa dor tamanha, questiona a importância e a sinceridade de campanhas pela paz, bem como que efeitos positivos elas teriam. É um monólogo de uma costureira/lavadeira diante de outra mulher que apenas a escuta. Nesse *desabafo*, ela demonstra, com firmeza e dor, sua revolta em razão dessas campanhas nas quais se soltam pombas, vestem-se camisas, mas a essas atitudes se restringem as ações pelo fim da violência. Os elementos dessas passeatas que seu desabafo revela desnudam a hipocrisia dos que almejam tirar proveito do espetáculo que tais campanhas se tornaram, sobretudo o papel de “bobo” que fazem as pessoas, ao levar suas dores para a avenida, reviver suas perdas e, além disso, contribuir para a audiência da televisão e para a popularidade de artistas e executivos de partidos políticos. Ela também se revolta com essa paz, que é hierarquizada, pois ela organiza-se quando a violência atinge as classes mais favorecidas. É assim que a mulher, na beira de seu tanque, vai manifestando com franqueza todo o conteúdo da dor que guardava e agora é ferida exposta.

O monólogo que se encontra em *Leão das Cordilheiras*, conto do livro *Balé Ralé* (2003), é produzido por uma mulher que repreende outra por criticar “Zé”, o caboclo de lança, diante da apresentação de um maracatu de baque solto, no meio da rua. A *repreensão* compreende fundamentalmente o elogio de “Zé”, que, além de ser seu marido, é o dono do maracatu, que se chama Leão das Cordilheiras, e o

xingamento da mulher que zomba da *performance* do caboclo. A mulher em sua repreensão faz aquilo que é conhecido como “dar um baile”. Ela faz a defesa de “Zé” relatando seus esforços para preparar suas apresentações. Ele deixa a zona da mata, no período de Momo, para ir a Olinda. Carrega seu estandarte, viaja a pé, com todo o peso da roupa e dos badulaques. Entretanto, é possuidor de uma alegria incomparável por louvar Zumbi dos Palmares e por participar do carnaval pernambucano, a despeito do que possam dizer e pensar dele. Sua vida é o maracatu. Esse é um conto de denúncia do desprezo que parcelas do poder público têm em relação às culturas populares, as quais sobrevivem e fazem a alegria do carnaval por sua própria conta, esforço e luta, sem o reconhecimento da arte nem da simbologia que carregam dentro da cultura. Esse relato é entremeado com sucessivos xingamentos à mulher e frequentes elogios ao caboclo de lança. Percebe-se, pela leitura do conto, que a mulher que inicialmente fez a crítica a “Zé”, além de calar-se, parece ter ficado constrangida com a força do “baile” que recebe. Expressões como “O que você tá pensando? Sua lacraia, rapariga, rameira?”, ou, “Para o seu governo, fique sabendo: Zé não precisa de nada” e várias outras interrogações, como “Tá me entendendo?”, dão o tom do “baile”.

O *diálogo* entre estranhos na contística do autor se revela, por vezes, monólogos sem qualquer conexão entre eles, nos quais mundos opostos se encontram, mas não se escutam. É um não-diálogo. Podemos perceber isso em *O Caso da Menina*, um dos contos mais envolventes e significativos do livro *Angu de sangue*. Acontece entre uma mulher, com uma filha recém-nascida, e um passante. Ela quer entregar a filha a ele por não poder criá-la. Nesse diálogo, manifestam-se dois mundos que não se tocam, nem se entendem, pois têm lógicas diferentes de raciocínio e sensibilidade. A mãe oferece a criança não em troca de dinheiro, mas para que sua filha tenha uma chance de obter um futuro digno, o qual ela não poderia lhe oferecer. Entretanto, o homem não a entende e a recrimina. Acha-a louca e irresponsável. Ela também o acha louco por abandonar a garotinha. Na personagem feminina, sobressai um paradigma no qual o individualismo é substituído pela atenção à presença do outro. Essa lógica é uma poderosa inversão da que embasa as estruturas sociais competitivas, as quais desconhecem o paradigma da inclusão sem exclusão. Fica evidente que essa mulher jamais tolerará o tipo de individualismo explicitado na atitude do passante. São bastante discrepantes as perspectivas sociais da mulher em relação às do homem. Assim ela

vê o homem como um “filho da puta”, um canalha, um odioso egoísta que quer que o mundo “se exploda”, que não tem preocupação alguma com a alteridade. Se deslocarmos a perspectiva para a ótica do homem, essa mulher só pode ser insensível, sem nenhuma amorosidade e amor filial, a ponto de cometer um crime perante a lei, abandonar a criança, entregando-a ao primeiro homem que passava.

Esses mundos que não conseguem se comunicar, por fazer parte de realidades muito distantes, são apresentados na obra de Freire também pela via do humor. *Linha do Tiro*, de *Contos Negreiros*, é um dos textos cujo *diálogo* é um dos mais cômicos da produção freiriana. Um homem entra em um ônibus para assaltar, e uma mulher velhinha não entende o que está acontecendo. Ela acha que o assaltante é um vendedor de chocolate, balas, chicletes, bombons, e insiste em dizer que não quer, sempre que ele pede sua bolsa. Quando ele afirma-lhe que é um assalto, ela pergunta onde é o assalto e ordena a ele que chame a polícia. Curioso é que *Linha do Tiro* também dá nome a um bairro de Recife, onde se concentra grande número de pessoas negras e pobres.

O *diálogo* também pode vir espremido pela correria do tempo. No conto *Sinal Fechado,* do livro *Rasif*, em um semáforo, dois conhecidos se encontram e conversam enquanto o sinal não abre. É uma *conversa rápida*, tensionada pela pressão dos compromissos e pela pressa. Nesse sentido, o *diálogo* dá-se também entre a corrida desenfreada em favor de um desenvolvimento econômico e as possibilidades de relações humanas mais profundas. O tema da *conversa* é justamente o carro, tido por um dos dialogantes como o culpado de todos os males de uma visão desenvolvimentista de civilização, que coloca o fator econômico acima de todas as necessidades humanas. Esse conto, *Sinal Fechado,* remete à canção homônima de Paulinho da Viola, na qual dois conhecidos se encontram em um semáforo e aproveitam para conversar e saber do outro, uma vez que a vida corrida de ambos os afastara. Tanto na canção como no conto, há uma preciosa reflexão sobre a modernidade e seu modelo capitalista de progresso e desenvolvimento.

Se determinadas conversas na rua desvelam realidades surpreendentes sobre a civilização humana e seus modelos de progresso e futuro, algumas conversas no espaço íntimo do lar podem ser também de um realismo cruel e revelador da manipulação de sonhos e desejos humanos. Em *Caderno de Turismo*, do livro *Contos Negreiros*, o sonho de Zé de viajar e conhecer o mundo, Europa, América Latina, China é contrastado pela ressalva da sua companheira que procura

lhe mostrar a realidade na qual vivem. Ela argumenta que nem o Brasil ele conhece ainda, por que querer rodar o mundo? O *diálogo* que eles travam mostra como os cadernos e revistas de turismo estimulam viagens fantásticas e mexem com o imaginário de ricos e pobres, a ponto de essa personagem, caracterizada como Zé, não ter condição alguma de fazer viagens e assim mesmo desejar fazê-las. O contraponto ao sonho de Zé é mostrar-lhe seu destino por meio de um realismo cruel: “Cachorro a gente enterra em qualquer canto. Enterra aí no quintal, Zé. E pronto”.

Faz parte também da lavra do pernambucano de Sertânia a referência ao *conto oral*. No livro *Angu de sangue,* o conto *Faz de Conta que Não Foi. Nada* inicia trazendo o universo do *conto infantil*, do *conto oral*, mas com doses de crueza e realidade: “Esta é uma historinha infantil. Mas tem sangue” (p.107), e no meio do conto o leitor se depara com um garoto de 11 anos morto com golpes de cano. A historinha se passa no país do bem, onde tudo é pretinho, onde há também ilustrações, como um corpo carbonizado, com uma tarja nos olhos, preta, com um tiro na cabeça, tudo é a mesma coisa, como atirar num passarinho.

A obra de Marcelino Freire também é composta por um relato roteirizado. O conto *Solar dos Príncipes*, de *Contos Negreiros*, é desenvolvido a partir da estrutura de roteiro cinematográfico, e relata um incidente causado por um confronto entre quatro negros e uma negra do morro do Pavão e o porteiro de um condomínio de classe média, no Rio de Janeiro. A forma de roteiro é evidenciada pela presença sutil de um cabeçalho de cena, de algumas indicações do nome de quem faz o diálogo, do diálogo em si e da indicação da ação executada pelas personagens. Os negros da periferia são descritos como trabalhadores do mercado informal, que não estão ligados a nenhuma organização religiosa, política, artística ou a agrupamentos quilombolas. Não há, na narrativa, nada que os identifique com algum tipo de militância organizada. O que os une é o projeto de produzir um documentário de longa-metragem sobre o cotidiano dos moradores de bairros de classe média: alimentação, lazer... O confronto se dá porque o porteiro do condomínio, que também é negro, não lhes permite adentrar o prédio, para surpreender os moradores e colher depoimentos espontâneos, como sempre testemunharam a invasão dos morros pelas câmeras do cinema-verdade. Os quatro negros e a negra são, então, confundidos com assaltantes pelo porteiro, o qual, além de impedi-los de entrar, ainda avisa aos condôminos que haveria assalto aos apartamentos. Logo a polícia é

acionada e, de pronto, chega ao local, com sirene ligada e atirando. Um verdadeiro espetáculo. O que conseguiram filmar os faz desistir do projeto de um documentário de longa duração, e o material captado talvez dê condições de pensarem em um curta-metragem.

Ao conto trabalhado com ritmo e sonoridade Freire chama *canto*. É o que acontece em *Esquece*, do livro *Contos Negreiros*. *Esquece*, particularmente, é um dos mais musicalizados, tem a pegada do *rap*. É introduzido pelas palavras de Marcelo Yuca na forma de epígrafe: “Todo camburão tem um pouco de navio negreiro”. No *canto*, a violência da desigualdade social se revela em um semáforo, na discrepância entre o conforto dos carrões com ar condicionado, levando pessoas perfumadas, bem vestidas, abarrotadas de joias, e o sofrimento daqueles que sob sol a pino mendigam ou assaltam. Também violenta é a poluição causada por aqueles motores, o trânsito parado, as buzinas nervosas e a polícia a obrigar alguns a ficar de mãos para cima, por tentarem roubar relógios de ouro de pessoas egoístas que não querem dividir o que têm com ninguém.

O conto *Tupi Guarani*, de *Rasif*, relata o *alvoroço* ou *motim* causado por grupos indígenas cansados da exploração de suas terras e dos maus tratos com a região em torno deles. Revoltados, decidem amotinar-se no teatro Amazonas, e passar a dar as ordens. Formado o *alvoroço*, o cacique dirige-se ao público sequestrado e expõe a realidade da aldeia, que é triste, pois os chamados civilizados já mataram cachoeiras e devastaram as matas, além de suas crianças estarem se suicidando de tristeza. Ele está decidido a não ser mais tolerante com o extermínio de suas terras e de sua cultura. O motim se dá via *informações*, *ameaças* verbais e com armas e a tradução de um mediador.

O autor também se experimentou na *prosa longa*, na produção de *Nossos Ossos* (2013b). Essa é a primeira incursão de Marcelino Freire no romance. Foi publicado pela Record, traz na capa imagens de caveiras, e, nas orelhas, o depoimento da personagem Heleno de Gusmão ao escritor Paulo Lins. Heleno apresenta-se como dramaturgo e conta que foi a São Paulo para encontrar uma grande paixão de nome Carlos. Não esconde seu encanto pelo teatro e enfatiza o respeito que tem para com as equipes com quem trabalha e para com o público admirador de teatro. Fala do amor pelo *boy*, de suas aventuras sexuais e do amor que tem por tudo em que se envolve.

O livro é composto por duas partes. A primeira parte é introduzida pela epígrafe: “o meu boi morreu/ o que será de mim?/ Manda buscar outro,/ ó maninha, lá no Piauí” (domínio público). O livro é estruturado em pequenos capítulos, e o segundo, *Os músculos*, começa assim: “O meu boy morreu, foi o que o michê veio me dizer...” (p. 18). A partir dessa informação, Heleno de Gusmão, um dramaturgo habitante de São Paulo e vindo de Pernambuco, começa a investigar a morte desse rapaz que, além de michê, era seu amante. Seu interesse é descobrir a origem do jovem assassinado para entregar o corpo aos pais e lhe dar um enterro digno. Nessa costura, vão surgindo diversas personagens. Além de Heleno, a trama contém michês, dramaturgos, travestis, a família e amigos de Heleno na sua infância, a cidade de Recife e a cidade de São Paulo.

Para introduzir a segunda parte, a epígrafe é: “quando eu morrer me enterrem dentro do coração de meu pai” (Amarildo Anzolin). Heleno viaja de São Paulo para Recife e em seguida a Poço do Boi, acompanhando o garoto até sua terra, para entregar o corpo aos pais do michê. Na viagem, Heleno vai rememorando diversas vivências de infância; a desilusão a que ficou exposto em virtude de Carlos o ter abandonado; momentos de amor vividos com o amante que jazia ali no caixão. Esse romance Freire chama de *prosa longa*. É possível perceber nessa escrita que as construções textuais rítmicas e sonoras estão mais espaçadas, se tomarmos como referência os contos. Há menos condensação. No entanto, muitos elementos que o acompanham ao longo de quase vinte anos de escrita se mantêm.

Vimos apresentando a obra de Freire até aqui, na tentativa de mostrar a percepção que temos de que essa diversidade de gêneros do cotidiano parece ter influência relevante na obra do autor. As diferentes vozes parecem conduzir os gêneros, ao evidenciar-se o vexame. Nesses textos, pode-se perceber a engenharia textual, ou seja, a construção de efeitos de texto, a experimentação, a teimosia em se expressar no presente, embora os efeitos do passado se façam sentir por expressões e pelo contexto de personagens que impõem a questão: O que os tornou aquilo que são naquele momento e lugar? Essa conjunção de gêneros do cotidiano a enformar textos que são trabalhados para que produzam efeitos oralizantes sugere ainda que a obra de Marcelino Freire permite que a voz a atravesse em direção à *performance*. Dito de outro modo: os textos parecem ser construídos com o intuito de ser vocalizados. A escuta das vozes da cidade contemporânea permite que estas sejam apreendidas em suas formas e seus

conteúdos, passem por um processo de oralização e sejam devolvidas à rua pela escrita, pela voz mediatizada ou pela *performance*. Essas vozes trazem consigo diversos extratos de tempo, tanto nas estruturas dos gêneros textuais do cotidiano que as ancoram como no mergulho no presente vivo das situações narrativas que lhes servem de conteúdo. Tais aspectos da obra de Freire o lançam em uma contemporaneidade, em razão da literatura que parece tentar manter certa tradição viva, renovada, inovada, em certos aspectos, desconstruída, e, ao mesmo tempo, buscar caminhos sem referência alguma com o que já se consagrou como modelo estético.

1.3 MARCELINO FREIRE E LITERATURA DO PRESENTE

Os contos de Freire, conforme descrevemos até aqui, permitem que se perceba a emersão de algumas temáticas e de algumas de suas opções estéticas. Em relação às temáticas, podemos ressaltar a da exclusão, por meio da observação de uma constante desigualdade social, do preconceito e da discriminação que sofrem as personagens, contra as quais as personagens soltam seus gritos, em busca de reconhecimento. São diversas as vozes que denunciam a violência e protestam suas indignações com uma linguagem crua e radicalmente expressiva. São diversas as vozes que se levantam exigindo respeito à diferença e reparação pelo silenciamento a que foram condenadas historicamente. Por outro lado, é evidenciada a oralidade manifesta em toda a obra, por meio de aspectos mnemônicos que favorecem a memória e maior facilidade de absorção da obra. Tais constatações nos levam à compreensão de que a obra de Marcelino Freire traz em sua arquitetura estética uma intenção comunicativa por diversas vias, como a da possibilidade de seduzir o ouvinte no leitor. Essa é a razão de tamanha musicalidade em suas composições, das frases curtas, dos contos também curtos e cadenciados ritmicamente, da ausência de hermetismos ou de um vocabulário que exija trabalho de pesquisar termos desconhecidos. Isso pode significar pressa de que a obra seja rapidamente absorvida pelo leitor.

Essa intenção comunicativa, a nosso ver, é um elemento que evidencia a contemporaneidade da ficção marcelinofreiriana. Segundo Schollhammer (2009, p. 10), em suas reflexões sobre a ficção brasileira contemporânea, o escritor brasileiro contemporâneo tem urgência e o próprio Marcelino Freire, de acordo com ele,

confessa essa pressa. No entanto, essa pressa não seria apenas alvoroço, mas uma intenção de atingir a realidade. Schollhammer entende essa urgência como a dificuldade do escritor de lidar com o mais atual e se sentir anacrônico em relação ao presente. Disso decorre uma ansiedade de intervenção na realidade, no processo criativo que aponta para uma comunicação o mais rápido possível. Percebe-se pouco aquela produção da qual se poderia dizer que o tempo e o trabalho dispensados a decifrá-la seriam recompensados com o prazer de penetrar em regiões às quais só uma alta literatura dá acesso. A comunicação e o prazer seriam mais imediatos. Dito de outra forma, diante da impossibilidade que tem o escritor da atualidade de captar a realidade histórica em seu presente, ele tem uma urgência de se relacionar com ela, e isso inclui um público.

Esse aspecto é de relevância tão grande na obra de Freire, que não encontramos no *corpus* desta pesquisa nenhum conto que se refira ao passado ou ao futuro. O que pode ser visto como nostálgico, *o futuro que me espera* (FREIRE, 2008), refere-se também a uma ação no presente: “vou-me embora agora mesmo, de hoje não passa” (p.123). As referências ao passado só as encontraremos por um gerúndio metafórico, ou seja, pelo fato de as ações em curso no presente denunciarem uma barbárie secular e estrutural na sociedade brasileira, que é a desigualdade social. Encontramos em Beatriz Resende (2008) uma indicação de que essa preocupação com o presente é uma das tendências dos escritores da literatura brasileira do século XXI. A esse voltar-se com tamanha veemência para o presente ela chama de *presentificação*, ou seja, há verdadeira obsessão por uma *presentificação* radical, percebida pela ausência de preocupação com o futuro e de ausência também de valorização do passado. Há uma urgência nos textos de lidar com o aqui e agora, porém também em atitudes, como o surgimento de novas cenas literárias, escritores que habitam a periferia ou mesmo os detentos que eliminaram intermediários para contar suas histórias e assumir suas próprias vozes, contribuindo assim com novos temas, novas visões de vida e de mundo. A recusa à mediação não está só no campo do fazer artístico, mas também na edição e distribuição de suas obras. Resende (2008) arremata dizendo que, nessa preocupação com a *presentificação*, “o que interessa, sobretudo, são o tempo e o espaço presentes, apresentados com a urgência que acompanha a convivência com o intolerável” (p. 28).

A *presentificação*, conforme Resende, também se torna evidente nos aspectos formais, como o interesse crescente nos últimos tempos pelo conto curto ou curtíssimo em novos escritores como Fernando Bonassi e Rodrigo Neves. Ele traz como exemplo a publicação que mencionamos anteriormente, *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século* (2004), organizada por Marcelino Freire e prefaciada por Ítalo Moriconi. Na verdade, é um microprefácio: “é no lance do estalo que a cena toda se cria”. Conforme também já dissemos, mas é importante reforçar, Marcelino Freire publicou microcontos junto a Nelson de Oliveira e Nanete Neves, no livro *Batendo Ponto: uma colherada de humor na hora do cafezinho* (2013d). Também eventualmente faz publicações de microcontos, microcrônicas e micropoemas em seu *blog* Ossos do Ofídio*.* Isso também revela a decisão de que essas publicações não fiquem restritas ao texto impresso, mas que circulem pelo espaço virtual e estabeleçam uma relação até com determinado público que utiliza pouco tempo para a leitura literária.

Reconhecemos na tendência à musicalidade da obra de Marcelino Freire uma possível influência dessa urgência em interferir na realidade. Já a manutenção de um *blog* sugere, dentre tantos outros objetivos, potencializar a divulgação da literatura já publicada em livro, audiolivro, ou *e-book*, como também a publicação de textos curtos. O *blog* Ossos do Ofídio, no ar desde 14/03/2011, mantido por Marcelino Freire, abriga em seu acervo diversas publicações. Ali se encontra uma variedade de informações sobre certa movimentação literária, lançamentos, encontros, conversa com escritores, saraus, bem como publicações de poemas, microcontos, microcrônicas, críticas literárias, vídeos, fotografias e outros.

Consideramos tão intensa a atividade do autor com o *blog*, que não poderia ser ignorada sua relevância em apresentar nuanças de seu percurso, sobretudo porque o *blog* é um espaço de publicações literárias curtas, além de revelar diversas informações sobre o fazer artístico do escritor pernambucano e de dar a conhecer tantos outros autores da literatura do presente. Reconhecemos que a intenção comunicativa que percebemos na obra de Freire – por meio da incessante referência ao presente, na publicação de contos curtos, na musicalidade e ritmo de sua escrita, na manutenção de um *blog* – é importante traço do que, a nosso ver, constitui a contemporaneidade do escritor e, na literatura do presente, particulariza-o.

Outro aspecto de sua contemporaneidade que podemos enxergar é a não-linearidade de sua relação com o tempo, na construção de sua obra. Imbricadas em

sua escrita, é possível identificar, tradição e inovação. Ditos populares de uma longa tradição oral são retomados e ressignificados. Gêneros textuais orais recebem tratamento estético, no qual se fundem com a poesia de cantadores e cordelistas, em narrativas que contam histórias diversas de personagens urbanas, múltiplas e periféricas. Além dos aspectos já expostos na apresentação da obra, e ora reafirmados, as escolhas literárias do autor revelam um pouco do que ele pensa sobre a literatura e seu tempo. Em seu *blog*, citado acima, Freire (2013) traz uma lista de trinta obras que escolhera para comentar em um evento no SESC Belenzinho em São Paulo. A ideia era que escolhesse sua estante viva, obras que considera vivas. Nessa lista, podemos perceber parte de sua filiação afetivo-estética. Nela aparecem autores considerados clássicos da literatura brasileira, latino-americana e mundial, ao lado de autores jovens contemporâneos e produtores de uma literatura periférica. Nomes como Machado de Assis, Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Augusto dos Anjos, Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, Fernando Sabino, Campos de Carvalho, João Cabral de melo Neto figuram ao lado de latino-americanos como Júlio Cortazar, Ernesto Sábato e de outros da literatura mundial, como Kafka, Herman Melville, Dostoiévski. Completam a lista autores como Raduan Nassar, Dalton Trevisan, João Antônio, Manoel de Barros, Paulo Leminski, Antônio Cícero, Sérgio Vaz, Ivana Arruda Leite, Ferréz, Lourenço Mutarelli, Andréa Del Fuego, Santiago Nazarian e André Sant'Anna.

Conforme entrevista ao *site* Publishnews, as primeiras experiências de Marcelino Freire com a literatura se deram ainda na infância. Manoel Bandeira foi o primeiro autor que o impactou, ao efetuar a leitura do poema *O bicho,* em um livro de escola. Ele estava com oito para nove anos de idade, quando lia esse poema, achando que era um poema sobre um bicho mesmo, cachorro, gato, e então descobriu que era sobre um homem que catava comida no lixo. A partir dali, perguntava-se: "Nossa! Então esse bicho não é um cão, não é um gato, não é um rato, esse bicho, meu Deus, é um homem?" (FREIRE, 2013h). A partir desse episódio, procurou ler Manuel Bandeira, em uma casa onde pouco se lia, e passou a ver diferente o Recife. Depois descobriu João Cabral, Augusto dos Anjos, e começou e enxergar as pontes, o rio Capibaribe, os homens na lama, os caranguejos, a Rua do Sol, a Rua da Aurora, a Rua da União. Descobriu que Manuel Bandeira e João Cabral são pernambucanos como ele, que Bandeira teve

tuberculose e achava que ia morrer cedo, e passou a se sentir doente também. Identificou-se com um sentimento de tristeza, uma vontade romântica de morrer. Era agora uma criança que prestava atenção na paisagem da cidade. Enxergava os mendigos nas ruas, a luta dos pobres ao redor. Coisas que em geral as pessoas não se detêm para ver. Outros impactos lhe chegaram também da obra de Graciliano Ramos, quando entrou em contato com personagens como Fabiano e Sinhá Vitória, de *Vidas Secas,* bem como com Paulo Honório, de São Bernardo, em situação desesperada, com saudades da mulher, que se suicidara. Esses contatos o ajudaram a gostar mais de literatura e a construir um olhar mais voltado para o social, para o outro, para aquilo que ele chama de um olhar para a humanidade.

Em Freire (2013h), aparecem três imagens de livros autografados de João Cabral de Melo Neto. A primeira é de o *Cão sem Plumas*. O autor de Sertânia tem um exemplar dele, comprado no sebo, e autografado em VIII, 1950, em Barcelona, para Alfredo Zuccoloto, visualizado na segunda imagem. Um exemplar da mesma edição estava exposto na Ocupação Haroldo de Campos, que acontecia na Casa das Rosas em São Paulo e mostrava, dentre outras coisas, a biblioteca do concretista. O exemplar da exposição estava autografado para Haroldo, na mesma data e na mesma Barcelona. A terceira imagem é do autógrafo de João Cabral para Marcelino Freire, no livro *Morte e Vida Severina*, após a encenação da peça, na qual o pernambucano fazia o Severino, e teve a honra de ter João Cabral na plateia, em Recife, no ano de 1984.

Outro autor a quem se refere, cuja obra o afetou profundamente, é Julio Cortázar. O primeiro livro que lera de Cortázar fora *Histórias de cronópios e de famas*, quando ainda adolescente em Recife. Em entrevista à Publishnews, profundamente impactado com o livro, pergunta:

> Como é que se poderia escrever dando instruções para subir uma escada, instruções para dar corda num relógio, pode-se escrever isso? E se escrever tão curto assim? Frases curtas? Pode-se criar o mundo de cronópios e de famas? Isso pra mim foi tão bonito de descobrir e de ver (FREIRE, 2013h).

A partir de então, descobriu outras obras de Cortázar e adquiriu verdadeira paixão pelo escritor argentino, por conta da maneira como escreve seus contos e conduz seus romances, pela maneira como ele mistura a fotografia, o jazz, o boxe. Marcelino ressalta que a entrega desse escritor para a literatura é sem limites. Ele

guarda uma fotografia do escritor em sua sala, e sempre que a olha, lembra-se do quanto precisa se entregar ao ofício, de quanto ainda dá para fazer. Essa entrega encontra formas de recompensa também no afeto do leitor. Ele cita Glauco Mattozzo, Roberto Piva, Jean Gennet, como exemplos de entrega inquieta, absoluta em seu sentido de vida. Essa inquietação que percebe em outros autores também está nele. Essa inquietação confunde-se com a grande paixão pela literatura, como também com a paixão que tem pelos autores escolhidos em sua lista.

Freire (2011d) revela a admiração por Clarice Lispector e Campos de Carvalho. Conta que tem um exemplar da primeira edição do livro *Água Viva*, de Clarice Lispector, publicado pela Artenova, em 1973, autografado e dedicado a Campos de Carvalho: “A Campos de Carvalho – que teve a delicadeza de apanhar no chão um parafuso, Clarice Lispector”. Ele confessa sua emoção só de pensar na junção desses grandes autores. Das admirações mútuas se sucede o hábito saudável de troca de livros, que fortalece essa rede afetivo-estética. Freire (2012) sempre envia seus livros a Dalton Trevisan, que vive recluso e é avesso à imprensa, porém, nessa ocasião, Trevisan enviou para Marcelino seu livro *O Anão e a Ninfeta*, com a seguinte dedicatória: “Ao Marcelino Freire, com a muita admiração do seu leitor fiel”. Confessa Freire que disso seu coração se basta, que esse é o verdadeiro prêmio. Apesar de não ter nada contra prêmios, de ficar feliz quando seus colegas os ganham e de também já ter sido agraciado com o Jabuti por *Contos Negreiros*, em 2006, o que busca mesmo são leitores verdadeiros e poder expandir a literatura. Acreditamos que é possível entender esse leitor verdadeiro na perspectiva de Raimundo Carrero, que, ao participar de uma mesa em sua homenagem na *Balada Literária* 2014, afirmou que “Literatura é para ser amada, não para ser lida. Qualquer coisa pode ser lida".

Em postagem no *blog*, Freire (2013f) fala de três poetas. Paulo Scott, o qual diz ser um dos mais respeitados autores do nosso novo tempo, é apresentado como poeta, contista e romancista. Apresenta também Angélica Freitas como uma das mais festejadas poetas da atualidade, embora seja ela, para ele, uma contadora de histórias, de memórias e lhe agrada a “simplicidade com que ela segue pontuando a fala de sua poesia”. O outro é Marcelo Montenegro, que escreve poesias e estas “costuram caminhos, sons e personagens”. O objetivo da postagem é anunciar uma conversa que o autor teria com esses autores, e ele anuncia as perguntas que faria a cada um. A Angélica Freitas, perguntaria se ela escreve prosa, a Paulo Scott,

quando ele sabe que seu pensamento dará um poema ou caberá em uma novela e, a Marcelo Montenegro, se ele escreve narrativas. Nos comentários, fica evidenciado o trânsito desses autores entre os gêneros e o não-reconhecimento de fronteiras entre eles, desconstruindo a ideia de submissão do autor aos gêneros tradicionais da literatura.

Como vimos acima, Marcelino Freire parece ser um autor que prioriza o fluxo da voz, e é ela que atribui o tom e a forma textual. Nessa postagem, o autor afirma ser Paulo Scott um autor importante nesse novo tempo, que transita entre os gêneros, não reconhece suas fronteiras e que também o pensamento é que modela a forma. A busca por uma escrita liberta de adequações a gêneros literários já consagrados parece ser um conceito operacional do contemporâneo para Marcelino Freire e para os autores por ele citados. Há aqui uma forma de enxergar o fenômeno literário não coincidente com a noção de escola ou de geração literária. E da escolha que fez de obras vivas é possível inferir que a relação entre tempo e literatura não é permeada pela linearidade. Sua lista insinua que o passado está inconcluso e que o presente não está livre do passado. Um autor como Machado de Assis está na estante viva, ao lado de Sérgio Vaz, autor que opta por uma literatura oral, criador do Sarau da Cooperifa, na periferia de São Paulo. É uma lista que sinaliza para a não-hierarquização, para uma concepção não canônica de literatura. Essa lista faz um cruzamento de autores e épocas e intercambia estéticas e afetos.

Posicionar-se ante seu tempo ou por meio da prática expressar um conceito sobre seu tempo, em diversos momentos da história, foi preocupação de escritores e pensadores. A partir de uma anotação feita em um curso com Roland Barthes no College de France, a qual dizia “o contemporâneo é o intempestivo”, Agamben (2012b, p. 55) vai à fonte dessa ideia, recupera “as considerações intempestivas” de Nietzsche e expõe uma definição de contemporâneo. Entendemos que as escolhas estéticas do escritor Marcelino Freire (2011e) revelam uma posição diante do tempo. Conforme estamos observando, Marcelino Freire procura fazer uma arte que não seja repetição do já existente, porém entendemos que esse fazer diferente, ou inédito, não se relaciona com alcançar uma possibilidade criativa a partir de uma laboriosa pesquisa, no sentido de detectar o que ainda não foi feito. Não se relaciona com uma história linear da literatura baseada em características estéticas. Parece relacionar-se mais com a busca de uma linguagem própria, com as vivências históricas, com o sentimento de pertencimento a uma cultura que o particulariza.

Outro aspecto através do qual enxergamos o contemporâneo no autor e que particulariza sua obra é o protagonismo da periferia, evidentemente pobre, negra e diversa, em razão de inúmeras personagens mulheres, gays, menores infratores, travestis, prostitutas, indígenas, idosos etc. Difere, portanto, de uma literatura clássica protagonizada pelo homem branco de classe média. Essas escolhas podem significar coincidências e não-coincidências com outros escritores que produzem literatura no presente. De todo modo, são escolhas que particularizam a obra marcelinofreiriana e visibilizam grupos sociais esquecidos por muito tempo na literatura brasileira. Enxergar esses grupos, ouvir suas vozes e torná-los protagonistas de toda uma obra nos faz reconhecer que se trata de um modo não coincidente com a maioria de pôr os olhos naquilo que nos cerca. É uma forma de enxergar uma realidade histórica pouco visível a olhos engendrados para contemplar privilégios e buscar os pontos mais altos de uma organização social hierarquicamente construída e cultuada, além de ser um posicionamento claro em relação a seu tempo.

Conforme Agamben (2013), a publicação de Nietzsche, acima citada, vem a propósito de uma tentativa de se posicionar ante seu tempo. Nietzsche percebe o contemporâneo como uma dissociação em relação ao presente, uma impossibilidade de se conectar e de coincidir perfeitamente com ele. Agamben (2013) o segue e desenvolve o conceito afirmando que pertencer ao presente é não estar adequado às pretensões de seu tempo, é estar deslocado, é estar anacrônico e, justamente por isso, adquirir maior capacidade de enxergá-lo e apreendê-lo. Isso não significa nostalgia, nem que ser contemporâneo seja viver em outro tempo, no medievo ou na Babilônia antiga. Aquele que é contemporâneo consegue aderir a seu tempo e ao mesmo tempo dele se distanciar, porque os que coincidem perfeitamente com a época não são considerados contemporâneos, uma vez que uma adesão irredutível a seu tempo os deixa incapazes de bem enxergá-lo. A partir dessa visão de contemporâneo, Agamben (2013) concebe o poeta como uma fratura no tempo, sua figura é tanto a cesura como o sangue que sutura a quebra. Se o poeta situa-se nesse lugar de aproximação e afastamento, é essa sua não aderência que lhe possibilita expressar seu tempo. A poesia impede então que não se cristalizem uma série de aspectos coincidentes com a época e, ao mesmo tempo, aponta novas possibilidades de uma relação singular com o tempo.

Uma segunda definição de contemporâneo dada por Agamben (2013, p. 62) afirma que “contemporâneo é aquele que mantém o olhar fixo no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”, e esse escuro não é visto como simplesmente ausência de luz, à qual se assiste passivamente. A partir da neurofisiologia da visão, Agamben traz uma imagem explicativa de o que seria ver o escuro. Ao estar diante de um ambiente sem a presença da luz, as células *off cells* que se situam na periferia da retina são liberadas e produzem a visão do que chamamos de escuro. Mas o escuro não é uma não-visão, e sim resultado da atividade dessas células na retina. Contemporâneo seria, então, aquele que, mediante uma atitude, uma ação, nega-se a ser absorvido pelas luzes da época, neutraliza-a e volta-se para o escuro de seu tempo. Contemporâneo é aquele que vive uma inquietação crítica constante com o escuro que adensa as luzes estilhaçadas do cotidiano. É aquele que não se deixa cegar, e sabe que, mais do que nunca, essa escuridão lhe diz respeito, a ele se dirige, pois não consegue passar ao largo como se as trevas não lhe dissessem respeito. Tudo que existe no universo lhe interessa e com ele tem a ver. Outra imagem explicativa utilizada por Agamben vem da astrofísica. Para os cientistas, era um questionamento o fato de as estrelas brilharem intensamente em meio a uma enorme escuridão. No presente, há a explicação de que essa escuridão é resultado da luz das galáxias mais antigas do universo em expansão. Elas viajam a uma velocidade maior que a da luz, e a escuridão que percebemos é essa luz que se distancia de forma tão rápida, que não consegue nos alcançar. Ser contemporâneo é “perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo” (p. 65).

À luz de o que seja o contemporâneo, segundo Agamben, um escritor contemporâneo seria aquele que tem coragem de caminhar por mares nunca antes navegados. Por conta própria, sente-se compromissado a neutralizar essa luz do presente e a manter os olhos fixos no escuro da época, deixado por essa luz que não cessa de se tornar inatingível. Aqui não é mais uma questão de distância. O escritor do presente não busca referência além da intimidade com a escuridão. Sabe que nunca encontrará essa luz e que o presente nunca o alcançará. Sente-se interpelado por esse tempo cronológico a intervir agora para transformar esse agora, sente urgência, pois há uma fratura no presente e estamos no meio dela. Essa fratura faz-nos contemporâneos desse tempo, e “essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na

forma de um ‘muito cedo’ que é, também, um ‘muito tarde’, de um ‘já’ que é, também, um ‘ainda não’. Do mesmo modo, reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagens até nós” (p. 65-66).

O exemplo da moda é utilizado por Agamben (2013) para mostrar que ela instaura uma descontinuidade no tempo, uma cesura, na qual o “agora” é inapreensível, uma vez que seu tempo está sempre adiantado a si mesmo e atrasado também, entre um “ainda não” e um “não mais” (p. 67). Essa temporalidade da moda tem também outro aspecto que a torna contemporânea. Ao mesmo instante em que estabelece um presente que divide o tempo em um “não mais” e um “ainda não”, ela estabelece uma relação específica com o passado e provavelmente com o futuro. A moda pode “reatualizar”, “citar” momentos do passado que remetam a décadas, séculos atrás, como pode “re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto” (p. 69).

A reflexão feita por Agamben (2013) contribuiu para que chegássemos a outro aspecto da contemporaneidade que enxergamos na obra de Freire, e que de certo modo se relaciona com o anterior. Referimo-nos à fusão de elementos diversos e de tempos diversos na construção de sua obra, de tal forma que gêneros literários tradicionais como o conto não sejam reconhecidos como tal, o que poderia ser lido como uma renovação do gênero, ao mesmo tempo em que formas tradicionais da poesia oral fossem evocadas em sua escrita narrativa. Guardadas as devidas proporções, esse é um fenômeno que também aconteceu na música. Quando o compositor e intérprete Chico Science surgiu no início dos anos 90 com uma música que convocava e refundia sincreticamente diversos ritmos da tradição pernambucana, como o maracatu, caboclinho, ciranda, coco, embolada, e fundiu esses ritmos com o *rock* e a música eletrônica do mundo, estabeleceu uma relação particular com o passado da tradição cultural, contribuindo para maior visibilidade dos artistas e grupos que mantêm essa tradição, como também permitiu, via essa nova roupagem, que esses ritmos da tradição fossem mais bem apreciados. Chico Science percebeu que esses ritmos tradicionais, embora fossem tidos como arcaicos, no sentido de que vêm de origens indígenas, negras e africanas no Brasil, eram também contemporâneos, e utilizou esses elementos em sua música, a ponto de o movimento Manguebeat ser considerado o que de mais contemporâneo surgiu nos anos 90 na cena musical pernambucana, com influência em todo o Brasil.

Trouxemos o exemplo do movimento Manguebeat para fortalecer nossa visão da contemporaneidade na literatura freiriana: uma fusão de gêneros orais do cotidiano com gêneros tradicionalmente literários, de formas de manifestação tradicionais da poesia oral, chamadas de literatura popular com formas da poesia oral urbana, periférica, com flertes intersemióticos com o *rap*, com o teatro, os cocos de embolada. Na cadência de alguns de seus contos, os ritmos parecem se impor sobre o conteúdo narrativo, promovendo a aproximação de formas novas e antigas, desconhecendo as fronteiras de gênero na literatura e questionando as consideradas oposições entre escritura e voz. A forma de Freire lidar com a escrita não parece ser referenciada por uma hierarquia em relação à oralidade. O fato de optar por produzir textos literários parece sugerir mais um diálogo, uma negociação do que a supremacia de uma sobre a outra. Se pensarmos em vocabulário do registro da oralidade, os tempos diversos emergem, estimulando a audição no leitor, para experimentar a massa fônica em profusão nos textos.

A oralidade em Marcelino Freire parece apontar para uma preservação e para uma renovação. O cotidiano recria-se na literatura. O presente torna-se memória sem nenhuma nostalgia de passado. O passado que importa é aquele que se apresenta na força do verbo no presente, o conhecimento do passado que esse presente enuncia.

Esse presente sequestrado pela literatura parece conter o prolongamento de um passado, conforme já propugnava Walter Benjamin (2008). A partir de uma frase de Lotze, na qual este afirma ser surpreendente dentre os atributos da alma humana estar ela desprovida completamente de inveja de seu presente com relação a seu futuro, mesmo convivendo com tamanho egoísmo individual, Benjamin reflete sobre a noção de que cada época carrega sua própria marca de felicidade. E a imagem de felicidade está intrinsecamente ligada à de salvação. A imagem de passado, dada pela história, traz em seu bojo um índice misterioso que o empurra para a redenção. Benjamin entende que os ares respirados antes nos tocam, as vozes que hoje escutamos trazem consigo os ecos das que emudeceram. As mulheres para as quais demonstramos gentileza e educação hoje têm irmãs que elas não chegaram a conhecer. Sendo assim, há um encontro secreto marcado entre as gerações que nos antecederam e a nossa. Há alguém que está a nossa espera. Há um apelo do passado endereçado a nós, e a cada geração foi dada uma força messiânica mesmo que frágil, e por essa razão não podemos recusar, sem punição, o apelo do

passado. Pensamos que escutar as vozes da cidade, como o faz Marcelino Freire no presente profundo de nossa contemporaneidade, é permitir que, nesse presente, tornem-se audíveis, extratos de passado ignorados em silêncios históricos.

Mas como apropriar-se do passado? A humanidade, para se aproximar de seu passado, necessitaria ser redimida e nada acontecido poderia ser considerado perdido para a história. O narrador não faria distinção entre acontecimentos grandes e pequenos. Cada momento do passado poderia ser citado. Esse seria o dia do juízo final. Por essa perspectiva, a história não seria reconhecida como um processo em evolução que aumenta ou progride. Se o passado é reconhecido em um dado momento do presente, ali ele aparecerá.

Então o presente, conforme Benjamin (2008, p.224), seria um momento em que é reconhecido o passado que compõe os diversos tempos da história:

> A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. 'A verdade nunca nos escapará' – essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela.

É com isso em mente que Benjamin recupera a recomendação de Fustel de Coulanges de que o historiador que quer estudar uma época deve esquecer tudo que sabe sobre as fases posteriores da história. Significa romper com o método da empatia, ou seja, enxergar seu tempo com olhos alheios, ou ainda harmonizar as consciências, desconhecendo assim quem foram e quem são os dominadores. Utilizar o método da empatia é beneficiar os que sempre foram vencedores. Os dominadores de hoje são herdeiros dos que venceram antes. Esses espezinham seus vencidos e carregam seus bens culturais. Em todo esse texto, Benjamin (2008, p. 225) é enfático e prossegue afirmando que "nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie". Nem a cultura nem seu processo de transmissão está isento de barbárie, e os oprimidos que expõem um "estado de exceção" em um momento histórico são, na verdade, a regra geral. O progresso é também considerado uma norma histórica, e gera assombro o fato de ser possível viver no século XX barbáries, como as que se vivem e as que se viviam ao tempo da escrita do texto, ou seja, o projeto nazista e a eclosão da segunda

guerra mundial. Assim, onde se vê uma cadeia de acontecimentos, o anjo da história vê uma catástrofe única, um acúmulo de ruína sobre ruína, tendo seu rosto postado para o passado. Por essa razão, Benjamin (2008) rechaçará contundentemente a ideia de progresso ou de que a humanidade progride na história, como se esta fosse um tempo vazio e homogêneo: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (p.229). Nenhum fato é em si mesmo história. Ele torna-se histórico em razão de acontecimentos que dele distam milênios. O historiador consciente disso capta a configuração em que sua época entrou em contato com alguma anterior, bem determinada. Diante dessa percepção, ele “funda um conceito do presente como um ‘agora’ no qual se infiltraram estilhaços do messiânico” (p.232). No entanto, esse messiânico não parece sugerir passividade. O rompimento com o método da empatia aponta mais para uma revolução, um enfrentamento, do que para esperar o tempo messiânico passivamente. A nosso ver, as vozes dessas personagens freirianas, ao ser captadas, trazem para a literatura a estrutura de seus gêneros textuais orais do cotidiano, e estes constituem camadas de tempos múltiplos.

Ao abrir os ouvidos para escutar as “muitas vozes dos muitos” no cotidiano das grandes cidades brasileiras, Marcelino Freire apresenta-nos contos diversos, com personagens diversos, registros diversos e situações também diversas. É evidente que, diante de tantas vozes, os temas são múltiplos. O autor faz uma escuta das populações esquecidas pelos agentes de poder da cidade, e estas passam a ocupar, em sua obra, os lugares mais evidentes. Fincadas no presente, essas vozes trazem à tona os temas e os espaços de seu dia a dia. São vozes que apresentam seus verbos no presente. São contos que desvelam um presente que quanto mais se mergulha nele, mas se percebem sinais de outros tempos. O que se fez de nós e o que faremos de nós parecem ser grandes questões agregadas a cada grito e a cada vexame de seus personagens.

Outro aspecto que a nosso ver dá a dimensão do contemporâneo em Marcelino Freire é a construção de uma obra, alicerçada na experiência, na experimentação, particularizada por uma linguagem que domina historicamente por suas vivências e cultura linguística, sem se apoiar necessariamente em uma tradição literária que, já se sabe, dá certo. Corre riscos o escritor e também nós, como críticos. Corremos o risco de eleger aspectos tidos como relevantes que caiam na obsolescência em um futuro muito próximo, ou seja, que a obra estudada

apresente aspectos datados que não mais interessem à sociedade nem aos aficionados pela literatura, a propósito de o que também acontece no âmbito da história. Ninguém está livre de cometer enganos ou avaliar equivocadamente os temas relevantes de um dado momento histórico. Há períodos em que nem mesmo se pode fugir de discutir tais temas. Eles estão na ordem do dia. Provavelmente envolto em questões como essas, Becker (1999) insinua que, se fosse solicitado aos historiadores que, em uma obra com apenas um título, retivessem o que seria foco para as gerações futuras em relação ao século XX, por certo eles diriam que seria o século do comunismo. Justifica que até há bem pouco tempo a história do comunismo era inseparável do debate político. A história seria um aval ou uma sustentação para a construção da utopia, e colocava o historiador diante de problemas difíceis de resolver. Fazer uma história "imediata" já é em si arriscado e impõe àquele que a faz a tomada de muitas precauções, uma vez que ainda não dispõe de todos os arquivos, pois muitos estão ainda "fechados". Nesse contexto, sofria muitas pressões e deveria pronunciar-se de acordo com a história "oficial". O tema do comunismo é tratado aqui para ilustrar o quanto é uma tarefa arriscada e o quanto esta exige do historiador precaução para investigar a história recente[7].

Conforme Becker (1999, p. 66), "por arriscada, deve-se, pois, entender a falta de serenidade necessária ao historiador, as pressões de toda espécie, a dissimulação dos documentos, as afirmações deliberadamente falsas...". O "arriscado" da história do presente não é específico da história do comunismo, mas nessa época foi mais constante. Também não podemos ignorar que, querendo ou não, o historiador sofre os efeitos da moda, mesmo se trabalha como quer e sobre o que quer. Como nas outras áreas, seu trabalho é sustentado em parcela maior ou menor por editores, por revistas, pela opinião de modo geral, por seus pares. Ainda, o perigo a que está sujeita a história do presente é o desinteresse, depois que a

[7] Chauveau e Tétard (1999) fazem uma discussão abordando a questão semântica ligada à história do presente. Afirmam que, ao utilizarmos os termos história do presente, história próxima, história imediata, não nos referimos à mesma cronologia, embora esses três tempos pertençam ao campo do "muito contemporâneo", ou seja, do final do primeiro terço do século XX até os dias de hoje. Os questionamentos que giram em torno dessa problemática estão relacionados à pertinência do tempo próximo, presente e o imediato como objetos de história. Para ambos, a história do imediato é a que mais suscita desconfiança. Como entender o paradoxo de história e imediato? Qual é o espaço de tempo coberto pelo imediato? Horas, semanas? Anos? A noção é fluida e parece poder ser tudo isso ao mesmo tempo, uma vez que o aspecto cronológico não é suficiente para podermos chegar a uma definição satisfatória. Quanto à história próxima e história do presente, as discussões são menos veementes. A história próxima engloba os últimos 30 anos e a história do presente, os cinquenta ou sessenta últimos anos.

“moda” passe. O comunismo, ou a história do comunismo, corre o risco de não interessar mais a ninguém.

As considerações de Becker são importantes para se apurar a escuta das discussões temáticas nos autores do presente. Pensamos que o crítico literário deve ser cauteloso em prospecções e julgamentos, uma vez que ele não tem domínio sobre uma obra literária para poder lhe atribuir tempo de vida. Se vimos, pelo exemplo do comunismo, que a história é oscilante, acontece o mesmo no universo das manifestações literárias, no que tange a suas relações com a sociedade e à recepção. Podemos citar o exemplo de Lima Barreto, que, por longo tempo esquecido, voltou a ser objeto de curiosidade da crítica literária. Entretanto, diante dessa constatação, o crítico não precisa polarizar sua ação em paixão ou indiferença. Não seria conveniente ser conduzido pela paixão, porém também não seria apropriado se deixar vencer pela indiferença.

Scramin (2007), recuperando o pensamento de Agamben em uma discussão sobre o tempo, na qual este alertava que “uma experiência com o tempo acompanha cada concepção de história; e que numa concepção de história reside uma experiência com o tempo que inclusive a condiciona” (p. 11), afirma que aqui se faz um questionamento à produção de uma nova cultura, uma vez que esta é resultado de uma experiência com o tempo. Logo, para que se produza uma nova cultura, é necessário que a relação com o tempo mude e que também seja modificada a percepção que temos da história. Refletir sobre o presente só se faz possível por meio de um pensar sobre que concepção se tem de tempo.

É importante assinalar, a essa altura, que a concepção de história a que chegamos neste trabalho não se resume a uma linearidade ou que a história seja uma sucessão de acontecimentos no tempo cronológico. Quando pensamos em presente, percebemos um espessamento temporal, o qual é composto por emergências do passado e, ao mesmo tempo, por um contemporâneo que irrompe. E quando o contemporâneo é percebido, o presente torna-se obsoleto ou anacrônico, e as camadas de tempo passado que emergem no presente nos aproximam de uma origem que também nos é contemporânea.

É a partir de questionamentos sobre o anacronismo e o eterno retorno que Scramin afirma ser fundamental refletir sobre a categoria de presente. Assim, é

fundamental perceber “a densidade de tempo histórico que ‘pervive’[8] nas obras, a absorção das afecções que as obras produzem, isto é, o seu ‘efeito’, a sua ‘duração’” (p. 12). Por essa afirmação, podemos inferir que o presente na literatura não seria categorizado como um conjunto de aspectos nas obras que formaria um construto reconhecível e que teria sido provocado por uma causa identificada no passado recente. A discussão do tempo presente na literatura não é da mesma ordem daquela que encaixotou a produção literária em escolas e em características próprias a um tempo cronológico, percebido linearmente.

Nas palavras de Scramin (2007, p.13),

> O tempo presente é um ‘agora’ das obras nos efeitos que produz nos tempos do ‘agora’ de outras obras, bem como da ‘duração’ e da absorção desses efeitos, isto é, da absorção dos ‘afectos’ que essa obra produz, o que de toda maneira cria as condições de sua sobrevivência como forma primordial.

Ela prossegue explicando que, nessa sobrevivência, há uma complexidade temporal, na qual continuam emergindo camadas de tempos heterogêneos. Isso não se dá apenas no nível formal do texto. Também é bom lembrar que as camadas de tempo que sobrevivem nas obras não significam uma “eucronia”, ou seja, uma equivalência entre o tempo em que se produz a obra e o tempo da obra. Também os estratos de tempo que sobrevivem na obra não se manifestam nos conteúdos. Eles ganham forma por meio do conjunto das “paixões e afetos dos corpos que se manifestam nos valores de uma determinada época” (Idem, p. 14). Determinados modelos criativos que se encontram na forma de ruínas no acervo criativo que compõe nossa história, assim que selecionados pelas paixões de uma determinada época, carregam-se de novos sentidos, que muitas vezes polarizam com seu sentido original[9]. Original aqui, ainda conforme Scramin, é utilizado na acepção de Walter Benjamin, no trabalho que fez sobre o barroco. Assim, as obras que ela considera condutoras dessas camadas de tempo “presente” são aquelas que conseguiram:

---

[8] Conforme Scramin (2007), Walter Benjamin desenvolve o conceito de pervivência, como algo que faz com que as obras de arte ou alguns elementos sobrevivam para além da época que as viu nascer.

[9] Scramin (2007, p. 14) esclarece que “para Benjamin no processo de transmissão da tradição ou na leitura histórica do legado cultural o conceito de ‘origem’ não pode ser lido sem o de destruição. ‘O termo origem’... não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do ‘vira-a-ser’ e da extinção”.

> [...] selecionar os valores que se encontram formalizados numa economia dos afetos, que não são precisamente uma forma, mas antes maneiras de combinar os efeitos do processo de “vir-a-ser” e extinguir-se das obras. Daí que o presente seja uma categoria que não esteja na obra senão como traço de sua vida, aquilo que Walter Benjamin denominou como vida natural da obra. Vida natural das obras, isto é, o seu processo de “vir-a-ser” e de seu declinar (p. 14).

De acordo com a percepção de Scramin (2007), uma literatura do presente não seria reconhecida por características conteudísticas ou formais comuns aos “escritores do presente”, mas por uma noção compartilhada do fazer literário. Isso significa que eles necessariamente não são contemporâneos. No entanto, é comum o que pensam sobre o literário. Não buscam reunir um grupo dos que pensam de forma semelhante. Ao contrário, pensam criar uma comunidade sem laços, na qual o que os move em suas singularidades é uma paixão pela arte, e não necessariamente um fazer artístico. De um diálogo com o trabalho de Walter Benjamin sobre o drama do barroco alemão, Scramin extrai a noção de que as obras do tempo presente teriam propensão à produção de pensamento e estariam ligadas a um “querer” fazer que inclui até a noção de não-fazer, ou seja, de abandono do ato de “fazer” literatura. Como procedimento metodológico, as obras seriam analisadas por um “querer ser”, e não necessariamente por um “ser” arte. A partir dessa noção, Scramin afirma ter surgido a decisão política de algumas obras do presente abandonarem de forma absoluta a característica de “ser arte”. Desse modo, a literatura do presente, cuja noção vai além de contemporâneo, seria aquela que até corre o risco de deixar de ser literatura ou de fazer com que esta se torne um lugar de passagem entre os discursos, “entre os lugares originários da poesia, e que não devem ser confundidos com o espaço, com a circunscrição de um território para a literatura” (p.16). Aqui reside um aspecto fundamental da visão de Scramin sobre a literatura do presente. Do modo como a percebe, o fazer literário estaria relacionado a uma busca de conhecimento pautada pela experiência e pelo conhecimento, mas esse conhecimento não seria um trabalho para se alcançar ou ir além do que a literatura na modernidade já alcançou. Seria o contrário. Reconhecer a ausência de um caminho a percorrer já experienciado e atestado por outros. Essa seria uma solução para se produzir conhecimento poeticamente, em um tempo completamente saturado de informações e de memória. A única experiência possível, prossegue Scramin, para uma literatura do presente, seria o reconhecimento de que não há um

caminho, nem método que a fundamente. Seria tomar consciência da “a-poria” (ausência de caminho) que constitui toda experiência. Seria abandonar o caminho seguro de uma tradição já experimentada e que, sabe-se, dá certo. Porém verdadeiramente, afirma Scramin (p.20), “a literatura do presente é um meio que abandona o seu fim, e isso deve ser entendido na sua ambiguidade, ou seja, ela é um meio sem finalidade”.

Observamos que dois escritores brasileiros na Feira Internacional do Livro de Frankfurt, em outubro de 2013, ao comentar seu fazer artístico, desvelaram essa “aporia”, essa busca por uma experiência sem nenhum caminho *a priori* a percorrer. Referimo-nos a Marcelino Freire e Antonio Carlos Viana. Ambos comentaram ser importante, para começar a escrever, obter a primeira frase do texto. Se uma frase é considerada boa, e eles acham que dá um conto, lançam-se a escrevê-lo sem ter ideia do que vai se tornar. Quase nunca têm uma história. As palavras chamam palavras. Cristovão Tezza, no mesmo evento, afirmou que, para começar um romance, é preciso encontrar um tom, o registro linguístico. Isso diz de uma não-imposição absoluta, de técnicas e estilos que o autor já domina. Diz de uma experimentação. Esse esforço dos escritores do presente pode ser entendido como uma tentativa de que a literatura siga seu caminho, e não vire um acúmulo de peças inúteis ou obsoletas. No entanto, no caso específico de Marcelino Freire, seus textos sugerem a existência de uma finalidade política e estética. A oralização da literatura, sobretudo nos aspectos mnemônicos, indicia preocupação com a conservação e, ao mesmo tempo, renovação de uma tradição literária.

De acordo com a discussão que vimos fazendo e com a consequente concordância com Walter Benjamin de que a ideia de progresso não cabe na história, como também de que o futuro não pode esquecer o sofrimento e a corrupção do passado, não é difícil concordar com Scramin, quando afirma que nosso momento crítico exige paradigmas diferentes dos da modernidade, no que tange aos fundamentos científicos e às concepções autonômicas de campos de conhecimento, dos quais se expulsam os indesejáveis. Foi essa lógica que levou a Auschwitz. Embora forte, essa comparação é incontestável. Os estudos literários que desejam fugir dessa lógica que produziu Auschwitz devem também fugir desses procedimentos que tornam a literatura um território autônomo ou um campo de refugiados. Para Scramin, a literatura é um ato comunicativo, mas não um ato qualquer. Não é um ato que se esgota na comunicação, mas aquele que mantém

sua potência discursiva. Nesse sentido, a categoria do presente se pode buscar nos textos, identificando a história cultural de cada época, como também a vida interior das obras.

Ao avançar nessa discussão, vão se formando novos questionamentos que nos conduzem a definir o que estamos valorizando como experiência válida de produção literária. Fica evidente a impossibilidade de continuarmos pensando a literatura em temos de movimentos, escolas, autores, atribuindo a cada um espaço e tempo únicos. Em termos de língua, também não podemos esperar uma literatura que seja marcada por um tipo de registro, ou padrão literário, ou mesmo uma linguagem específica da literatura que seja reconhecida como literatura nacional. Mesmo em relação ao fazer poético, não podemos mais avalizar como únicas experiências válidas aquelas que sigam um caminho já experimentado pela tradição literária, portanto, já consagrado pelo público leitor, pelas editoras, pela academia, pelo cânone. Haveria ainda espaço para considerar a literatura como um corpo ou campo autônomo, dentro do qual só cabem determinadas formas, e que aquelas produções não reconhecidas sejam extirpadas como inimigo que ameaça a saúde do corpo? Dessa forma, o que não for idêntico deve ser expulso como não-literário? Dentro dessa concepção de literatura como movimento e escolas literárias, é impensável a noção de literatura do presente.

Se concordamos com as palavras de Walter Benjamin, como apontamos acima, no sentido de que “é impossível o futuro esquecer o sofrimento e a corrupção do passado” (SCRAMIN, 2007, p. 23), a história da literatura não pode ser caracterizada no presente de forma harmônica, na qual se percebam apenas as convergências, uma vez que o tempo presente é construído, como nos sugere Scramin (2007, p. 24), “com uma atitude de recusa à harmonia na qual está baseada a totalidade simbólica”. Nessa acepção, prossegue Scramin, é impensável a noção de escola ou movimento literário como um organismo que deve expulsar qualquer corpo estranho, pois assim o aspecto político do fazer literário desloca-se de dentro para fora, ou seja, em vez do elemento político ser o texto literário, o cânone ocupa esse papel. É interessante observar aqui que, na acepção de literatura como escola ou movimento literário, o tipo de inclusão implica também exclusão, o corte do que não é semelhante.

Porém, ao contrário disso, e que a nosso ver constitui o último aspecto que desejamos elencar do contemporâneo em Marcelino Freire, a escrita literária é uma

estratégia política de luta contra a exclusão e a atitude para com os parceiros é de sempre incluir. A noção que parece prevalecer entre Marcelino Freire e vários escritores com quem tem feito trabalhos coletivos de publicação e de produção de eventos é a de exclusão da exclusão, da inclusão sem exclusão, é a de convivência de conteúdos sem interdição e de formas antigas e novas, já consagradas e experimentais. Fica evidente que, para a consecução desse trabalho, não poderemos nos basear em uma metodologia crítica que parta de uma concepção de que a literatura do presente perfaz um contingente de características formais e conteudísticas convergentes, embora possamos encontrar algumas convergências.

Para Beatriz Resende (2008), ao se observar a prosa da ficção brasileira contemporânea produzida da metade dos anos 90 até a primeira década do século XXI, já de início se percebe a necessidade de um olhar que se afaste daquele que nos era familiar até pouco tempo atrás. Será necessário abandonar jargões literários tradicionais e, em lugar disso, proceder a uma abertura para conhecer termos das mais variadas cenas culturais. A partir de algumas constatações, Resende (2008) empenha-se em traçar um mapa mínimo da produção literária recente.

Inicialmente, ela constata que se publica muito hoje. Há grande fertilidade. Surgem novas editoras e novos escritores, comenta-se muito e se consome muita literatura. Há proliferação de prêmios literários e de eventos, como: Flip, Fliporto, Sesc, Balada Literária, Festipoa, Festival a Letra e a Voz etc. Além disso, surgem novas publicações independentes, cujos autores não esperam mais uma consagração que venha de um concurso literário ou de aceitação por uma editora. A maior novidade está, prossegue Resende (2008), na constatação de novas vozes que surgem de novos espaços, como, por exemplo, da periferia das grandes cidades. Esse foi um fenômeno iniciado com a música (*rap*, *funk*, *break*) e que se estende à literatura.

Outra constatação de Resende (2008) é quanto à qualidade dos textos. Ela mesma faz a ressalva de que essa observação corre o risco de reeditar os pressupostos do cânone, e acrescenta que essa constatação, embora pareça, não é paradoxal em relação à primeira. Para ela, a prosa brasileira experimenta grande qualidade em praticamente todos os autores que têm surgido, vindos ou não de uma consagração em um concurso literário. Ela observa uma escrita cuidadosa que busca experimentar, inovar, inclusive na sintaxe, uma erudição inesperada, mesmo em autores muito jovens. Esses aspectos observados, ao lado de outros, como

imaginação, originalidade na escritura, revelam que esses autores estão escrevendo muito e bem.

Uma terceira constatação diz respeito à multiplicidade, ou seja, grande heterogeneidade de textos que convivem juntos, não excludentes, característica essa que se revela na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor e no suporte. Essa convivência com o diferente promove riqueza no debate sobre o que é literatura, haja vista as diversas convicções. Resende (2008) identifica alguns dos recursos utilizados por esses autores heterogêneos e que resultam em formas múltiplas de criação literária. Alguns deles são: apropriação irônica, irreverência diante do politicamente correto, violência explícita, uma dicção do cotidiano privado, memória individual traumatizada, arrogância de uma juventude excessiva, a escrita saída da experiência acadêmica e outras mais. Conforme Resende, essa multiplicidade aparece como fator altamente positivo e original, que reage às forças homogeneizadoras da globalização. Esse pluralismo garante “várias vozes diferenciadas em vez de sonoridades em eco ou mero acúmulo reunido sem critério” (2008, p. 20).

Conforme a autora, se quisermos examinar essas possibilidades plurais de nossa prosa de ficção, poder-se-á partir da segunda metade dos anos 90. Teríamos Milton Hatoum, Rubens Figueiredo, Marçal Aquino, Bernardo Carvalho, Paulo Lins. Junto a esses, Resende (2008) ressalta o papel de alguns que eram de outra “geração”, sobreviveram nessa e ainda contribuíram para a vitalidade dela, apresentando, além de outros aspectos, uma ruptura com os cânones observados, absorção de recursos midiáticos na construção do texto e a ausência de uma preocupação em garantir as barreiras que iam sendo rompidas entre alta cultura e cultura de massa. Esses seriam Rubem Fonseca, Silviano Santiago e Sérgio Sant’Anna.

Os nomes citados até agora são aqueles que Resende considera de grande importância, ou seja, que fazem uma ficção de importância, robusta, que merece atenção, que tem propostas criadoras inovadoras. A autora está convencida de que este é um grande momento da literatura brasileira. Para falar com maior ênfase dessa multiplicidade, a autora não explicita, mas simplesmente passa aos autores do final da década dos 90, o que parece denotar ter estes menos importância. Nesse grupo, foram citados Marcelo Mirizola, Luiz Ruffato, Adriana Lisboa, André Sant’Anna, Marcelino Freire e outros. Ela chega aos jovens autores surgidos após a

virada do século: Santiago Nazarian, João Paulo Cuenca, Paloma Vidal, Joca Terron, Clara Averbuck. Com esses exemplos, já se percebe grande diversidade na escrita, que vai:

> [..] da irreverência iconoclasta da maior parte dos representantes até as características de um grupo preocupado com a sofisticação da escrita e estabelecendo um interessante diálogo entre a literatura e outras artes, como a música e as artes plásticas, o de Ana Lisboa, Michel Laub e Rodrigo naves (RESENDE, 2008, p. 24).

Uma explicação dada pela autora para a fertilidade e a multiplicidade é a solidificação do estado democrático, a representatividade popular nas instâncias de poder e a organização e a expressão dos movimentos populares, e tudo isso provoca uma necessidade de inclusão de todas as camadas da população nos processos de criação e difusão da cultura. Como provável consequência disso, é visível a descentralização da produção literária, o surgimento de várias pequenas editoras. Todos esses são processos engendrados e conquistados pelas lutas sociais e por estratégias dos artistas.

Em polêmico discurso, Luiz Ruffato (2013) questiona o que significa escrever em um país na periferia do mundo e em português, para leitores quase inexistentes. Em sua resposta, traça um panorama do país, ressaltando a violência física, mas também a do capital sobre a população. Ele cita o genocídio das nações indígenas, a série de estupros que levou o país à miscigenação, a violência da escravidão, que ainda mostra suas consequências nos tipos de trabalho reservados ao negro na pirâmide social, e a violência e impunidade nas grandes cidades, onde o crime e o assalto fazem milhares de vítimas por ano. Também ressalta a baixa educação, o número ínfimo de livros lidos por ano e o número insuficiente de livrarias. Também fala, porém, dos avanços nos últimos anos em todas as áreas, como a melhoria da saúde, da educação, da agricultura familiar, embora continuem precárias; atenuação dos níveis de pobreza, saída de muitos da miséria e outros assuntos. Conclui com uma nota de esperança na literatura, pois confessa nela acreditar, como meio de transformação do leitor e da sociedade.

No dia seguinte ao discurso, inúmeros escritores, voluntariamente ou indagados por seus entrevistadores, ao apresentar suas obras, também opinaram sobre a visão que tinham do país e sobre o discurso de Ruffato. Dentre eles, Marçal Aquino, Marcelino Freire, Paulo Lins, Joca Terron, fizeram questão não só de

reafirmar a fala de Ruffato como também de ressaltar que a literatura que faziam estava recheada de violência, porque seria quase impossível escrever sobre outra coisa que não a realidade na qual estavam imersos nas grandes cidades brasileiras. Joca Terron narrou que atravessava um grande parque em Berlim, certa hora do dia, com poucas pessoas passeando, e se sentia angustiado e oprimido pela sensação interna de insegurança, embora não viesse ameaça externa, não só porque o parque fosse seguro, mas porque essa violência esperada, de um possível assalto ou latrocínio, praticamente não teria chance de acontecer naquele lugar. Ele afirma que possivelmente qualquer brasileiro, mesmo em um lugar seguro, sofre dessa insegurança, porque a violência já se transportou para dentro de nós por meio de uma forte sensação de insegurança.

Em concordância com Joca Terron, Resende (2008) afirma que a cidade real ou imaginária é habitada por conflitos inteiramente privados, porém invadidos pelos conflitos públicos, e também os indivíduos têm seus comportamentos alterados pela violência que habita a cidade. Tais conflitos são uma ameaça ao presente e lançam o futuro para bem distante, o que o faz parecer impossível.

Ao cotejar essa proposição com a obra de Marcelino Freire, pode-se concordar com o fato de que os conflitos que inundam os textos se dão no presente, ameaçam o presente e fazem o futuro parecer impossível, com as estruturas que estão em vigência. No entanto, a cidade, que está não dita no grito de seus personagens, aponta para uma cidade mais complexa, onde a opressão social e a violência nem sempre vencem completamente. Suas personagens quase sempre decidem qual solução tomar diante do trágico que se anuncia. Se fosse possível juntar as ações de muitas dessas personagens sobre um mesmo chão e tempo, iríamos usufruir de uma cidade imaginária, totalmente revolucionária.

Fica evidente, na obra de Marcelino Freire, que a violência que a perpassa não está lá como um recurso estético manipulado pelo escritor, para deixar a narrativa envolvente ou redonda. O que parece anunciar é que a violência está aí e precisa ser discutida dentro e fora da literatura. O que parece reger essa escrita é o princípio de intervenção. A possibilidade de exercer uma atividade política via literatura, de poder não só narrar como discutir o que se vive, e tal tem de acontecer agora. É urgente. Todos os escritores que quiserem podem e devem fazer parte desse quantitativo de publicações, em livro, em audiolivro, em *e-book*.

1.4 A OBRA E SEUS CRÍTICOS

Neste tópico, procuraremos reunir alguns trabalhos críticos que consideramos relevantes sobre a obra de Marcelino. A crítica em torno da obra de Freire tem aumentado nos últimos anos. Há dissertações de mestrado, teses de doutorado e livros publicados. Escolhemos textos pela qualidade da crítica e buscamos evitar repetições temáticas, optando pelas que trouxessem uma visão mais ampliada e que contemplassem aspectos já abordados em outras mais específicas.

Iniciamos por considerar o que disseram escritores e críticos ao apresentar seus livros. *Angu de sangue* (2005b), o primeiro lançado por uma editora, a Ateliê Editorial, é apresentado por João Alexandre Barbosa, e as orelhas trazem um texto de Nelson de Oliveira e outro de Marcelo Mirisola. Nelson de Oliveira apresenta Marcelino Freire a partir do que lê em *Angu de sangue*, como um autor em cuja escrita não há dissociação entre o poeta e o prosador. A concisão do contista vem do poeta que economiza verbos e advérbios. É um poeta concreto, cabralino. No entanto, um messias está também habitando o poeta que habita o contista. Para Nelson de Oliveira, ora o poeta conduz o conto, ora o messias o conduz. Mas Nelson percebe outras camadas que no escritor se imbricam: “Habitando o poeta e místico Marcelino Freire há ainda um músico e um bailarino. O músico agarra-se às dissonâncias do maxixe e do maracatu, o dançarino distribui pernadas a três por quatro”. Essas palavras revelam a percepção de que as fronteiras entre os gêneros literários em *Angu de sangue* não são identificadas como as entendemos tradicionalmente, com início, meio e fim, existência de um conflito, clímax, resolução do conflito, fim com uma situação B, diferente da situação A, inicial. São poemas contos ou contos poemas que dançam e nos fazem ouvir seus ritmos.

Marcelo Mirisola apresenta o lado trágico do livro, a realidade da qual não há saída para as personagens: não poder fugir ao destino do “estar fudido”. Mas essa tragicidade vem de uma honestidade do autor para com as personagens que cria e para os leitores que vão entrar em contato com esses personagens. Essas apresentações revelam aspectos da estética do autor que correspondem aos afetos literários dos dois escritores. O crítico João Alexandre Barbosa destaca, dentre outras coisas, a oralidade que marca a maioria de seus contos em *Angu de sangue*. Para o crítico, a oralidade freiriana não estaria ligada à tradição conhecida como literatura oral, advinda da ruralidade, regionalista, como a dos anos 30. Considera

que é de uma espécie um pouco mais rara, embora a maioria das vozes narrativas dos contos desse livro esteja ancorada em categorias sociais herdeiras da tradição oral. Assim, “são restos (no sentido literal e figurado) da experiência rural, estilhaçados pela forçada adaptação ao universo, também ele estilhaçado e violento da existência urbana” (2005, p. 12).

A apresentação do livro *Balé Ralé* (2003) é feita ao leitor, por meio das orelhas, com texto assinado por João Gilberto Noll, que tem como título *Espumas e Arrepios*. Noll afirma perceber que o livro é conduzido por uma afetividade que se traduz “em poesia, graça, em ladainhas hipnóticas, tão comumente de veia cordelista”. Ressalta as personagens periféricas, prostitutas, travestis, pedófilos, crianças ofertadas por suas mães a desconhecidos, imbricados em narrativas poéticas, com humor rítmico e dançante. Destaca também a poesia do conto do Marcelino Freire prosador singular. Mais uma vez, fica evidente para seus leitores críticos a dificuldade de dissociar o contista do poeta.

Na apresentação de *Contos Negreiro*s, feita pelo escritor Xico Sá, com o título *É doce, mas num é mole não*, é ressaltada a leitura rápida que o livro proporciona e que ao mesmo tempo é amarga e doce. Essa capacidade de juntar a crueza, uma verdade que pode soar áspera, contundente ou incômoda, com o prazer de uma leitura comunicante, não hermética, ele chama de prosa-rapadura. Ela é doce, mas num é mole não. Em suas palavras, é possível vislumbrar o alcance desses contos, a profundidade que eles podem atingir na cultura, ao trazer a oralidade de personagens negras ou não, que vêm dos recantos mais esquecidos de nossa sociedade, das áreas urbanas e rurais, dos tempos de ontem e de agora:

> Na maciota, o Freire de Sertânia, Pernambuco, e da bagaceira de São Paulo – não o Freyre à sombra das pitangas de Apipucos −, 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 (p.13).

A escolha de Xico Sá para apresentar o livro, cujo texto é feito com esse registro linguístico, evidencia a busca por formas independentes de fazer circular a literatura, com uma pegada solta, sem esperar reconhecimento das academias e dos esquemas corporativos.

Em *Rasif*: *mar que arrebenta* (2008), a apresentação fica a cargo do escritor Santiago Nazarian, cujo texto tem como título *Explosões*. Nazarian ressalta como a importância de Marcelino Freire tem sido comentada em relação aos eventos que promove e aos autores que divulga. Ele mesmo guarda viva a lembrança de alguns personagens da escrita de Freire, e a persistência desses personagens dizem da permanência de sua obra. Por isso, afirma Nazarian: “Marcelino é um autor que permanece. E precisa ser lido agora, neste volume, em voz alta, como ele faz tão bem”. Salienta a paixão de Marcelino pela sonoridade das palavras, elemento bastante cultivado em sua escrita, que muito a aproxima da poesia e do teatro. No entanto, chama atenção para o grande talento do escritor como contador de histórias e a agudez do seu olhar para os miseráveis. Tudo isso se imbrica com o lírico, o onírico, o humor sarcástico, o melancólico. Nazarian considera ainda a coroação da edição com a participação de Manu Maltez, cujas gravuras são constituídas por belezas estranhas e incomuns equilíbrios.

A apresentação da obra *Amar é Crime* (2011a) é feita por Ivan Marques, em um texto intitulado *Amor e Sangue*. Começa ressaltando que os amores nesse livro são ardentes, urgentes, desmedidos e se impõem por meio de expressões contundentes. Por isso mesmo, esse amor tem uma escrita agressiva. Conforme Marques, as personagens centrais dessas narrativas já são conhecidas de outras obras do autor, tais como negros, prostitutas, carroceiros, crianças, miseráveis, “deslocados de todos os tipos, à margem da cidade que parece ignorar sua existência” (p. 12). Conforme Marques, a literatura de Marcelino Freire é construída sobre a oralidade de “pedaços vivos do cotidiano e da matéria social brasileira” (p.13), tratada com muita criticidade. Ele considera essa oralidade palavra-chave na obra de Marcelino Freire, como é na de obra de Francisco Alvim e João Antônio.

De acordo com Ogliari (2010), em Marcelino Freire os limites do conto são relativizados em textos cujas fronteiras são bastante “diluídas entre o conto e a poesia, entre o conto e a crônica ou entre o conto e a linguagem popular dos cordéis, da oralidade” (p. 157). Alguns contos não apresentam uma trama, uma narrativa precisa, apenas provocam ou perguntam sem respeitar as estruturas dos contos modernos. Como exemplo, ele cita *Trabalhadores do Brasil*, o conto que abre o livro *Contos Negreiros*. Esse conto é um monólogo no qual o narrador se dirige a um narratário ou ao leitor insistentemente, repetidamente. Para Ogliari, o que está em jogo na narrativa é interrogar o leitor, provocá-lo. O que está em evidência é, em

primeiro lugar, a pergunta: “Tá me ouvindo bem?”, pois ela é frequente em todo o conto, como um refrão, um estribilho. Essa estrutura do conto também se aproxima da estrutura do cordel. Esse elemento da obra de Marcelino Freire é amplamente reiterado por vários de seus críticos, que sempre abordam o fato da junção em sua escrita do prosador e do poeta, como citado por alguns apresentadores de suas obras, como veremos ainda em outros críticos que citaremos a seguir. Ele também ressalta a musicalidade e a oralidade do texto como elementos problematizadores das fronteiras entre narrativa e poesia. Tal comportamento em relação ao conto tem caráter de pós-modernidade. Esse conto e também outros de Marcelino Freire negam a modernidade “em relação à sua pretensão de criar grandes sistemas, de criar fórmulas para se aplicar a algo, de modo que esse algo seja certo, correto, o melhor” (p.161).

Ainda conforme Ogliari, esse conto contribui para reafirmar o sentido da pós-modernidade de abrir um espaço para a diferença, para a pluralidade, sendo indiferente para Freire se seu conto está mais perto do lírico ou da crônica, quando se esperava o prosaico ou o conto, respectivamente. Ogliari considera também que há contos convencionais na escrita de Freire, no entanto, muito marcados pelas especificidades estilísticas do autor. Considera também que a subversão do conto moderno se dá em Marcelino Freire pela aproximação com o que se compreende por crônica. Outra situação marcada por Ogliari se encontra no conto *Para Iemanjá*, no livro *Rasif: mar que arrebenta* (FREIRE, 2008). O narrador pede desculpas à Santa por uma espécie de carta que não visa à narração de algo, apenas tece críticas à humanidade pela degradação do ambiente. Tais constatações evidenciam a dificuldade de classificar esse texto como conto dentro de uma perspectiva do conto moderno. Conclui Ogliari que Freire, quando quer, imita, no entanto, também nega as regras do conto moderno, uma vez que seu texto, para ser conto, não precisa ser uma reescrita do conto moderno.

Galvão (2013) observa que a obra de Marcelino Freire é a recusa de uma experiência já consagrada, já convencionada, “e a fundação de uma nova perspectiva de existência” (p. 119), entendendo essa perspectiva não como completude, mas como potência. A partir de novos sentidos a que vai tendo acesso o narrador, são produzidos deslocamentos do sujeito, “que deixa de ser o que nunca foi para construir-se como signo fora da convenção, do que se esperava como tal” (p. 120). Para Galvão, o eu do narrador é outro ao final da narrativa, pois este viveu

a “experiência de destruição do simulacro da vida e transfiguração do vivido” (p.120). Nesse sentido, a experiência, em vez de memória, é choque que transforma o convencional e questiona também a própria convenção. Se Baudelaire anunciava que, ao vivenciar a experiência do choque, o poeta moderno era o *flaneur* que se refugiava na multidão, o contemporâneo não vê sentido na multidão, mas na solidão momentânea, e busca um afastamento do mundo para enxergá-lo melhor. Esse deslocamento permite ao escritor de Sertânia operar também um deslocamento no gênero, já no título e na epígrafe, explicada como se se tratasse de um ensaio. Assim, Galvão considera que o sujeito-escritura surge de um choque de elementos paradoxais: prosa e poesia; filosofia e literatura; ensaio e conto. Para Galvão, a obra não reconhece limites de gênero preestabelecidos e aponta para um hibridismo literário. Para ela, Marcelino Freire reinventa o texto. O poético penetra no conto, que por vezes assemelha-se ao ensaio, promovendo um travestimento da escritura.

Sônia Galvão reconhece em Marcelino Freire um procedimento de colocar em xeque o significante e por essa via aprofundar o tecido semântico do código. Dessa forma, é possível perceber uma associação íntima com a palavra, que ainda não havia sido percebida, uma relação íntima despercebida, tornada percebível pela reconstrução literária promovida pelo autor. Para Galvão, há nessa obra uma valorização do jogo da escritura advinda de uma autorreflexividade sobre o texto, que privilegia a função poética da linguagem. Dando prosseguimento ao raciocínio de Galvão, o jogo da escritura propicia a possibilidade de que efeitos de texto desloquem a narrativa de modo que ela não se limite às soluções de estruturas narrativas tradicionais ou orais, e assim a escritura freiriana subverte as fronteiras do gênero conto, pela utilização da função poética da linguagem. É o que acontece com o conto *Para Iemanjá*, de *Rasif*: *mar que arrebenta*, quando se instala o estranhamento, com a frase: “Oferenda não é essa perna de sofá”, prossegue Galvão. Logo, o cultural e simbólico do ritual de oferenda a Iemanjá estabelece o plano do sagrado obstaculizado pela presença humana com seu artificialismo, com sua insensibilidade voltada para o consumo individualista. A ação humana instala a barbárie pela riqueza abusiva e arrogante e pelo vitupério da corrida nuclear.

Ainda de acordo com Sônia Galvão, o observador recolhe-se solitariamente em uma postura de oposição a esse mundo, embora tomado por um incômodo que parece ser só seu: “Se minha esperança é um grão de sal. Espuma de sabão. Nenhuma terra à vista. Neste oceano de medo. Nada. Minha rainha” (FREIRE, 2008,

p. 22). Sônia Galvão entende ser este “Nada” o “entre” do que chama conto-poema. Nesse “Nada”, o duplo: o niilismo, o vazio bem como a “expansão da Rainha no oceano pela ação de nadar” (p. 123). Essa expansão também se dá pela projeção da voz do narrador, constituída por aliterações, assonâncias, rimas internas, que imprimem a essa voz ritmo e musicalidade bastante expressivos.

Também em *Da paz*, o autor coloca em xeque o significante. Ele desconstrói o conceito da palavra “paz”, apontando-o como banalização da violência, exploração de seu uso pela mídia, virando mercadoria, oportunidade de publicização de artistas. Paz com hora marcada, partidarizada politicamente. Em ambos os contos, há o deslocamento “do signo original e do sujeito que esse pressupõe” (p. 125).

Conforme Sônia Galvão, a obra de Marcelino Freire:

> [...] busca a assinatura do mundo que se instala diante de paradigmas diversos. E para isso desloca o sujeito, de forma que o coloca em um prisma problemático, pela perspectiva do avesso ao esperado, diante de uma percepção alérgica ao que presencia (p. 127).

Esse procedimento pode ser observado pela escolha que o autor faz dos narradores, pelas posturas fora de convenções de seus personagens, e que se tornam salientes historicamente. Assim, conseguem ser compreensíveis como fenômenos humanos e paradigmas culturais, apondo dessa forma suas assinaturas.

Galvão insere a obra de Freire na perspectiva dos oprimidos, ou seja, daqueles que se deparam com a barbárie como norma, com a violência dos opressores e buscam os becos e vielas suprimidos pela regra, no intuito de que as verdades ali escondidas elevem-se de suas latências. Isso não significa sair em defesa dos desamparados, mas “apontar um sujeito que surge deslocado do mundo e da norma, da história, e constrói paradigmas ainda não percebidos por aqueles que se fecham no centro” (p. 129). Ela conclui afirmando que o deparar-se com esse “entre”, com o estranho íntimo, “se configura como a verdadeira experiência do choque” (p. 129), porque o leitor se depara com outros paradigmas e outras possibilidades de existência.

Carvalho e Sparano (2013) analisam o conto *Sinal fechado*, que se encontra no livro *Rasif*: mar que arrebenta. Elegem a palavra “ruptura” como a que melhor descreve o texto de Marcelino Freire. Na análise que fazem, ressaltam o diálogo intertextual que estabelece o conto com a canção homônima de Paulinho da Viola,

não apenas em relação ao título, mas também em relação à estrutura textual e à situação instalada: duas pessoas se encontram em um semáforo de uma grande cidade, onde a falta de tempo e o anonimato impedem o contato humano mais profundo. Na canção, a situação é idêntica: dois amigos se encontram em um semáforo de uma grande cidade, revelam a dificuldade de convívio mais intenso, visto que o encontro só foi possível pela casualidade. E se na música é o corre-corre da vida que impede os encontros e nela reside a possibilidade ou não de um novo encontro, talvez casual, em Marcelino Freire, o culpado é o carro: pelo trânsito, pela guerra, pela poluição, pelo assalto, pelo fim do namoro etc.

As autoras também assinalam o diálogo intertextual com *Marília de Dirceu*, uma vez que a Marília do conto acabou o namoro com o narrador em virtude de este possuir um carro velho, uma Brasília, portanto, até disso a culpa é do carro. Mostra também os valores sociais diferentes do narrador em relação aos de Marília, que parece ser de outra classe social, como também era a Marília de Dirceu. O resultado do encontro é uma (des)interação que descamba para um monólogo, no qual o narrador expressa a vontade de mudar o mundo e o desencanto pelas pessoas não conseguirem enxergar a destruição operada pelo carro.

Silva (2013) defende que a produção literária do presente enfrenta o grande dilema de lidar com o conceito impreciso de *diversidade cultural*. Levar esse conceito em conta impõe pelo menos duas atitudes críticas:

> A urgência de uma revisão dos paradigmas conceituais que dão sustentação à atividade literária, estabelecendo novos protocolos de apropriação, interpretação e reorganização da produção ficcional; e a imposição de um deslocamento epistemológico que passa do foro textual como centro do discurso estético para a consideração de outras instâncias conformadoras e legitimadoras da obra literária (p. 53).

Assinala Silva que conceitos como de sujeito e centro cedem espaço para outras noções, como as de multiculturalismo, estudos pós-coloniais, e isso redundou em obras que buscam dar voz às diversas camadas sociais. Dessa forma, o espaço urbano se tornou a tônica da narrativa contemporânea como categoria estética. Schollhammer (2009) entende esse fenômeno como o realismo de novo, o realismo reinventado. Esse realismo caracteriza-se por retratar a realidade atual da sociedade brasileira pelo ponto de vista marginal e periférico. Ele não está falando de realismo,

comparando-o estilisticamente aos realistas da verossimilhança descritiva e da objetividade narrativa. Ele destaca que, para o escritor brasileiro, surge o questionamento de como falar de uma realidade brasileira, que está aí exposta, todos a veem e todos dela falam e a comentam na imprensa, nas redes sociais, enfim, em todos os espaços midiáticos. E como falar de uma forma diferente, de modo que a linguagem literária faça diferença? Essa busca por um efeito literário ou estético, que também possa interferir e transformar o mundo contemporâneo, leva os escritores a colocar a realidade na ordem do dia. No entanto, prossegue Schollhammer (2009, p.57), “essa procura por um novo tipo de realismo na literatura é movida, hoje, pelo desejo de realizar o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa”. Assim, a literatura busca mudar a forma de atingir o leitor, já que concorre com todo o aparelho midiático. A literatura busca expressar a realidade não de forma representativa, mas escolher formas inovadoras de expressão e de escrita, afirma Schollhammer, citando Marcelino Freire como um exemplo dessa postura. Prossegue afirmando que Marcelino Freire se distancia da crônica para trabalhar a poesia, e ainda inclui a oralidade. No uso do discurso direto, ele tende à concisão, para evitar extravagâncias, movido por uma motivação “musical de criar contos como cantos” (p. 68).

Maurício Silva também traz a seu texto Schollhammer, para afirmar que Marcelino freire escreve uma literatura em negativo, quando articula uma literatura marginal “do centro” com uma literatura “da periferia”. Isso quer dizer que ele cria uma literatura do avesso, do imprevisto, porque privilegia as exceções, em relação à sexualidade, à identidade. Ele imprime a seus personagens posturas, conceitos, práticas tidas pelo conjunto social como valores fora da regra, razão por que são marginalizados. Outro aspecto que Silva enxerga é o traço trágico de sua literatura, não da tragédia clássica, mas irônica, que prima pelo cinismo.

É interessante a colocação de Silva, quando se refere ao deslocamento que a prosa de Freire reproduz infinitamente, em que o marginal é o marginal, do marginal, do marginal, do marginal... Essa prosa é gerada do conceito de violência urbana e geradora dele.

Silva (2013) elege assim a violência para analisar a obra freiriana, e aponta que “forma e conteúdo se conjugam no sentido de exprimirem, organicamente, os vários sentidos que a violência urbana pode adquirir no plano narrativo” (p. 57). Ele

exemplifica isso com o fato de Freire escolher o gênero conto e optar por narrativas breves, utilizar linguagem direta e concisão extrema. Em alguns livros, pontua Silva, pequenas narrativas sobressaem pela “fluidez da linguagem, pela agudeza das ideias e pela contundência das cenas” (p. 58). Tudo isso contribui para a captação do fato social de modo instantâneo, cru, sem tratamento, “pela força violenta da palavra” (p. 58). Esse conto, trabalhado com sonoridade e ritmo, vem a soar aos ouvidos de quem o ouve, com ares de improviso, devido à grande força da oralidade em sua obra.

Silva considera que Marcelino Freire mescla “o humor e o poético, o crítico e a alegoria”, e assim o aproxima das tradições populares brasileiras, como as cantorias, os repentes e os cordéis. No entanto, essa aproximação não se dá pela tentativa de reproduzir uma fala regional ou cotidiana, mas pela obsessão pela palavra que chama palavra. Assinala que a aproximação que Freire faz da prosa com a poesia não é apenas para criar um efeito sonoro, mas para expandir e potencializar a significação estética, poética. Em *Angu de sangue*, podemos ver uma grande valorização da oralidade, como também um dinamismo, por meio de uma linguagem cinematográfica, na qual o fluxo de consciência desorganiza a sintaxe da frase, ou o efeito redundante alcançado por um jogo de palavras, como em *Socorrinho* e o *Filho do Puto*, respectivamente. Essas são comprovações da utilização que faz o autor de uma linguagem anticanônica e antirretórica, assinala Maurício Silva. Portanto, esses elementos juntos – linguagem anticanônica, discurso antirretórico, a linguagem do cotidiano urbano, uma textualidade crua ou uma atmosfera brutal – tornam o texto freiriano um caleidoscópio urbano. Essa linguagem estilizada poeticamente, para Silva, reforça o discurso antirretórico da escrita de Freire.

Silva também percebe em Freire uma escritura transgressora, calcada na inovação linguística, em defesa da expressão coloquial, capitaneada por um vocabulário não habitual. Considera que as representações da realidade na literatura contemporânea chegam ao ponto máximo na probabilidade de misturar suas conquistas linguísticas com os múltiplos temas abordados pela ficção. Essa mistura, chamada por ele de amálgama estético, produziu um relevante resultado: estabelecer uma relação bem próxima com a cultura popular, quer a entendamos como manifestação folclórica, quer a entendamos como cultura de massas. De qualquer forma, o ser humano – *demasiadamente humano*, frisa ele – é o centro da

produção literária contemporânea, tanto como coletividade quanto como intimismo pessoal, e a linguagem tem sido fundamental para isso. Essa linguagem, para Silva, parece ser uma das opções de Marcelino Freire, ao apresentar o mundo contemporâneo em sua diversidade e contradição. Essa é uma característica freiriana reconhecível facilmente por um seu leitor habitual. Não que isso signifique linguagem estereotipada, mas a força da oralidade captada preponderantemente nos grandes centros urbanos deixa suas marcas evidentes na escrita freiriana, a ponto de podermos perceber isso com certa nitidez, até na adaptação que fez de *Robson Crusoé* (FREIRE, 2005).

Almeida (2013) aponta o diálogo intertextual da obra freiriana com o *Navio Negreiro* (1868), poema de Castro Alves, e ressalta a postura engajada dos contos de Freire, a que ele chama “cantos”. Esses, na verdade minicontos, carregam algo de lirismo em sua musicalidade sutil. Almeida afirma que Freire não apenas mimetiza negros, pobres e miseráveis em sua condição social que diz da miserabilidade humana, mas procura também desvelá-los sem misticismo, sem mitificá-los. Assim, prossegue Almeida, Marcelino consegue cumprir a mais pulsante proposta do conto, que é “contar uma história tão forte o bastante e contra o relógio, deixando o leitor estupefato e surpreso. Justamente por serem suas personagens pobres e negras, esse duplo preconceito e tal impacto da dramaticidade e da densidade narrativa impressionam o leitor” (p. 100).

Souza (2014), ao analisar a obra *Contos Negreiros* (2005c), destaca a oralização como um dos mecanismos de construção da *performance* de voz subalterna ou subalternizada. Considera que, pela força da voz, diversos discursos aspiram a ser ouvidos, fazem-se presença e transbordam em dimensão performática de dentro de seus suportes. Percebe na interpelação constante a existência de uma escrita-ação, “dentro da qual todos os elementos, inclusive a personagem, estão em constante processo, para não dizer mesmo em crise” (2014, p. 38). Em *Trabalhadores do Brasil*, por exemplo, enxerga que o conto não mostra um negro vitimizado, cheio de lamúrias, mas, bem ao contrário, um negro produtivo, pleno de riqueza interior, de força, de potência. O produto disso é indignação, é esporro, é linguagem e vida interior. A obra de Freire, Souza (2014) a vê habitada por uma personagem-voz que fala de si mesma. Souza, ao constatar a grande carga de oralidade na obra de Freire, precisa que considera oral não apenas o que é cantado ou falado, mas entende que a vocalização inclui uma vivência cultural, os modos de

vida, ou seja, a oralidade é uma prática que pode ser essencial na cultura de um grupo, e afirma que, no caso de Marcelino Freire, “sua escrita se opera por meio de um percurso de **oralização**”, a qual se apresenta como um sistema narrativo complexo, que busca recuperar a vocalidade, colocando a palavra em cena, assim como a vivência exposta:

> 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 (SOUZA, 2014, p. 141).

Isso impõe ao texto, argumenta Souza, alto teor performativo, pois inclui um interlocutor participante, diante de uma voz que fala alto, e ele é bastante enfático – isso fica muito claro na versão áudio que analisa. Souza (2014) percebe também que o caráter performativo vocal ocorre numa diversidade de situações experienciadas pelo que chama de personagem-voz, e o *como* e o *quando* de cada ato narrado só é possível detalhar conto a conto. Nessa diversidade de experienciação, frequentemente se percebe a presença de uma condição de “esporro”, revolta de um ser subalternizado que grita, como também narrativas particularizadas por gêneros textuais orais do cotidiano, tais como o relato de experiências no conto *Coração*, a conversa breve em *Meus amigos coloridos*, o diálogo truncado em *Yamami*.

Pudemos perceber que os diversos olhares e as múltiplas abordagens até aqui expostas revelam a complexidade da obra freiriana, que se constitui de diversos aspectos, inclusive pela quantidade de personagens e pela multidão que podemos perceber presente, mesmo nos monólogos. Diante dessas manifestações críticas, passaremos a refletir com esses autores sobre os principais temas por eles tratados.

1.5 A OBRA E A CRÍTICA DA CRÍTICA

Dentre as manifestações da crítica sobre a obra freiriana, muitas ideias são coincidentes com as nossas, outras não e outras, embora bem fundamentadas, não poderão ser aproveitadas para desenvolver a pesquisa em curso. Iniciaremos, porém, trazendo e já comentando uma postagem do *blog* administrado por Marcelino Freire, na qual ele sente necessidade de rebater críticas endereçadas a sua obra, no

sentido de que ela se repete. Freire (2011f) sai elencando críticas que têm sido feitas, à medida que seus livros são editados. Quando saiu *Angu de sangue* (2000), foi-lhe sugerido que deixasse de trocadilhos; que deixasse os cacoetes sonoros, ao sair *Balé Ralé* (2003); e para abandonar as frases de efeito e acabar de vez com a temática relativa aos problemas sociais, quando lançou *Contos Negreiros* (2005c). Em relação a essas críticas, ele responde que sempre se lembra do ensinamento do camelo, toda vez que está organizando um evento ou lançando um livro. O camelo segue em linha reta no deserto, concentrado lá na frente onde encontrará o oásis, porque ele o sente pelo cheiro, pelo ar. Ele não perde o foco, por mais que enfrente contratempos. Não desiste do oásis, que só ele avista. A crítica da repetição ele ironiza, dizendo acreditar que o crítico está se referindo ao livro que ele lançará em 2025, e, tal qual o camelo, o crítico está vendo distante, bem longe. Afirma que seguirá calado, indo em frente como o camelo.

Diríamos que essa crítica, de certo modo, procede pela impressão que fica no leitor à simples leitura de seus livros de contos, porém, ao aprofundarmos uma relação com a obra e ao se descortinar a riqueza dos elementos que a compõem, essa crítica parece perder a consistência. A preservação nas obras de um jogo com a linguagem, de sonoridade e ritmo que lhes imprime musicalidade, as temáticas calcadas nos problemas sociais e mais especificamente da periferia das grandes cidades brasileiras sugerem para alguns uma fórmula que vem sendo repetida a cada nova publicação. O encenador e diretor de arte Marcondes Lima, que levou aos palcos *Rasif: mar que arrebenta,* considera que alguns podem perceber como repetitivas as obras de Marcelino Freire, mas afirma que nem o autor nem eles do Coletivo Angu de Teatro se importam com isso. Eles vão fundo com o escritor, no ato de “Repetir, repetir, repetir até ficar diferente...”[10]. Podemos perceber dessas opiniões adversas que a obra de Freire parece frustrar opções estéticas esperadas do conto tradicional.

Ao observarmos os olhares críticos dos apresentadores da obra de Freire, encontramos, em diversos olhares, aspectos concordantes com o nosso. Entendemos que a crítica de apresentação de uma obra não tem o objetivo de fazer estudos aprofundados, dados seu teor e o espaço disponível para tal. Em geral, o crítico procura expressar suas impressões e ressaltar elementos significativos a que

[10] Programa do espetáculo *Rasif: mar que arrebenta*.

o leitor deve dedicar atenção para melhor apreender a obra. Mesmo que esse olhar de apresentação não tenha o objetivo de fazer um estudo aprofundado, as opiniões desses críticos revelam que cada um teve um contato profundo com a obra que apresentou, e o fato de esses olhares serem concordantes com o nosso fortalece nossa visão daquilo que particulariza a obra de Freire e que demonstraremos no terceiro capítulo. Para o momento, julgamos importante ressaltar as seguintes opções estéticas, vistas pelos críticos apresentadores e com as quais compactuamos: a presença de musicalidade e ritmo em uma escrita na qual não se dissocia o prosador do poeta; a diluição das fronteiras do conto moderno; a oralidade; a diversidade de personagens da periferia das grandes cidades brasileiras; o humor, a ironia, a capacidade de juntar a crueza da linguagem com o prazer da leitura não hermética; a necessidade urgente de ler o autor e fazê-lo em voz alta; a astúcia para contar histórias. Essa gama de olhares fortalece nosso olhar de que a escrita de Freire sofre grande influência dos gêneros textuais da fala cotidiana e das formas da poesia oral de tradição popular do nordeste do Brasil.

Observando a crítica dos autores que estudaram academicamente a obra de Freire, gostaríamos de ressaltar, e em alguns casos discutir, alguns traços por eles destacados. Um aspecto relevante para nossa pesquisa refere-se à constatação da diluição das fronteiras do conto tradicional em Freire. Embora não se apresente com o mesmo foco que o nosso, essa percepção está também em Ogliari (2010), quando, no âmbito de uma pesquisa sobre o conto brasileiro moderno, afirma que a escritura de Freire dilui as fronteiras “entre o conto e a poesia, o conto e a crônica, o conto e a linguagem popular dos cordéis, da oralidade”, como também o fato de que alguns contos de Freire (2011f) não respeitam as estruturas da contística moderna. Nossa pesquisa tem o objetivo de compreender como Freire se apropria da oralidade para engendrar sua obra, portanto, torna-se menos importante fazer questionamentos sobre gêneros literários, mesmo que o autor publique seus livros como contos. Importa mais perceber como os gêneros textuais orais do cotidiano, pela via da fala e da poesia oral de tradição popular, são captados e inscritos na obra de Marcelino Freire.

Entendemos que a escritura freiriana dialoga com a voz, com a cadência da fala, do texto transmitido em voz alta e supomos que nesse diálogo a escrita e a voz tanto se influenciem como se moldem mutuamente. Em razão disso, não estaríamos unicamente no reino dos gêneros literários tradicionais, nem apenas no reino dos

gêneros textuais da escrita, razão por que, diferentemente de Ogliari, que classificou o conto *Para Iemanjá* (FREIRE, 2008) como uma espécie de carta que não visa à narração, mas pedir desculpas à Santa e tecer críticas à humanidade, enxergamos nele a escrita de uma *oração*. A *oração* é um gênero textual oral utilizado de forma maciça pela maioria da população brasileira. Iemanjá é um orixá da tradição oral da cultura afro-brasileira, é cultuada por inúmeros seguidores do candomblé e a ela são endereçadas muitas preces e muitos pedidos de perdão, como é o caso do narrador do conto. Quando Freire capta as vozes dos diversos espaços da cidade contemporânea, elas vêm enformadas pela situação de interação comunicativa, as quais se manifestam em gêneros, em razão das atividades desenvolvidas, seus meios e seus fins. Bakhtin (2006) escreve um capítulo sobre gêneros do discurso, no qual relaciona o uso da linguagem aos campos de atividades humanas. Isso significa que dessa relação vão surgindo enunciados, os quais, de acordo com as finalidades das atividades, vão assumindo especificidades de conteúdo, estilo e de construção composicional. Para Bakhtin, quanto maior for a diversidade das atividades humanas, maior será a variedade de gêneros, e quanto mais complexas as atividades, mais complexos também os gêneros. Defende ele que o discurso é moldado em formas de gêneros, e isso permite que os grupos sociais os percebam nas mais diversas situações e nelas possam interagir. As situações de comunicação são infinitas, assim como os gêneros são infinitos. Consideramos que Souza (2014) percebeu bem isso em Freire, ao se referir à *conversa breve*, ao *relato de experiências*, ao *diálogo truncado*, pois, como mencionamos na apresentação da obra do autor, os textos freirianos são construídos por essa riqueza de gêneros textuais orais, que formam a massa fônica de nossas grandes cidades e dos interiores deste grande Brasil.

Conforme Bakhtin (2006), os gêneros orais são mais simples, mais criativos, e, por isso, menos estáveis. Por exemplo, as conversas íntimas, as conversas de salão, as conversas à mesa. Elas não são tão estáveis, porque têm capacidade de se refazer de forma livre e criativa. Os gêneros que o autor julga complexos são predominantemente escritos, são chamados também secundários e surgem de convívios sociais mais complexos, enquanto os primários surgem em convívios sociais em situações comunicativas imediatas. A configuração da situação em que agimos, de acordo com o fim pretendido e o meio que temos para tal, determina o gênero a ser utilizado. As diferentes formas de contato social evidenciam a

multiplicidade de gêneros utilizados, porque são eles que respondem pelas relações entre os indivíduos ou grupos sociais.

No entanto, um aspecto de grande importância para nossa pesquisa, que está também no trabalho de Ogliari, é a recorrência em ressaltar a musicalidade e a oralidade dos textos freirianos, inclusive com o fato de o conto *Trabalhadores do Brasil* (FREIRE, 2005b) ter sua estrutura semelhante à de um cordel, no qual a pergunta: “Tá me ouvindo bem?”, ao fim de cada parágrafo, assemelha-se a um estribilho. Outro aspecto que procuraremos investigar detalhadamente e que também é citado em sua argumentação, mas não desenvolvido, está na conclusão a que chega, de que os contos freirianos têm formas muito diversas. Entendemos que a obra de Freire assume essas formas em virtude de ele se referenciar nas estruturas dos gêneros textuais orais do cotidiano e nos gêneros da poesia oral, mais do que nas formas do conto tradicional, além de construir uma obra com diversas incursões em experimentações textuais.

Uma verificação importante a ressaltar é a que faz Sônia Galvão quanto ao fato de o escritor Marcelino Freire colocar em xeque o significante e valorizar o jogo da escritura associado à função poética da linguagem. É o que acontece com a costureira do conto *Da paz* (FREIRE, 2008), que assinala um significado diferente do que normalmente é atribuído a ela. Dentre as possibilidades de uma significação mais ampla, a paz pode ser vista como espetáculo, hipocrisia, guerra, ódio e outras possibilidades. Esse exemplo também revela a abordagem de dois principais pontos de vista sobre a obra de Freire: o trabalho com a escritura e o questionamento de paradigmas por meio das temáticas. Em relação ao trabalho com o texto, consideramos que a utilização recorrente dos aspectos mnemônicos dá-se, evidentemente, em razão do embelezamento da linguagem, mas que tem também uma preocupação com o fluxo da voz. Insistimos que a escrita de Freire visa também a uma escrita da oralidade, do gênero textual oral, e nos esforçaremos para demonstrar isso no terceiro capítulo. Lá também nos esforçaremos para desenvolver as discussões temáticas, nas quais serão focalizadas, dentre outros aspectos, os deslocamentos que se dão no narrador e dos quais nos fala Galvão tão sobriamente, ao mostrar como eles se transfiguram, devido aos novos sentidos que a narrativa lhes proporciona, devido à experiência do choque pela qual passa, por perceber nele mesmo uma mudança paradigmática, a partir do que se esperava de seu significado de origem e o que ele se torna. Sim, porque os narradores marcelinofreirianos, ao

soltar seus gritos e dar seus vexames, não são, em hipótese alguma, convencionais, agem em busca de soluções inesperadas para quem os enxerga, na expectativa de que eles lhes atendam os pensamentos e o comportamento preconcebidos. Consideraremos também em nossa discussão temática a atitude desses narradores, que nos apresentam paradigmas diversos com incomparável naturalidade, fato que, para valores conservadores, podem ser extremamente chocantes.

Consideramos também que as duas grandes abordagens que desenvolveremos em nossa pesquisa, ou seja, as vozes silenciadas historicamente, e a oralização desses gritos percebidos no cotidiano das nossas grandes cidades são mencionados acima por Maurício Silva. Abordar a obra de Freire do ponto de vista da diversidade cultural e defender o espaço urbano como categoria estética pela via da periferia permite que se coadune sua visão com a que temos das opções estéticas de Freire e com a de Schollhamer, que chama a isso de novo realismo. Esse novo realismo seria expor a periferia com uma linguagem literária que faça diferença. Não seria a realidade de forma representativa, mas performativa, e isso Marcelino Freire faz, quando transgride a escritura do conto tradicional, inovando-o com os recursos sonoros e o vocabulário pouco usual na escrita tradicional. Estamos aqui dentro de o que Silva destaca como a captação do social de modo instantâneo pela palavra, ou seja, a oralidade e a aproximação com as formas de expressão orais populares, como a cantoria, o repente, o cordel.

Outro aspecto que procuraremos discutir neste trabalho e que também foi referido por Silva acima é o fluxo narrativo. Ele ressalta que, em contos como *Socorrinho* (FREIRE, 2005a), o fluxo de consciência desorganiza a sintaxe da frase com a intercalação de termos, sem seguir a estrutura sequencial natural da língua, além do atropelo de vírgulas e pontos. Consoante com Silva na identificação dessa desorganização sintática, percebemos que Freire escreve a oralidade, a voz oprimida, violentada, que se expressa como pode e quando é possível vocalizar seus sofrimentos. A violência que aparece em *Socorrinho* permeia toda a obra de Marcelino Freire, a ponto de Silva elegê-la como a grande temática a ser analisada em Freire. Violência em vários graus contra o indivíduo, que o atinge como exclusão, injustiça, preconceito. Essa violência urbana de sentido bem amplo, conforme Silva assinala, é um dos temas que reputamos relevante, pois, ao situar na periferia das grandes cidades brasileiras suas personagens, Marcelino Freire expõe a violência que já está na geografia do lugar, na classe social dos moradores, na exposição

imperdoável da desigualdade social imperante no país. Nosso olhar enfatizará a desigualdade social, como o pano de fundo de todas as cenas da contística do autor.

A discussão que fizemos até aqui revela que Marcelino Freire, na urgência de enunciar o que tem a dizer, escreve uma narrativa inteligente e preponderantemente urbana, por meio de uma oralidade marcada não apenas como uma posição política, mas como necessidade expressiva de intervenção, e nessa oralidade está imbricada uma musicalidade, uma sonoridade e um ritmo, que não permitem dissociar prosador e poeta, como se fossem coisas diferentes. O texto de Marcelino Freire, ao procurar despertar no leitor o ouvinte, sugere que a escuta das vozes da cidade contemporânea, em seus gêneros mais simples do cotidiano, tem forte influência sobre a forma e o conteúdo de seus textos, e sugere também que esses textos não são construídos visando apenas ao processo literário de escrita. Esses textos parecem ser construídos para ganhar o mundo fixados na escrita, expressos pela voz mediatizada ou vocalizados em situação de *performance*. De modo geral, a literatura é sempre associada à escrita ou aos gêneros textuais escritos. No entanto, estamos diante de uma obra que parece fundir duas formas distintas de expressão, a escritura e a voz. Esse é um desafio que a obra de Freire nos coloca. Trazer a voz para a escrita significa dizer que estamos diante de um texto que procura dialogar com essas duas formas expressivas. Nosso entendimento é que a voz e a escritura se influenciam mutuamente no engendramento da contística do autor. Ao que parece, a obra de Freire não se submete à estrutura do conto tradicional, mostra ter uma aproximação com os gêneros da poesia oral de tradição popular e é construída por um vocabulário captado na fala da periferia das grandes cidades brasileiras, as quais carregam os gritos de vozes silenciadas historicamente.

2 ESCRITURA E ORALIDADE: O JOGO E O GESTO

A partir das hipóteses elencadas ao final do capítulo anterior, torna-se imperativo, neste capítulo, discutir a relação entre escritura e oralidade. Buscaremos o apoio de respeitados teóricos, como Paul Zumthor, Erich Havelock, Jaques Derrida, para lançar luz na pesquisa que fazemos sobre a obra de Marcelino Freire. Se nossas observações são consistentes e a obra estudada estimula no leitor o ouvinte, que relações são possíveis estabelecer entre a escritura e a voz? Que limites ou fronteiras há entre elas? Ocorrem relações de oposições, elas se complementam, uma suplementa a outra? É possível escrever a voz? Ao considerar legítimas as hipóteses de que Freire busca seduzir a audição do leitor, trazendo para sua escrita gêneros textuais orais a ponto de eles influenciarem a forma do texto propriamente dita, sua obra parece anunciar um trânsito livre de oposições entre a escrita e a voz. Isso é possível? Iniciaremos a discussão a partir do conto *Totonha*, do livro *Contos Negreiros*, porque nele se instala um diálogo entre uma mulher não letrada e uma moça que insiste para ela ser alfabetizada. Enxergamos nele um questionamento importante, que suscita uma reflexão sobre o conhecimento de modo geral e especificamente sobre a relação escrita e voz.

> 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-linguiça. Quero ser bem ignorante. Aprender com o vento, tá 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 poeira? O pó da água? Hein? O que eu vou fazer com essa cartilha? Número?
> Só para o prefeito dizer que valeu a pena o esforço? Tem esforço mais esforço que o meu esforço? Todo dia, há tanto tempo, nesse esquecimento. Acordando com o sol. Tem melhor bê-á-bá? Assoletrar se a chuva vem? Se não vem?
> Morrer já sei. Comer, também. De vez em quando, ir atrás de preá. Caruá. Roer osso de tatu. Adivinhar quando a coceira é só uma coceira, não uma doença. Tenha paciência!

> Será que eu preciso mesmo garranchear meu nome? Desenhar só para a mocinha aí ficar contente? Dona professora, que valia tem um nome numa folha de papel, me diga honestamente. Coisa mais sem vida é um nome assim, sem gente. Quem está atrás do nome não conta?
> No papel, sou menos ninguém do que aqui, no Vale de Jequitinhonha. Pelo menos aqui todo mundo me conhece. Grita, apelida. Vem me chamar de Totonha. Quase não mudo de roupa, quase não mudo de lugar. Sou sempre a mesma pessoa. Que voa.
> Para mim, a melhor sabedoria é olhar na cara da pessoa. No focinho de quem for. Não tenho medo de linguagem superior. Deus que me ensinou. Só quero que me deixem sozinha. Eu e a minha língua, sim, que só passarinho entende, entende?
> Não preciso ler, moça. A mocinha que aprenda. O prefeito que aprenda. O doutor. O presidente é que precisa saber ler o que assinou. Eu é que não vou baixar a minha cabeça para escrever.
> Ah, não vou (FREIRE, 2005c, p. 77-81).

2.1 CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS

O conto *Totonha* expõe uma pequena passagem na vida de uma personagem que suscita uma reflexão sobre tipos de conhecimentos considerados importantes para a sociedade moderna, como também sobre que paradigmas tal sociedade utiliza para valorá-los. O conto é constituído por um diálogo, ao qual o leitor só acessa pela fala de Totonha, o que poderia ser visto como um monólogo dialogado, em que a interlocutora, uma jovem professora, interpõe sua fala, mas esta só é conhecida pela resposta de Totonha. Sua fala, fortemente marcada por um espontaneísmo, sem contaminação de construções beletristas, atualiza uma tradição oral bastante viva em uma ruralidade que, como notifica Barbosa na apresentação de *Angu de sangue*, sobrevive de forma estilhaçada na urbanidade.

Totonha não é mais jovem, e instada a aprender a ler, por meio de uma cartilha, para conseguir assinar o nome, recusa-o veementemente: “O que eu vou fazer com essa cartilha? Número? (p. 79)”. Sua argumentação é contundente, e sugere uma mulher satisfeita com o conhecimento até então alcançado. Seus argumentos caminham na direção de certo saber local: a química da transformação do excremento em vida, da água em pó na geografia da não-perenidade, as diversas lições que o vento traz e não as leva o tempo; tempo que também se insinua no vento, no céu, na pedra de sal. Totonha se opõe a “desenhar” seu nome, para, assim poder constar em listas de instâncias governamentais, preocupadas em atingir metas mais programáticas que humanitárias.

Em sua matemática não se faz número. Ao conjunto de contáveis, prefere o de intangíveis. Privilegia o esforço. Aprende o esquecimento, o conviver com o inóspito. O sol de cada dia ensina-lhe o incerto da sobrevivência. A adivinhação, a ideação, a imaginação. Do que lhe adiantaria ser um nome a mais em uma pesquisa, se “quem está atrás do nome não conta?” Totonha, questiona a validade do tipo de conhecimento em que se adquire uma habilidade dissociada de aprofundamento humano. De que lhe adiantaria dominar a técnica de “garranchear” o nome, se esse nome não lhe tornaria mais sábia? “Para mim, a melhor sabedoria é olhar na cara da pessoa” (p.80). Totonha expressa a predileção por um tipo de conhecimento apreendido do mundo, estimulador da experiência e da observação dos fenômenos. Geertz (1997) vê o senso comum como um sistema cultural calcado na experiência acumulada, o qual vai formando um “corpo organizado de pensamento deliberado” (p.114). Não há razão para confundi-lo com a ideia que qualquer pessoa pode ter sobre qualquer coisa, tampouco deve ser confundido com o resultado de reflexão deliberada sobre a experiência, mas deve ser entendido como opiniões extraídas diretamente da experiência. A sabedoria do senso comum tem os pés no chão, pois só a experiência autoriza a emitir um parecer sobre determinada situação.

A Totonha de Marcelino Freire relaciona-se interdiscursivamente com a Totonha de *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego. A Totonha de José Lins do Rego era uma senhora já velha, e vivia de engenho em engenho a contar histórias de Trancoso. Mas era muito admirada pela quantidade de histórias que conhecia e pela forma de representar as personagens, em seus sons, gestos, nas modulações da voz, na exploração dos silêncios. Conforme o narrador de *Menino de Engenho*:

> A velha Totonha era uma grande artista para dramatizar. Ela subia e descia ao sublime sem forçar as situações, como a coisa mais natural deste mundo. Tinha uma memória de prodígio. Recitava contos inteiros em versos, intercalando de vez em quando pedaços de prosa, como notas explicativas (REGO, 1998, p. 35).

A personagem de *Menino de Engenho* é guardiã de um grande acervo de contos que se disseminaram e se tornaram conhecidos de geração em geração, pela ação de pessoas como Totonha. Trata-se de uma tradição que valoriza muito a rima e a métrica como forma de enriquecer esteticamente o objeto artístico, mas

também para favorecer a memória, uma vez que essas histórias não eram conhecidas a partir da leitura, e sim da oralidade.

Talvez por perceber a força da tradição oral, a Totonha do conto de Marcelino Freire, em mais uma de suas contundências, afirma a sua interlocutora oculta:

> Não preciso ler, moça. A mocinha que aprenda. O prefeito que aprenda. O doutor. O presidente é que precisa saber ler o que assinou. Eu é que não vou baixar a minha cabeça para escrever.
> Ah, não vou (p. 81).

Algumas das grandezas do conto *Totonha* é insinuar que as certezas são passíveis de questionamento, que discursos hegemônicos podem ser desconstruídos, que caminhos trilhados durante anos por sistemas educacionais, filosóficos, ideológicos, científicos podem ser revistos, ressignificados e invertidos. Isso implica certa ética, certo compromisso com as novas visões que se instauram por meio da leitura do mundo. Não é preciso escrever, basta ser. Além de abordar questionamentos relativos a questões sociais e governos assistencialistas, que, embora se lembrem dos esquecidos, não conseguem resolver definitivamente seus problemas, o conto traz à tona hierarquizações que tomam por base a cientificidade e o letramento. Totonha expõe uma visão dicotômica, baseada em oposições com peso valorativo. A proposta que lhe faz a moça de aprender a ler e escrever parte do pressuposto de que ela daquilo necessita, porque a cultura e a sabedoria adquiridas não atendem a suas necessidades, por serem menos valorosas e de menos prestígio, independentemente do contexto em que ela vive, ou que o mérito vem por meio de um diploma. Entretanto, o ataque de Totonha é no mínimo desconcertante: “Não tenho medo de linguagem superior”. Aqui estão inclusos os doutoramentos e a academia de modo geral. De certa forma, o conto coloca o debate entre tradição oral e escritura na ordem do dia. Ela é descrita como herdeira de uma tradição oral e a moça, herdeira de uma tradição escrita, porém elas se encontram como oponentes, não simplesmente como herdeiras de tradições diversas. O doutorar é colocado pela própria Totonha como falar bonito. A chamada linguagem superior é tida como de maior prestígio. Mas ela questiona se esses que a dominam honram o que escrevem, o que leem e o que assinam. Essa linguagem é símbolo de prestígio e de um tipo de paradigma eletivo de um centro de valores em torno do qual giram os ocupantes da periferia.

Michel Serres (1993) discute o fato de o conhecimento não ter um centro, ou um sol, em redor do qual tudo gire. Ressalta a descoberta de Kepler sobre a órbita elíptica dos astros, em torno de um doador de força e luz e também em torno de um “sol negro”, um segundo foco, e nenhum desses focos se encontra no meio. O centro é uma zona mestiça. Afirma ele que o conhecimento caminha elipticamente como o sistema planetário. Para Serres, uma multidão formada por excluídos do saber canônico guia-se pelos pontos negros, exatamente porque esses pontos negros não têm a capacidade de embotar suas visões ou porque seriam eles a sustentar os simples, pobres ou analfabetos. Mas toda elipse tem um centro que fica entre os dois focos. Para alguém que se encontra entre dois focos, o meio pode ser um lugar ambíguo, dependendo do grau de envolvimento com a situação. Em contendas, sempre se fica de um lado ou de outro, pois se espera que um esteja certo e o outro errado. Nesse sentido, o lugar mestiço está excluído, mas foi desse lugar excluído, assinala Serres, que surgiram os números reais, quando alguns sábios gregos desejaram medir a diagonal de um quadrado de lado igual a um.

Como pensar então a ideia de centro aqui? Serres (1993) discorre sobre alguns sentidos antigos da palavra em diversas línguas. Na língua latina, centão referia-se a um poema formado por versos de vários autores, porém, antes disso, chamavam cento a um pano construído de retalhos: o casaco do arlequim. No francês, tem esse mesmo sentido. Tanto na língua latina como na francesa, essas palavras remetem ao grego *kentrôn*, cujo sentido primeiro remete ao aguilhão, ao chicote com pregos, à tortura. Tanto designa o objeto de punição como designa a vítima. Dessa forma, prossegue Serres, o centro se refere ao condenado e a seu lugar. Isso quer dizer que a história das ciências traz consigo a marca do aguilhão. O centro do círculo não denota debates democráticos, mas a marca do supliciado.

Michel de Certeau (2010) afirma que a cultura popular só foi estudada depois de censurada. Ele intitula esse tópico com as seguintes palavras: no início há um morto. Ali ele discorre sobre o nascimento dos estudos dos livros de *colportage* (livros disseminados por meio de livreiros ambulantes e lidos pelo povo em geral), ligados à proibição de suas leituras, em virtude de muitos serem julgados “imorais” e “subversivos”. Ardilosamente, a venda foi reprimida pela polícia e foi criada uma comissão para estudá-los. Esse estudo tornaria possível a seleção dos livros “nocivos” à população. Desde então, os estudos dessa literatura se dão por meio da mesma ação de tirá-la do povo e colocá-la sob a tutela dos letrados. Para Certeau,

parece que a curiosidade científica ainda repete mecanismos eliminatórios do passado, ou seja, “o saber permanece ligado a um poder que o autoriza” (p. 58). Em relação ao *colportage* e outros fatos ligados à cultura popular na história da França, só cessou a violência sobre os estudos de tal cultura, quando uma violência política eliminou ou controlou os ditos “subversivos”. Essa visão de Certeau parece estar em consonância com Walter Benjamim (2008), que afirma haver uma barbárie sob cada monumento erigido no decorrer da história, isto é, o centro da história foi construído pela exclusão, pelo chicote e por eliminação de culturas.

Conforme Serres (1993, p.51), “a nostalgia ou o narcisismo, que sonham com um sujeito no centro de tudo, engendraram a estranha ideia de que existem dois análogos desse centro no tempo, o começo e o agora”. Para essa concepção, o momento presente é sempre melhor do que o passado. O presente é o momento da superação em todas as áreas. Entretanto, alguns conceitos embasaram determinadas verdades por séculos, embora engendrados por equívocos.

Ilya Prigogine (1996) reconhece a dimensão do tempo como fundamental no problema da existência e do conhecimento. O tempo incorpora-se às leis da física desde Galileu, atravessando estudos de grandes cientistas como Newton, passando por Einstein e se estendendo até a física quântica, como simétrico, sem atribuir diferença entre o passado e o futuro. No entanto, em todas as demais áreas da ciência, tais como a química, a geologia, a biologia e também as ciências humanas, “o passado e o futuro desempenham papéis diferentes” (p.10). Isso é chamado por Prigogine de paradoxo do tempo.

Tal paradoxo foi evidenciado na segunda metade do século XIX, quando Boltzmam tentou descrever os fenômenos físicos, a exemplo de Darwin, de forma evolucionista. Diante da contradição que se instalou entre as concepções de tempo antagônicas, a saída encontrada foi a fenomenologia, ou seja, a percepção humana é que não consegue entender os fenômenos sem a categoria do tempo.

Nas últimas décadas, surgiu a física dos processos de não-equilíbrio. Dessa ciência, surgiram novos conceitos como o de auto-organização e o de estruturas dissipativas. Se antes a flecha do tempo estava associada a fenômenos simples como o atrito, hoje está associada a fenômenos como o surgimento de turbilhões, da radiação *laser*. Portanto, a irreversibilidade, ainda segundo Prigogine, não pode ser associada a uma “mera aparência que desapareceria se tivéssemos acesso a um

conhecimento perfeito. Ele é uma condição essencial de comportamentos coerentes em populações de bilhões de moléculas” (p.11).

Daí conclui Prigogine que, sem esses processos irreversíveis de não-equilíbrio, não seria possível a vida na terra, e torna-se absurdo a dimensão do tempo ser reduzida a uma questão de percepção humana, uma vez que não fomos nós que criamos a flecha do tempo, mas dela fomos originados.

O segundo momento de desenvolvimento relativo à física foi o da revisão dos conceitos dos sistemas dinâmicos, tidos classicamente como estáveis, submetidos à determinada ordem, e hoje são entendidos como sujeitos a flutuações e instabilidades. Esses são sinais de uma nova racionalidade.

Isso quer dizer que o real na contemporaneidade é percebido de uma forma complexa e não há como ser abarcado pelo didatismo e pelas divisões das ciências. Totonha, na simplicidade de sua grande sabedoria, demonstra entender que a melhor ciência é aquela que se dá conta de que as coisas são desse ou daquele modo. O modo como está se apresentando, esse é o modo de ser. O antropólogo Clifford Geertz (1978) reforça Totonha, ao criticar o método de amostragens para se estudar civilizações, sociedades nacionais, grandes religiões, ou seja, estudar essas essências em pequenas cidades e vilas como amostragens “típicas”. É muito diferente estudar as aldeias e estudar nas aldeias. Nas aldeias, pode-se estudar uma diversidade de aspectos. Prossegue Geertz (1978), afirmando que “uma boa interpretação de qualquer coisa – um poema, uma pessoa, uma estória, um ritual, uma instituição, uma sociedade – leva-nos ao cerne do que nos propomos interpretar” (p. 28). É possível pensar que tanto as diversas vias de construção de conhecimento como a crítica literária busquem sentidos, cada vez mais, naquilo que constitui a experiência humana.

2.2 RELAÇÃO ESCRITURA E VOZ

Esse conto, como afirmamos acima, suscita uma discussão mais aprofundada sobre a relação escritura e voz, tanto na obra como na cultura ocidental. Os aspectos levantados pela personagem Totonha assinalam uma oposição entre ambas, fato que parece não se observar na construção do conto nem da obra como um todo. A visão da personagem pode ser vista como dicotômica, pois fala de dissociações entre discurso e prática, de sabedoria de vida e sabedoria advinda da

alfabetização. A personagem opõe a cultura letrada à cultura calcada em uma tradição popular e oral. No entanto, o conto parece integrar a escrita e a voz, ou seja, promover um diálogo composicional entre essas duas formas de expressão. Nossa preocupação aqui não será apenas desvelar a presença da oralidade na escrita de Freire, mas discutir com o apoio de alguns teóricos a possibilidade de nosso olhar ser bastante consistente em relação à obra do autor.

No estudo que fez de textos da idade média, Paul Zumthor chega à conclusão que diversos textos escritos carregavam aquilo que chamou de índices de oralidade. Os índices de oralidade seriam tudo aquilo que:

> No interior de um texto, nos informa sobre a intervenção da voz humana em sua publicação – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade, existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos (ZUMTHOR, 1993, p. 35).

Assim, seriam as marcas que a voz humana deixa no texto escrito. Seu estudo foi focado na Idade Média, no entanto, serve para os textos atuais.

Zumthor (1983, p. 207- 211) entende o texto escrito como *médium* de energias transbordantes, as quais desempenham o papel de levá-lo a uma epifania da voz viva. O texto é uma espécie de penhor da ação que nele está contida, e tais energias operam no texto e o executam conforme alguns eixos. O mais corriqueiro ou ordinário e também o menos decisivo ele lhe chama o das manipulações lexicais e sintáticas. Nesse há tendência à parataxe, frases justapostas e pouco uso de subordinações. A narrativa se processa via afirmações curtas, uso fecundo de exclamações, utilização frequente do imperativo e de frases nominais.

O segundo eixo ressaltado por Zumthor “concerne especialmente ao uso dos tempos verbais e aos jogos de mascaramento ou de perspectiva que ele permite” (p. 208). Assim, os deslocamentos, as contradições aparentes permitem que seja tecida na narrativa a dimensão de tempo, enquanto o uso do presente mantém a instância de enunciação, a presença carnal da voz. Também concorrem sintaxe e retórica no uso de interrogações, exclamações, apóstrofes, as quais marcam entonações e sugerem a situação de *performance*, na qual uma voz fala para um ouvido que escuta em um ambiente dado. Ressalte-se a tendência ao monólogo e ao discurso direto.

O último eixo de que fala Zumthor é o que chama de temático. Esse seria marcado por temas relativos à voz, ou seja, a inserção da palavra, do som, da pronunciação como tema dentro do tecido textual. No plano lexical, percebem-se – pela presença de verbos que apontam situações de dizer-ouvir, ou seja, situações de comunicação em presença – situações de *performance*, nas quais se encontram locutor, destinatário e circunstância. Daí vem ser frequentes os chamados verbos de palavras (dizer, contar, falar, responder). Em tudo isso, o autor vê uma forte disposição de querer-se dizer mesmo quando se escreve. Uma intimação à voz. Não esqueçamos que Zumthor aqui está se referindo aos textos da Idade Média, no entanto, essas formas são bastante frequentes na literatura moderna e, por isso, julgamos ser estas também marcas de oralidade nos textos atuais e particularmente nos textos de Marcelino Freire.

Aparentemente, o conto faz uma defesa da voz em detrimento da escritura, ao mesmo tempo em que hierarquiza as duas tradições, reconhecendo a escrita como superior: “Deixa pra gente que é moço. Gente que tem ainda vontade de doutorar. De falar bonito” (p. 79). Nessas palavras de Totonha estão contidas: a denúncia de que estudar, aprender a ler e escrever, não são atividades ou objetivos para pessoas adultas; a associação da leitura e da escritura com a vida acadêmica; a noção de que ler e escrever é condição para um falar bonito; e que a voz pertence a uma tradição menos privilegiada que a escritura. Aliás, o conto associa a voz a uma classe social desprivilegiada, porque é carente de boas condições de sobrevivência, de conforto e de conhecimento. As primeiras sensações podem nos levar a pensar que a investida da moça no intuito de levar Totonha a aprender a ler e escrever a faz cambalear e viver um pouco suas frustrações. Mas eis que ela se recupera do golpe e contra-ataca: “Coisa mais sem vida é um nome assim, sem gente” (p. 80). Aqui ela parece desmerecer a escritura, revelando a fissura que a escrita promove entre o que apontam os sinais gráficos e o que está inscrito em seu interior. Insinua que essa atitude não é sábia, que a verdadeira sabedoria se adquire à medida que se relaciona com as pessoas, e atira: “Não tenho medo de linguagem superior. Deus que me ensinou. Só quero que me deixem sozinha. Eu e a minha língua, sim, que só passarinho entende, entende?” (p. 80-81).

Zumthor (2010, p. 36) observa e estuda as diversas relações entre oralidade e escrita, e reduz a quatro a diversidade das situações possíveis:

> [...] uma oralidade *primária* e imediata, ou *pura*, sem contato com a "escrita": esta última palavra, eu a entendo como todo sistema visual de simbolização exatamente codificada e traduzível em língua;
> uma oralidade coexistente com a escrita e que, segundo esta coexistência, pode funcionar de dois modos: seja como oralidade *mista*, quando a influência da escrita aí continua externa, parcial ou retardada (como atualmente nas massas analfabetas do terceiro mundo); seja como oralidade *segunda*, que se (re)compõe a partir da escrita e no interior de um meio em que esta predomina sobre os valores da voz na prática e no imaginário; invertendo o ponto de vista, diríamos que a oralidade mista procede da existência de uma cultura *escrita* (no sentido de "possuindo uma escrita"); a oralidade segunda, de uma cultura *letrada* (na qual toda expressão é marcada pela presença da escrita);
> finalmente, uma oralidade mecanicamente *mediatizada*, logo diferenciada no tempo e/ou no espaço.

A partir da caracterização feita por Zumthor, a personagem Totonha vive e se cria em meio a uma oralidade mista. Não sabendo ler e escrever, ela está nas estatísticas como analfabeta. O interesse da "moça" é tirá-la dessa condição e conduzi-la ao contingente da população letrada. Totonha denuncia e se nega a legitimar uma condição de alfabetizada virtual. Por certo, em meio a uma oralidade mista, tem contato com pessoas letradas, cujas influências chegam a ela de modo retardado em relação às regiões urbanas, onde as relações socioinstitucionais são constituídas hegemonicamente pela escrita. Ali no Vale do Jequitinhonha, ela adquiriu, construiu modos de vida de uma cultura não letrada. Claramente, a narrativa nos informa que, conquanto viva em uma oralidade mista, prevalece na vida de Totonha a tradição oral. Essa tradição, para Havelock (1996), é uma forma de comunicação na qual a boca de uma pessoa fala ao ouvido de outra, que por sua vez responde espontaneamente ao ouvido do falante inicial. Porém, a teoria oralista vai mais além e considera não apenas uma comunicação espontânea e casual, mas a comunicação oral preservada de forma duradoura. Não devemos confundir a prevalência da oralidade em uma sociedade de oralidade mista com a oralidade primária, embora mantenham diversos elementos em comum. Havelock (1996) entende ser difícil para nós, sociedade letrada, conceitualizar a oralidade primária. Um modo é reconhecer que, na oralidade primária, as relações humanas são acústicas:

> A psicologia de tais relações é também acústica. É acústica a relação entre um indivíduo e a sociedade, entre ele e a tradição, a lei, o governo. Na verdade, a comunicação primária começa visualmente com o sorriso, o franzir das sobrancelhas, o gesto... O reconhecimento, a resposta, o próprio pensamento, ocorrem quando ouvimos sons e melodias linguísticas e nós mesmos lhes respondemos, quando pronunciamos uma série variante de sons para emendar, ampliar ou negar o que ouvimos (p. 84).

Podemos afirmar aqui que, existencialmente, a personagem Totonha cresce e vive em meio a relações hegemonicamente acústicas e visuais: “Tem melhor bê-a-bá? Assoletrar se a chuva vem? Se não vem?”, “Adivinhar quando uma coceira é só uma coceira, não uma doença”, “Para mim, a melhor sabedoria é olhar na cara da pessoa”. As diferenças de matizes que se operam no céu, o volume e o nublar das nuvens, o soprar de ventos mais úmidos e talvez mais frios, mais ou menos ruidosos, a reincidência de uma união de fatores que compõem a experiência, o universo do saber de Totonha permitem que ela detecte a existência do que, ainda escondido, está para acontecer. Encarar o outro, enxergar o que pode esconder uma expressão facial, é a sabedoria de que precisa, ali, a ouvir a língua dos vizinhos e dos passarinhos.

Fica também evidente que a aprendizagem de Totonha se deu por uma tradição oral, uma vez que ela não frequentou escola. A escola é por ela rejeitada, porque entende que terá uma aprendizagem mecânica, baseada em uma memória sem conteúdo interior. Dominará uma técnica atrelada ao desenho gráfico, de modo superficial, muito longe do que aprendeu ouvindo e vendo em sua tradição. O que seria então uma tradição? Como reconhecê-la? Havelock (1996), referindo-se a sociedades de oralidade primária, defende que a tradição tem de ter uma substância efetiva, baseada em soluções para a sociedade, que devem ser aprendidas pelo indivíduo, não importa quais sejam. Para ele, um método de aprender é visual. O indivíduo observa e reproduz. É funcional na aprendizagem de profissões e ofícios que são passados de uma geração a outra. O outro método é linguístico: “Fazemos aquilo que nos mandam, neste caso, através de uma voz coletiva, a da comunidade. Isto requer um corpo de linguagem ‘codificado’ (como dizem em termos letrados) para carregar as instruções necessárias” (p. 88).

Tal se consegue pela repetição e pela estabilidade das instruções. Nas sociedades letradas, os documentos asseguram a estabilidade, mas uma sociedade de oralidade primária precisa conservar um sistema de educação com enunciados

fixos, transmitidos também de modo fixo. Daí vem a importância de rituais que conservem os enunciados em ordem e que sejam repetidos. Também tem de ser memorizada essa linguagem. As memórias e experiências são individuais, mas seu conteúdo é partilhado pela comunidade.

Portanto, a tradição é ensinada pela ação, não por ideias ou princípios, afirma Havelock. Analisando *Hesíodo* – provavelmente o primeiro texto grego escrito –, Havelock percebe ali a memória como atividade, ou seja, "recordação" ou evocação. As musas são concebidas como guardiãs da tradição, em um comportamento completamente oral. A memória que guardam é o discurso falado. O presente, passado ou futuro que proferem não se referem a profecias, mas "a uma tradição que continuará e permanecerá previsível" (p.98). Ulteriormente, a memória armazenada torna-se visível em letras e palavras escritas.

Uma particularidade no caso grego que deve ser notada é o controle social exercido pelos próprios gregos tanto sobre sua vida oral como sobre a vida alfabética. Os estudiosos da oralidade grega, conforme Havelock, sugerem uma possível rejeição do alfabeto, inicialmente. Havelock defende que a oralidade primária foi se extinguindo na Grécia de modo muito lento, à medida que a escrita armazenada ia ocupando o espaço da oralidade armazenada, que formava um complexo expresso por "recitais épicos, execuções corais e rituais, desempenhos dramáticos e cantos privados, 'publicados' nos simpósios" (p. 106-107). O armazenamento escrito concentrava-se em papiro e pergaminho, tendo sido usados também ardósia e tabuletas de cera. Os pergaminhos registravam textos que vieram a ser reconhecidos como os primeiros da grande literatura, que para os gregos de então eram encarados como uma natural continuidade da oralidade. Ainda, esta era a vantagem da literacia: a transcrição fluente da oralidade preservada, e isso foi um evento único na história da humanidade.

O conteúdo da literatura, conforme Havelock (1996), desde os primórdios, é composto por versos que eram a forma de armazenar a linguagem e criar uma tradição:

> A linguagem é o testemunho eloquente dos propósitos funcionais que serve, um meio de providenciar uma comunicação equitativa – não uma comunicação acidental, mas significativa histórica, ética e politicamente. Era uma imitação (mímesis) contínua do *ethos* e do *nomos* da cidade..., mas levada a cabo de forma indireta (p. 112).

Ele justifica essa afirmação, alegando que, no teatro de Dioniso, antes da representação das peças, o espaço teatral era usado para uma procissão cívica e uma cerimônia que homenageava os órfãos do ano anterior, resultantes de combates.

Além disso, a função didática fazia-se presente nos coros gregos que por meio da mímesis continuamente meditavam sobre a ética e a política gregas. Outro aspecto do armazenamento é a repetição de representações dramáticas que preservam as formas de controle do *ethos* pela oralidade primária.

Havelock também afirma que o sentido da oralidade primária sobreviveu no período em que começou a ser transcrita pela forma como se comportava. Como exemplo, cita a grande dificuldade de encontrar um sujeito conceitual ligado a um predicado pelo verbo *ser*, pela 3.ª pessoa do singular, *é*. Quando usado nessa formulação, não o é de forma abstrata, mas significando presença, poder. Além disso, tal uso confere a essa língua ausência de hipocrisia, que tende a chamar uma pá de pá, e não de uma ferramenta para encavar. Havelock ressalta o efeito estático dessas opções tomadas pela escrita e a preservação do sentido da oralidade nos textos antigos, cujas traduções modernas lhes retiram o dinamismo. Um exemplo de Édipo: “A cidade é (está) carregada com um peso indistinto de sons e cheiros”, quando o original diz: “Toda a cidade está recheada de incenso queimado” (p.114)[11].

Havelock é da opinião de que “um grupo oral não sabia o que era um objeto de pensamento. A musa, ao aprender a escrever, tinha de se afastar deste panorama vivo da experiência e do seu fluxo ininterrupto, mas, enquanto permaneceu grega, não conseguiu esquecê-lo totalmente” (p. 116). Então, perguntamos: O que aconteceria a Totonha se aprendesse a ler? Que transformações ocorreriam em seus modos de vida? Em seu modo de se comunicar, de falar? Podemos verificar que ela, como narradora personagem, constrói sua fala e argumentação mediante uma profusão de interrogações, de frases curtas, quase sem conectivos, com verbos sempre no presente, com interpelações à moça ali presente. Ela não discorre sobre o tema ou o assunto eleito objeto da discussão, no caso, a alfabetização tardia. Ali há uma presença efetiva, pessoal, no embate que evoca uma ação, uma prática a ser iniciada e que modificaria existencialmente seus modos de vida e sua forma de usar o pensamento e construir a linguagem. Seu

[11] A tradução usada por Havelock como exemplo é a de Grene (1954).

raciocínio é concreto, baseado no que vê e conhece da vida. Na “maiêutica” de Totonha, não há lugar para abstrações ou elucubrações. O contexto situacional de Totonha, a nosso ver, testemunha que ela, mesmo vivendo em uma sociedade de oralidade mista, historicamente teve muito pouco ou quase nenhum contato com a escrita, o que faz com que ela tenha um comportamento muito próximo dos participantes de sociedades de oralidade primária. Aceitando o convite da “moça”, ela provavelmente passaria por diversas transformações em seu modo de se comunicar, tal como teria ocorrido em uma sociedade de oralidade primária como a grega.

Mas o que podemos afirmar é que Totonha não que ser alfabetizada e guarda a voz como um sistema de comunicação que existencialmente lhe dá significação. Também a voz-ação acrescenta grande significado a sua biografia. Sua fala reincidentemente nos sugere tal conclusão. Se juntarmos alguns de seus argumentos, encontramos: “Quero ser bem ignorante, ***aprender*** com o ***vento***”...; aprender também com a “***geografia do rio*** mesmo seco, mesmo esculhambado”; “Tem melhor bê-á-bá? ***Assoletrar*** se ***a chuva*** vem?”... “***Adivinhar*** quando ***uma coceira*** é só uma coceira, não uma doença”; “Para mim, a melhor ***sabedoria é olhar na cara da pessoa***” [grifos nossos]. Dos fragmentos aqui recortados, claramente se chega à compreensão de que ela valoriza bastante a intervenção no mundo, partindo da observação, da contemplação atenciosa, do olhar aguçado, do ouvido acurado. Verificamos que ***Assoletrar***, ***adivinhar***, ***olhar*** são alguns dos verbos que dão significação a seu cotidiano. São ações que indiciam modos como ela lê o mundo a seu redor.

Ainda refletindo sobre possíveis mudanças de uma sociedade de oralidade primária para uma sociedade da escrita, Havelock (1996) questiona que alterações advieram da mudança de comunicação acústica na qual se utilizava o ouvido e a boca, para a comunicação escrita que acrescenta a visão do olho. Ele advoga ter havido uma modificação no espírito grego, uma modificação “no modo como o espírito pensa quando fala” (p. 119). A decrescente necessidade de memorização conduz as energias psíquicas para outros objetivos. O alfabeto criado teve força suficiente para impor a escrita na Grécia. Assim, as obras-primas surgidas nesse período de transição são tecidas pelo oral e pelo escrito, “num processo dialético onde o que estamos habituados a pensar como ‘valores literários’ alcançados pelo

olho arquitetônico se arrastou para um estilo que se tinha formado originalmente a partir de ecos acústicos” (p. 120).

Tal diálogo foi cedendo lugar cada vez mais ao esquecimento da pressão por memorizar, causando efeitos na escrita. O primeiro a se sentir foi a impessoalidade e abstrações, em virtude da não mais necessidade de narrar todos os conteúdos que deveriam ser preservados.

Inicia-se assim o processo da topicalização como assunto de um discurso. É fato que, na oralidade primária, o que mais se aproximava da linguagem abstrata era a máxima, e, mesmo assim, carregava a brevidade como principal característica. Era um modo de generalizar um conhecimento a ser preservado, contido na narrativa.

Em decorrência da topicalização, surge a predicação, atribuindo às ações conotações fixas, generalizações conceituais, lógicas. Assim, conforme Havelock, começam a competir duas versões da experiência humana: uma que narra uma ocasião dramatizada, e outra que coloca “o mesmo tipo de ocasião num contexto histórico” (p.128).

Desse modo, argumenta Havelock (1996), o discurso alfabetizado foi se tornando mais prosaico, mais livre no armazenamento de coisas não tão familiares, com novos enunciados e nova linguagem, e o leitor passava a ter mais condições de refletir enquanto lia. Gradualmente, esses comportamentos foram criando a história, a ciência e a filosofia, ou seja, uma nova linguagem ancorada bastante no verbo *ser*.

Assim, Havelock explica o surgimento do conceito de *logos*, significando discurso produzido, quer oral, quer escrito, significando também o poder de raciocinar. Ao mesmo tempo, surge a palavra isolada escrita, resultado de uma série de letras fixas, que contrastava com o sentimento de uma língua fluida, produzida sonoramente por jatos de ar. O resultado desse processo é a noção de que a palavra é uma coisa separada da pessoa, que a linguagem é separada daquele que fala ou escreve. Daí se desenvolvem as noções de personalidade e de individualismo. Assim, em vez das ações concretas, surgem e se multiplicam enunciados com o verbo ser na terceira pessoa: *é*. Esses enunciados estáticos vão estabelecendo uma relação entre o som linguístico e o receptor, em lugar de uma relação de presença concreta entre a boca que fala e o ouvido que escuta. Tal comportamento favoreceu a prosa filosófica em detrimento da poesia rítmica e metrificada.

Não poderíamos responder se Totonha passaria por todas as transformações ocorridas na sociedade grega, de acordo com Havelock (1996), mas se faz no momento, tendo em vista o objetivo desse capítulo, continuar a discutir as relações entre sociedade letrada e cultura de tradição oral, pois consideramos que a obra de Marcelino Freire se constrói via um diálogo entre elas. Se em torno da escritura e da voz historicamente se criaram noções dualistas e hierarquizadas, na obra de Freire elas parecem perder esses sentidos. Sabemos que, na pulsação histórica, já houve períodos em que a escritura fora condenada em louvor da voz, como também com o surgimento da imprensa, a escritura assumiu uma posição hegemônica socialmente, relegando as tradições orais ao patamar de folclore ou cultura menos privilegiada, por ser sustentada por pessoas não alfabetizadas. Em algumas ocasiões, demora-se muito tempo para se reverem conceitos.

2.2.1 Oposições entre a escritura e a voz

Derrida (2005) nos adverte que só após 25 séculos o *Fedro* deixou de ser visto como um diálogo mal constituído. As acusações eram dirigidas no sentido de que era um texto que condenava a escritura, ou seja, condenava as atividades do escritor, além de ser um texto juvenil, e que a última parte consagrada à origem e ao valor da escritura (*Fedro*, 274b) poderia até ser descartada do diálogo, pois essa instrução sobre o processo da escritura estaria rigorosamente sendo convocada em toda a extensão do *Fedro*. Seguiremos detalhadamente parte do estudo que Derrida faz sobre a escritura e voz no *Fedro*, pois ele esclarece como se construíram oposições nessa relação, e tal contribuirá para a execução de nosso esforço de demonstrar a relação da escritura e da voz na obra de Marcelino Freire.

O que faz Derrida (2005) é um primoroso estudo sobre questões colocadas sobre a escritura, tomando como referência o *Fedro* e outros diálogos de Platão. Conforme Derrida, verifica-se que, logo no início do *Fedro*, Sócrates “manda passear” os mitos, sendo conservados no diálogo apenas dois: a fábula das cigarras e Theuth. A justificativa de Sócrates para desprezar os mitos se encontra no fato de que ele queria aprofundar o conhecimento de si próprio. No diálogo, há um questionamento sobre a *logografia* (275c) e *Fedro* expõe a vergonha que sentem os homens livres, venerados, poderosos, de escreverem seus próprios discursos com receio do julgamento da posteridade. Uma das razões desse temor era decorrente

do fato de que o logógrafo preparava o discurso, mas não estava presente na hora em que este era proferido. Essa não-presença e essa não-verdade já colocavam o autor do discurso na posição de sofista. Ele escrevia o que não dizia e também o que jamais pensaria. Sócrates viria a dizer que os homens se tornam ausentes de si mesmo e são conduzidos para fora de si. Ele vê, então, a escritura como representação não fiel de si mesmo. A escritura e a verdade são, portanto, incompatíveis. A escritura é um fora e o conhecimento de si é um dentro. Então, salienta Derrida (2005), apresenta-se como uma questão também moral a atividade da escrita. Seria ela desonrosa ou vergonhosa? Sócrates, na ocasião, ainda não tem uma resposta precisa, e responde que, em si, escrever não é desonroso. Será desonroso se a escrita for desonrosa, será bonito, se a escrita for bonita. No entanto, ele, que resolve abandonar os mitos para realizar um rito próprio da consciência em busca de si mesmo e em nome da verdade, diante da escritura, inventa dois mitos. Mais ainda, esse saber de si, a verdade no conhecimento de si, não se dá na presença de si, não é percebido no instante, é refletido, decifrado. Aqui Derrida (2005) mostra que o procedimento metodológico que Sócrates propõe para o conhecimento de si é o mesmo que ele acredita poder fazer oposição aos mitos, ou seja, convicto de que a interpretação dos mitos põe limites a um processo de saber de si profundamente, recomenda a autoscopia e a autognose, ou seja, “o conhece-te a ti mesmo” que se daria no silêncio. Essa era uma das inscrições presentes nos preceitos dos Sete Sábios no templo de Delfos[12]. Como poderia interpretar os mitos, coisas que não lhe dizem respeito, se ainda não atingira um suficiente conhecimento de si próprio? Não faria como os sofistas, que os interpelavam de modo racional, sem a devida incorporação do conhecimento profundo de si. Conforme o diálogo, Sócrates estava curioso pela leitura que *Fedro* faria de um texto escrito por Lísias. Nesse contexto, mostra-nos Derrida (2005), a escrita exercia forte sedução sobre Sócrates:

> Não muito mais adiante, Sócrates compara a uma droga (phármakon) os textos escritos que Fedro trouxe consigo. Esse ***phármakon***, essa “medicina”, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço pode ser alternada ou simultaneamente – benéficas e maléficas. O phármakon seria uma substância, com tudo

[12] Conforme nota do tradutor do *Fedro* (2005).

> o que esta palavra possa conotar, no que diz respeito a sua matéria, de virtudes ocultas, de profundidade críptica recusando sua ambivalência à análise, preparando, desde então, o espaço da alquimia, caso não devamos seguir mais longe reconhecendo-a como a própria anti-substância: o que resiste a todo filosofema, excedendo-o indefinidamente como não-identidade, não essência, não substância, e fornecendo-lhe, por isso mesmo, a inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência de fundo (p. 14).

Como o foi para Sócrates, mesmo que não se possa mensurar a extensão, por meio da sedução a escritura tem virtualmente o poder de alterar rumos e leis gerais, de desencaminhar projetos de dominação, de encaminhar ações em prol da liberdade e de direitos humanos, de enformar pensamentos, de promover intolerâncias e morte. Ela é ambivalente. Pode levar o leitor para dentro de si ou deixá-lo mais longe ainda. A curiosidade de conhecer as folhas da escritura que Fedro portava (Platão, *Fedro*, 230d) atuou em Sócrates como uma droga, fazendo-o não só deixar para trás os muros da cidade, como também circular por toda a Ática. Por essa razão, Derrida (2005) entende que, se fosse um discurso proferido em presença por Lísias, por exemplo, não teria o mesmo efeito daquelas folhas escritas, e apenas essas folhas ocultadas, “falas diferidas, reservadas, envolvidas, enroladas” (p.15), poderiam levar Sócrates a fazer aquele percurso naquele dia. Um discurso em presença não o faria mudar o rumo, como se estivesse sob o efeito de um ***phármakon***. De fato, aquelas folhas continham um texto escrito de Lísias, e este era considerado o mais hábil dos escritores daquela época, ali na Grécia. Fedro o guardava sob seu manto, pois não tinha aprendido o texto de cor. Esse ponto Derrida assinala como importante, por relacionar a escritura ao “saber de cor”. É feita então uma associação entre escritura e ***phármakon***. Em outras palavras, o livro é associado a remédio, droga, veneno, um produto farmacológico que tem propriedades tanto benéficas quanto maléficas.

Conforme Derrida, há inúmeros problemas com esse termo em relação à tradução, não tanto de uma língua a outra, mas do grego ao grego, de um não-filosofema a um filosofema. Associar a escritura ao ***phármakon*** dá-se por um viés negativo. Sim, porque este se opunha à verdadeira medicina. Poder-se-ia dizer de um louco que falava tantas coisas sem nexo aparente para seus ouvintes, porque as leu em algum livro ou porque adquiriu remédios por acaso, e acreditava ser um médico, ainda que nada compreendesse do assunto (Platão, *Fedro*, 268c). Daí, conforme Derrida, fica claro que estão na mesma linha de desconfiança: o livro, tido

como um saber morto, as fórmulas aprendidas de cor, as nomenclaturas, as histórias acumuladas. Dito de outro modo, é visto com desconfiança todo o conhecimento baseado em volume de dados, em extensão de acervo, em multiplicidade.

Em outra escala, de acordo com Melucci (1996, p. 11-32), essa seria uma das dificuldades, aliadas a outras duas, com a qual temos de lidar na contemporaneidade, nas sociedades complexas. Para o sociólogo italiano, na sociedade complexa, instalam-se três processos sociais fundamentais, a saber: **diferenciação, variabilidade e excedência cultural**. O processo de diferenciação dá-se por existirem múltiplos espaços de experiências individuais e sociais que se organizam cada um por meio de lógicas diferentes, formas de relações, culturas, regras diversas de outras linguagens, que caracterizam cada um desses âmbitos. Assim, cada espaço social constitui seus modelos de ação e, se passarmos de um âmbito a outro, não podemos transferir os modelos de ação do âmbito anterior, mas assumir um modelo de ação próprio do sistema no qual ingressamos. Outro elemento que Melucci assume como característica da complexidade é a variabilidade dos sistemas – a velocidade e frequência das mudanças. Por conta da rapidez das mudanças, não conseguimos transferir o modelo de ação, porque o que serve para um tempo não serve para outro. Uma terceira característica é a excedência cultural, ou seja, um sistema complexo coloca para o indivíduo possibilidades de ação em quantidade excessiva, quando a capacidade de efetivação dessas ações por parte do indivíduo é bem menor. Poderíamos afirmar que tal se pode comprovar desde a quantidade de leituras desejadas e impossíveis de se atingir no tempo de uma vida, passando pela oferta de arte e cultura que se pode efetivamente usufruir, até o limite de guardar informações “de cor” ou na memória, mesmo vivencial. Diante desse quadro, o “guardar na memória” transferiu-se para os discos rígidos cada vez mais potentes ou para as “nuvens” em espaços na Internet.

Esses três elementos caracterizadores das sociedades complexas geram nos atores sociais uma permanente condição de incerteza. Buscamos fazer escolhas e tomar decisões, numa sucessão de relações quase circulares. Isso torna a vida social menos natural e mais um resultado de ações e relações. O que vem a reduzir a incerteza é a informação, no entanto, a cidade contemporânea vive “conflitos que dizem respeito à capacidade ou à possibilidade dos atores de definirem o sentido das suas ações” (1996, p. 24). No sistema complexo, os conflitos gerados pela

incerteza tiram a autonomia dos atores sociais. E é por esta via que se dá o controle social: a manipulação da informação, a tomada de cérebros no campo das batalhas simbólicas.

Então, voltando a Derrida (2005), o livro considerado um saber morto, as histórias acumuladas, as fórmulas aprendidas de cor, as nomenclaturas são vistos com desconfiança, a razão é serem estranhos ao saber vivo e à *dialética*. E o ***phármakon*** é estranho à ciência médica tal qual o mito ao saber. Essa oposição é tanto mais forte e gera uma dificuldade para Derrida quando fica patente que é justamente um mito que Sócrates vai utilizar para apresentar a escritura como ***phármakon***.

Revejamos e prossigamos: Derrida mostra-nos, por meio do diálogo de Sócrates e Fedro, que a questão da escritura é colocada inicialmente como uma questão moral. É conveniente, é decente escrever? Sócrates foge da questão simplista de admitir que não, pelo menos por duas razões: além da questão não envolver certa complexidade, ele não assumiria um discurso racional desse porte de imediato. Ele então insinua essa inconveniência, atribuindo-a a um boato que corria na cidade. A verdade da escritura era objeto de uma fábula, que era então recitada. A escritura era ali vinculada ao mito e assim se opunha ao saber, sobretudo àquele que se adquire por si mesmo. Dessa forma, escritura ou mito ficam significando distanciamento da origem e ruptura genealógica. É justamente pelo modo como a escritura é definida que se chega a sua definição: “começa-se por repetir sem saber – por um mito – a definição de escritura: repetir sem saber. Esse parentesco da escritura e do mito, ambos distintos do logos e da dialética, só tende, de ora em diante, a ficar mais preciso” (p. 18). Foi repetindo sem saber que Sócrates definiu que a escritura era composta por um repetir sem saber. Isso nos mostra o modo como o platonismo vai sendo erigido, e como a noção de escritura e a de logos vai colocando esses conceitos em campos opostos, nos quais até os dias atuais ainda se encontram. Contudo, entendemos que a proposta freiriana de escrever buscando seduzir o ouvinte no leitor aproxima escritura e voz, pois parece convocá-las para servirem ao propósito de alcançar maior expressividade, maior exatidão estética, maior desenvoltura em revelar com mais verdade a intimidade de suas personagens.

a) O *lógos* vivo e a escritura

O diálogo (Platão, *Fedro*, 274c) prossegue com Sócrates narrando o mito de Theuth, no qual este, um semideus, apresenta suas artes a Thamous, o rei dos deuses, para que este as aprove ou reprove, conforme lhe pareçam boas ou más. Uma delas é a escritura, apresentada com o intuito de melhorar o conhecimento dos egípcios, ajudando-os a se instruírem, funcionando como um remédio (***phármakon***) para a memória, que os ajudaria a rememorar o saber. Derrida ressalta o fato de que, quando a escritura é apresentada ao rei, não tem valor em si mesma. Para o soberano, tem valor incerto e só o terá, caso o rei lhe tenha apreço. E o fato de o deus, o rei dos deuses, não saber escrever não o coloca na condição de ignorante, ao contrário, testemunha sua independência. Ele não tem necessidade da escrita, e mesmo que tivesse, haveria quem lhe fizesse uma transcrição. Então, o deus-rei aceita a homenagem, mas mostra sua inutilidade e aponta sua ameaça e seu malefício. Para Derrida, "assim fazendo, **deus-o-rei-que-fala** age como um pai. O ***phármakon*** é aqui apresentado ao pai e por ele rejeitado, diminuído, abandonado, desconsiderado. O pai suspeita e vigia sempre a escritura" (p. 22). Por meio do mito, Derrida considera que as figuras do rei, do deus e do pai entre si não somente no mito, mas no esquema platônico, "confere[m] a origem e o poder da fala, precisamente do *lógos*, à posição paternal" (p. 22). A ideia é a de que o sujeito falante é o pai de sua fala. O *lógos* é um filho que não teria consistência ante a ausência do pai, sem essa presença que responda por ele. O *lógos* sem essa presença é a escritura, e assim não pode se defender nem dar assistência a si mesmo. No entanto, a escritura possui uma independência. É um órfão que assassinou o pai. No mesmo momento em que é inscrito, não permanece filho e passa a desconhecer suas origens, no sentido do direito e do dever. Ao contrário, o *lógos* vivo reconhece essa dívida com o pai e interdita o parricídio. Aqui se percebe a escritura sendo apresentada como independente, livre do domínio de quem queira lhe atribuir determinado sentido como verdade. No entanto, também se apresenta a questão de sua sustentação. Não há quem responda por ela.

Importante se faz a essa altura frisar o que Derrida (2005) concebe como *lógos* e o que define como pai no diálogo de Sócrates com Fedro: "*Lógos* tem aqui o sentido de discurso, de argumento proposto, de propósito diretor animando a conversa falada" (p.23). Ele esclarece que *lógos* não seria "assunto" e que só o

discurso “vivo”, só uma fala pode ter um pai. Um tema ou um assunto de discurso não podem ter um pai. Diz ainda que, diferentemente das coisas escritas, os discursos são crianças, são vivos para se deixar questionar, vivos o bastante para protestar, para responder quando o pai está presente: “Eles são a presença responsável de seu pai” (p. 24). Tal acontece, porque o *lógos* é um ente vivo. Alguns retóricos e sofistas opunham à fala viva, o cadáver da escritura, e Platão os segue ao descrever o *lógos* como *zôon*. O discurso escrito, para ser “convincente”, deveria se submeter às mesmas leis da vida. Como um organismo que tem um corpo próprio, tem cabeça e pés, o *lógos* é um ser vivo e animado. Logo, a escrita deveria se submeter às mesmas necessidades biológicas, tal qual um discurso deve ter um começo e se desenvolver até um fim. A diferença entre a escritura e a fala aqui é que o discurso falado pode ser assistido, enquanto se processa, como uma pessoa é assistida em sua origem e é presente em si mesma. A escritura, como transcrição de um *lógos*, não pode ser assistida em si mesma até o fim, ficando então sem pé nem cabeça.

Aqui cabe fazer um questionamento sobre a natureza desse pai, e Derrida (2005, p. 26) o faz:

> No que se distingue a relação pai/filho, com efeito, da relação causa/efeito ou gerador/engendrado, senão pela instância do *lógos*? Só uma potência de discurso tem um pai. O pai é sempre o pai de um ser vivo/falante... é a partir do *lógos* que se anuncia e se dá a pensar algo como a paternidade.

O pai não é aquele que concebe o *lógos*. O pai só se apresenta em uma relação de linguagem, na qual o *lógos*, que lhe é devedor, representa o bem. Mas o bem não pode ser explicado. O próprio Sócrates recorre à apresentação de seu descendente, na impossibilidade de poder enxergá-lo, visto ser o bem comparado ao sol que o pode cegar. A expressão **pater** em grego trás consigo diversas significações ao mesmo tempo: o chefe, o capital, o bem e todas elas.

Derrida insinua que Platão teve de adequar a narrativa do mito de Theuth a diversas regras vigentes, então, não só na mitologia grega como na estrangeira. Uma delas foi a adequação às leis da estrutura: “As mais gerais, aquelas que articulam e comandam oposições fala/escrita, vida/morte, pai/filho, mestre/servidor, primeiro/segundo, filho legítimo/órfão bastardo, alma/corpo, dentro/fora, bem/mal, seriedade/jogo, dia/noite, sol/lua etc.” (p. 32). E assim se dava nas mitologias

egípcia, babilônica e assíria. Para colocar em evidência a relação que se estabeleceu no ocidente entre mitologia e filosofia, Derrida investiga traços de Thot, o deus egípcio da escritura, que permanecem em várias mitologias, pois o mito construído por Platão do deus Theuth foi engendrado a partir de Thot. Verifica, então, que, no *Fedro*, o deus da escritura é um subordinado, um administrador, um técnico sem poder de decisão. É um servidor astucioso que consegue uma audiência com o rei, mas não tem poder de resposta, quando a escritura é rejeitada pelo soberano. Na mitologia egípcia, Thot é filho de Amon-Rá (sol oculto), que cria o mundo pela mediação da palavra. Esse deus, pai de todas as coisas, faz-se representar pela fala. E pela fala engendrou Thot. Esse é um deus criado pelo deus-rei. Na doutrina menfita, Thot é aquele que executa o projeto criador de Hórus, é um mensageiro à semelhança do grego Hermes, é um porta-voz, carrega os signos do grande deus-sol, é um deus significante. Thot aqui é um deus cuja fala é segunda, e também secundária. Repete o que já foi pensado e decretado por Hórus.

> A mensagem não é, representa apenas o momento absolutamente criador. E uma fala segunda e secundária. E quando Thot enreda-se com a língua falada mais do que com a escritura, o que é sobretudo raro, ele não é o autor ou o iniciador absoluto da linguagem. Ao contrário, ele introduz a diferença na língua, sendo a ele que se atribui a origem da pluralidade das línguas (DERRIDA, 2005, p. 34).

Portanto, como um deus da linguagem segunda e da diferença linguística, Thot só pode ser o deus da fala criadora por meio de uma substituição. E quando tal acontece, ele, o deus da escritura, é a lua que substitui o sol (Rá). Thot é o suplente que intervém em sua ausência. Daí se origina a lua como suplemento do sol, e escritura como suplemento da fala. Ele também está presente em inúmeras conspirações contra o rei, criou a escrita hieroglífica para que os homens pudessem fixar seus pensamentos. Thot suplente, capaz de dublar o rei, o pai, o sol, a fala e identificado como sua repetição, poderia usurpar-lhe os atributos. E “ele se liga como o atributo essencial daquilo a que se liga e do que não se distingue por quase nada. Ele é diferente da fala ou da luz divina apenas como o revelador do revelado. Apenas” (p. 36). Mas antes que se dê essa substituição/usurpação, Thot é essencialmente o deus da escritura cujo phármakon ele o apresenta a Thamous, como bom para a rememoração, não para a memória, e este a rejeita por entender ter a escritura pouco valor. Além desses perfis apresentados, Thot foi apresentado

também como deus-médico-farmacêutico-curador-mágico que intervém nas batalhas entre Seth e Osíris, ora a favor de um, ora a favor de outro. Foi também o escriba e o contador de Osíris. Era tido como modelo. “Mestre dos livros”, ao registrar as contas e fazer relatórios do rei, torna-se o “mestre das palavras divinas”, e sua companheira também escreve. É então percebido como o deus da morte, que julga os mortos, contando os dias dos homens e dos deuses. Em todos os ciclos mitológicos egípcios, Thot é o deus que organiza a morte. Esse fato também se apresenta no *Fedro*, quando é censurada a escritura por, a exemplo da escultura e da pintura, não poder responder mais por si, não ter mais uma fala viva.

Diante de tantas formas de aparição de Thot na história mitológica do ocidente, para Derrida, “A oposição hierárquica entre o filho e o pai, o súdito e o rei, a morte e a vida, a escritura e a fala etc. completa seu sistema naturalmente com aquela entre a noite e o dia, o Ocidente e o Oriente, a lua e o sol” (p. 36). A lógica que se anuncia é que Thot transita por essas oposições, de modo a ter como oposto esse seu outro (o pai, a fala, o sol, o oriente, a vida), ao mesmo tempo em que o suprime. Ele se opõe, toma a forma de seu outro, o repete, o substitui. Substitui a si mesmo em seu contrário. Não tem identidade, e, se há, é a não-identidade. Diferenciado de seu outro, ele é subalterno, torna-se seu representante, o substitui se necessário e se ajusta: “Ele é, pois, o outro do pai, o pai e o movimento subversivo da substituição. O deus da escritura é, portanto, de uma só vez, seu pai, seu filho e ele próprio. Ele não se deixa assinalar um lugar fixo no jogo das diferenças... uma carta neutra, dando jogo ao jogo” (p. 37). É essa carta neutra que permite no jogo a ambivalência instável que o faz ser deus da escritura e da medicina, que porta o *phámakon*, remédio e veneno, e que apresenta ao soberano Thamous a escritura como *phármakon*. Nesse sentido, a escritura seria um campo fértil de possibilidades produtivas. Seria um jogo no qual, por exemplo, um mesmo significante em contextos diversos pudesse alcançar significados também diversos.

Consideramos que a situação colocada pelo conto *Totonha*, em que a escritura é colocada em oposição à fala e à cultura engendrada na oralidade, tem sua relevância evidenciada também por certa atmosfera de fixidez redutora da escritura. No conto, a concepção de escritura para a moça, professora, está mais para remédio que para um jogo profícuo, surpreendente, envolvente, do qual surjam significados ainda inéditos para o leitor, resultado do estranhamento deste com as imagens verbais, as quais podem ampliar suas possibilidades organizativas de

pensamento e suas percepções estéticas. Distantes milênios da antiguidade grega, o conto *Totonha* expõe a hegemonia da escrita sobre a oralidade, a noção de oposição entre cultura oral e cultura escrita personificada na professora, além da noção de valor que hierarquiza os saberes acadêmicos e não acadêmicos. A escrita é considerada minimamente em seus efeitos sobre o crescimento intelectual de Totonha, por já poder considerá-la letrada, se aprendesse a assinar o nome. São deixados de lado aspectos como a contribuição contundente nas possibilidades de ampliação da reflexão. Porém, expõe-se também a manutenção da reflexão sobre a cultura e o letramento, baseada em oposições, polarizações, dualismos.

b) A escritura e o ***phármakon***

A percepção que teve Derrida da construção do platonismo a caminho é compactuada por Havelock (1996), ao verificar um processo de mudança na língua grega, na sintaxe, que revela uma revolução intelectual por volta do século V a.C., a qual teve repercussão em várias áreas da cultura grega. Surgiu a ideia do eu autônomo separado de uma força cósmica, substância real. Para atingir a experiência cultural que se tornou possível após Platão, era necessário parar de se deixar levar por uma sucessão de narrativas vívidas com as quais se identificava, abandonar diversas emoções atingidas com a reencenação de situações evocadas pelo artista no poema épico. Era preciso a consciência de um eu que agisse por impulso próprio, e não por imitação da experiência poética. Pelo menos uma minoria, afirma Havelock, estava substituindo a memorização associativa por um mecanismo de cálculo raciocinado. Platão opunha-se à experiência poética para estabelecer dois princípios: “o da personalidade que pensa e conhece, e o de um corpo de conhecimento que é pensado e conhecido” (p. 217). Isso implicava abandono da tradição oral, a qual havia amalgamado a si a personalidade. Era então excessivamente importante essa separação, senão seu sistema não seria estabelecido. Se na tradição não havia distinção entre o artista e seu assunto, ou seja, se ele se identificava psicologicamente com aquilo que criava, ele não estilizava. Por consequência, o executante e o aluno que aprendia do artista ou do executante não tinham autonomia psicológica. A memorização proposta pela educação poética tinha de ser modificada. Era necessário acabar com a patologia da identificação, a oposição para isso seria construir uma autocoerência interior. Era necessário surgir uma *psyque* que pensasse, que refletisse de forma autônoma, que

pudesse se sentir distinta do conteúdo do poema e da personalidade do poeta. Havelock (1996) sugere que a mudança da tecnologia da comunicação deve ter sido responsável por essa transformação em fluxo. A memória alimentada pela escrita possibilitaria ao leitor a diminuição da procura por uma identificação emotiva, único modo de acessar os conteúdos da comunicação poética oral. A escrita possibilitaria rever o que estava escrito, olhar novamente um conteúdo que não foi “simplesmente ouvido e sentido” (p. 223). Havelock aqui não parece emitir julgamento sobre a voz e a escrita, visto que seu interesse maior é encontrar uma resposta para a separação entre a pessoa e a palavra lembrada, mas o “simplesmente” que utiliza não deixa de nos chamar a atenção. É evidente que ele pondera ser a mudança de tecnologia da comunicação a responsável por essa separação, e essa teria de ser diferente da identificação mimética da tradição poética oral. A possibilidade de reexaminar uma mensagem, em um tempo diferente do primeiro contato, é algo que a escrita proporciona a qualquer tempo, desde que se tenha acesso ao texto. Entretanto, essa não seria a única resposta possível para essa separação entre a pessoa e a palavra guardada na memória. As pessoas poderiam romper com as sessões imitativas também pela dialética. É esclarecedor por parte de Havelock o fato de que a dialética não se refere apenas à forma de raciocínio lógico tal qual se encontram nos diálogos de Platão, mas também ao hábito de pedir a um falante que repetisse de forma explicativa o que teria querido dizer. Seria assim uma forma utilizada pela intelectualidade grega de então para estimular o pensamento abstrato. O objetivo era separar a *psyque* do artista do conteúdo de sua poesia.

Voltando um pouco ao conto de Marcelino Freire, do ponto de vista mais especificamente da personagem Totonha, podemos observar que a possibilidade de ter acesso ao ***phármakon*** da escritura faz Totonha denunciar aquilo que seria um conhecimento aparente, que está fora, que não tem vida, que não tem presença: “Coisa mais sem vida é um nome assim, sem gente. Quem está atrás do nome não conta?” (FREIRE, 2005b, p.80). Aqui ela se refere ao cadáver do nome, aprender a desenhá-lo sem ter, de fato, aprendido a relação significado-significante, para utilizar os termos de Saussure. Ela seria incluída como alfabetizada, mas não seria incluída como ser social. A escritura para Totonha parece ser um fora, bem fora, sem qualquer conexão com o dentro. São oposições tão caras ao “platonismo”, que se fazem presentes na narrativa por meio da visão de mundo dessa personagem. Para essa senhora, existencialmente, a escritura, vista como remédio para “a moça”, não

seria um remédio para Totonha. Ela também não permite entrever que fosse veneno. Apenas de nada lhe serviria. No entanto, aquele que assina algo deveria aprender a ler, pois o prefeito, o doutor, o presidente: “é que precisa aprender a ler o que assinou” (p. 81). Nesse caso, Totonha concebe a escritura com potencial de ação: “Ler o que assinou” é cumprir o plano de governo proposto no período eleitoral, é também defender as teses escritas nas instâncias de direito perante a sociedade, é cumprir os contratos. Nesse sentido, a escritura é resgatada como um ***phármakon***, com toda ambiguidade, com as possibilidades de ser benéfica e também de ser maléfica. Cumprir o que se prometeu pode demandar dor, sofrimento, trabalho árduo, enfrentamentos, como também apaziguamento de ânimos, promover a paz, a harmonia, a convivência agradável. Nesse sentido, o ***phármakon*** da escritura não seria artificial. Não seria algo que simplesmente viria de fora. Nasceriam juntos a assinatura e o propósito de transformá-la em ação. Aconteceria de modo natural.

Os retóricos, antes de Platão, reprovam a escritura, porém, não pela mesma razão que Sócrates o faz no *Fedro*. Os retóricos reconhecem a imutabilidade da escritura como uma fraqueza, pois, por não poder ser assistida, não teria o mesmo poder de “violência”, “arrombamento”, enfim, a mesma potência de persuasão que o *lógos* vivo. Eles não consideravam um ***phármakon*** corrompedor da memória e da verdade. Consideravam o *lógos* um ***phármakon*** mais eficaz do que a escritura. Essa seria uma espécie de consolação, compensação, um remédio para a fala débil. E o *lógos* como ***phármakon***, conserva sua ambiguidade, indeterminada, animal, capaz de persuadir. Górgias atribui à violência da fala o rapto de Helena. Ele a inocenta e acusa o *lógos* de ter o poder de persuadir e de mentir. O *lógos* vivo pode enfeitiçar, encantar, fascinar de forma mágica. Górgias insinua, conforme Derrida, se Helena teria consentido em seguir Paris por meio de uma carta. A fala é uma coisa ínfima, mas tem o poder de realizar coisas divinas. A potência do discurso está associada à disposição da alma, da mesma forma que a potência da droga está associada ao conjunto de disposições do corpo. Um discurso pode ser revigorante, animante enquanto outro pode ser aflitivo e aterrorizante, devido a sua ambivalência. No entanto, Górgias só acusa o *lógos* após o desfecho da questão. Ele não parte de uma noção de que o *lógos* é mau ou bom.

Vemos, portanto, nos diálogos, que Sócrates, aquele que não escreve, é também um mestre do ***phármakon***. É um mágico, um feiticeiro, um envenenador,

um *pharmakeús*. A fala socrática invade o interior como um veneno, se apossa do interior da alma e do corpo, e, se não envenenar, entorpece e paralisa na aporia. O uso do ***phármakon*** por Sócrates não visava a fortalecê-lo como *pharmakeús*. A charlatanice só existe pelo medo da morte, e contra ela Sócrates defende não apenas a presença de um mágico, mas também recomenda a dialética. Recomenda também a escritura das leis, pois é nelas que o juiz pode se assegurar do que é justo, verdadeiro e inscrever em sua alma, para poder agir promovendo a justiça e a retidão, protegendo-se de outros discursos maléficos. Por outro lado, a essa lei será submetido o furor de viver. O próprio Sócrates virá a aceitar a morte em obediência à lei que o condena. Em outro momento, Sócrates receita a um jovem que se queixa de dor de cabeça uma planta e uma encantação. O jovem escreve a encantação para poder utilizá-la direito, sem esquecer nada. A melhor encantação é a sabedoria que vai na alma, e é necessário ir na alma para curar o corpo todo. Não se poderia atacar só a dor de cabeça. A essência do ***phármakon*** é que ele não é uma substância, não tem identidade ideal. É ambivalente e se torna o meio em que os opostos podem se opor. Nesse lugar instala-se o jogo, o movimento de passar de um a outro lado das oposições bem/mal, dentro/fora etc. A cicuta (***phármakon***) é apresentada a Sócrates como veneno, mas pelo efeito de seu *lógos* é transformada em meio de libertação, e ele a toma como iniciação à "contemplação do eidos e à imortalidade da alma" (p. 73). Seu efeito é, pois, ontológico. A escritura é dada como suplente visível da memória, mas vem a ser não recomendada por debilitar a alma, tornando-se nociva à memória e à verdade: "É a partir desse jogo ou desse movimento que os opostos ou os diferentes são detidos por Platão. O ***phármakon*** é o movimento, o lugar e o jogo é (a produção de) a diferença. Ele é a diferência da diferença" (p. 74). Logo, para Derrida, o ***phármakon***, nada sendo em si mesmo, constitui uma reserva diacrítica infinita que precede o jogo dos opostos. É um fundo sem fundo, de onde a filosofia extrai seus filosofemas. É a esse fundo que Derrida chama de farmácia.

Conforme Derrida, a palavra ***phármakon*** em toda discussão platônica dos mitos é tomada como mistura e impureza, mesmo nos casos em que é tida como remédio, por ameaçar uma pureza interior. Para a letra instalada no dentro de um organismo vivo não atrapalhar a voz pura, é preciso que fique fora.

Estamos acompanhando até aqui as palavras "farmacêuticas" utilizadas por Platão em sua obra escrita. Até o momento, *pharmakéia, phármakon, pharmakeús*.

Derrida pretende com isso descobrir se há uma cadeia de significados, no interior dos escritos de Platão e também no âmbito da língua grega, que o levaria a utilizar essas palavras no engendramento de sua filosofia. Mas não necessariamente assim. Busca também perceber se palavras ligadas a esse campo semântico deixaram de ser utilizadas e quais seriam as razões dessa não-utilização. Então, chega à palavra *pharmakós*, sinônimo quase homônimo de *pharmakeús*, que não aparece nos escritos de Platão. Significando mágico, feiticeiro, envenenador, esse personagem, pela própria cultura grega, passou a ser comparado a um bode expiatório, e estava ligado a rituais nos quais homens eram levados para fora da cidade, para que lhes fossem cortadas as genitálias, no intuito de lhes extirpar o mal que assolava seus corpos. Isso acontecia em situações de crise, tais como seca, peste, fome. Eram escolhidos alguns parasitas da cidade para expiar o mal. Para Derrida, era uma *decisão* (grifo do autor) repetida, e Platão não devia ignorar que essa prática se reproduzia todos os anos em Atenas, além de ter lugar também em várias cidades, Abdera, Thrace, Marselha etc., e ainda no século V Aristófanes e Lísias fazem alusões a isso. A data da cerimônia é o sexto dia das Targélias. É o dia em que nasceu Sócrates, condenado à morte por meio de um ***phármakon***, por supostamente ser um *pharmakós* do interior.

Derrida, portanto, atribui a Sócrates a transformação do *mûthos* em *lógos*. Para explicar a rejeição de Thamous à escritura, ele se apropria dos elementos do rito do *pharmakós* – o mal, a morte, a repetição, a exclusão – criando um sistema argumentativo que os une contra a escritura. Seu primeiro argumento é que a escritura não consegue ser clara e segura, é incapaz de chegar à verdade. Quem escreve já sabe, e não sabe que já sabe, é um tolo. Sócrates retoma a oposição maior e decisiva. Oposição sutil entre duas formas e dois momentos da repetição. Um saber como memória e um não-saber como rememoração. A escritura é uma repetição morta, “não é a repetição viva do vivo” (p. 86). Assim como é dito o mesmo em relação à pintura. Não têm possibilidade de responder a questões que se lhe coloquem. É não só impotente, mas também irresponsável. Escritura e pintura, conforme Platão (República, X, 603b), estão distanciadas da verdade. A poesia imita a voz de viva voz. Isso atenua a distância. A pintura e a escultura são artes do silêncio, e por isso não podem ser consideradas normais. Sendo a escritura imagem da fala, ela desfaz sua natureza, deturpa o que se propõe a imitar. Dessa forma, a escritura se distancia sobremaneira da verdade da fala. Tanto o pintor como o poeta

trágico estão afastados três graus da verdade. A imitação em geral se dá assim: Deus é o verdadeiro pai, o que tem a ideia, como no famoso exemplo da cama, referido por Platão (República, X, 596-597). O marceneiro é o “demiurgo”, o criador. O pintor é apenas imitador em terceiro grau, pois imita não o verdadeiro, mas a aparência, o fantasma, a cópia da cópia, o simulacro. A escritura, então, está afastada quatro graus, pois não imita nem mesmo um fantasma. Portanto, prossegue Derrida, o escritor não imita mais. Suas chances de reproduzir a voz são maiores, o que torna sua imitação perfeita, e sendo assim não há mais imitação, pois para havê-la seria necessário que fosse imperfeita. Imitação só é boa sendo má, pois, caso se elimine qualquer vestígio de diferença, o imitante se tornará outro ente sem referência ao imitado. A mímesis, sendo má por essência, não tem natureza, é ambivalente e se assemelha ao ***phármakon***: “Nenhuma ‘lógica’, nenhuma ‘dialética’ pode consumir sua reserva, ainda que deva, sem cessar, extrair dela e nela se tranquilizar” (p. 89). Nesses termos, Derrida reafirma o caráter plurissignificativo da literatura, no universo da qual uma obra exposta a todo tipo de análise pode prosseguir fértil, varando séculos, sem que se possa tocar seu fundo. Para Platão, a técnica mimética e a arte do simulacro sempre foram vistas como manifestação mágica e o remédio é a epistéme.

Porém, é certo que Platão não via a escritura como um ente independente, ele a via como uma fala enfraquecida, não era uma coisa morta. Via-a como simulacro do discurso vivo que vivia errante, vagando como quem não sabe aonde vai, nem que identidade tem, repetindo sempre a mesma coisa, se interrogado, e não sabe mais sobre sua origem. A partir dessa visão, a escritura é extremamente democrática, permitindo-se a todos, é a orgia, a libertinagem, uma má relação entre pai e filho. Ela é o filho desviado e revoltado, abandonado por seu pai, perdido, órfão e parricida. Conforme Derrida, Sócrates admite muitos discursos vivos carecerem de defesa por um logógrafo, e muitos discursos escritos semimortos, porque lhes falta a fala do pai. Assim, podem ser atacados, sofrer acusações injustas, uma vez que o pai foi morto pelo filho.

É a partir da morte de Sócrates que Platão escreve. Além disso, assegura-nos Derrida, tudo que Platão escreveu foi lido após a morte de Sócrates, na situação descrita no mito de Theuth no *Fedro*. A partir de então, a escritura, que antes era tida como órfã de pai, passou a ser tida como malformada de nascimento, ilegítima, fora-da-lei. Conforme Derrida, Sócrates apresenta a escritura como um falso-irmão,

fato que o obriga a apresentar o irmão legítimo, e o faz como outra espécie de escritura, constituída de um discurso sábio, animado e vivo, que faz uma inscrição da verdade na alma. Ele usa uma metáfora, surgida da própria ordem que queria excluir, a ordem do simulacro. Assim, toda a filosofia ocidental foi dominada por esse esquema no qual uma boa escritura se opõe a uma má escritura. Esta artificiosa, moribunda, ignorante, sensível, exterior, muda; aquela natural, viva, sábia, inteligível, interior, falante. Portanto, a condenação da escritura no *Fedro* está mais ligada à preferência de uma escritura a outra do que à condenação da escritura em nome da fala, e Derrida (2005) compreende que:

> Se a rede das oposições de predicados que relacionam uma escritura com outra comporta em sua trama todas as oposições conceituais do 'platonismo' – considerado aqui como a estrutura dominante da história da metafísica –, poder-se-á dizer que a filosofia se exerceu no jogo das duas escrituras. Ainda quando só quisesse distinguir entre fala e escritura (p. 101).

E a analogia usada por Sócrates é referida como sementes fortes, férteis, duráveis, em oposição a sementes fracas, supérfluas, logo, esgotadas. Então, de um lado se encontra o agricultor, o sério, a cultura, o saber, a economia; e, de outro, o jogo, a festa, o gozo, a arte. Dentro dessa analogia, o líquido é o elemento do ***phármakon***, o qual invade o interior e inunda-o com seu remédio, seu veneno. A água é vulnerável a uma contaminação com o ***phármakon***, uma vez que este a pode facilmente penetrar, e disso resultar uma mistura e formar outra substância. Daí por que havia grande preocupação com a água na agricultura grega, e também com o não-desperdício da semente, inclusive o esperma. Que se não recuse voluntariamente a procriação, porque isso é o natural.

Acontece que Platão escreve a partir da morte do pai, na esterilidade da semente socrática abandonada a si mesma. Se bem que Sócrates não é o pai, mas o suplente do pai. Mas Platão se conduz como um filho, escrevendo a condenação da escritura, reparando e confirmando a morte de Sócrates, e ele condena a escritura como filho perdido ou parricida. No entanto:

> Essa autoridade da verdade, da dialética, do sério, da presença, não se desmentirá ao fim desse admirável movimento, quando Platão, após ter de algum modo reapropriado a escritura, leva a ironia – e o sério – até a reabilitação de um certo jogo (DERRIDA, 2005, p. 105).

Assim se observa a existência de uma escritura lúdica e hipomnésica como de segunda ordem, entre tantas piores. O limite não está mais entre a presença e o rastro, mas entre o rastro dialético e o rastro não dialético.

Derrida procura mostrar então que com Platão vai havendo neutralização progressiva da singularidade do jogo. É estabelecida uma repressão ao jogo, colocando-o na categoria de divertido, sendo assim, vigiado pela ética e pela política. Tal não pode ser levado a sério. Só os discursos em torno do ser podem ser levados a sério. Dessa forma, o jogo prossegue até chegar ao ser e à linguagem, e aí deve se desfazer, como a escritura diante da verdade. Não há essência nem no jogo nem na escritura. Derrida (2005) surpreende-se ao perceber essa lógica de perder o jogo salvando o jogo, e indaga:

> Por que, subordinando ou condenando a escritura e o jogo, Platão escreveu tanto, apresentando, a partir da morte de Sócrates, seus escritos como jogos, e acusando o escrito no escrito, levantando contra ele esta acusação que nunca cessou de ressoar até nós? (p. 112).

É mediante esses questionamentos que Derrida desconstrói a noção de que a escritura envelhece, de que não tem poder de resposta, de que é inferior à fala, de que não se renova. Para Derrida (2005), a escritura é um organismo que se renova a cada decisão de leitura. A escrita regenera-se indefinidamente e sempre surpreende a crítica que acredita ter dominado já o jogo com um olhar definitivo. O jogo está sempre aberto a ser mexido, tocado, acrescentado. A fixação, portanto, não fixa suas múltiplas possibilidades combinatórias. Apresentamos o percurso feito por Derrida sobre o engendramento do “platonismo” e, mais especificamente, sua relação com a escritura, com nosso esforço de mostrar como algumas prerrogativas da filosofia metafísica ocidental, baseada em dicotomias e oposições, são evidenciadas na oposição escritura, cultura oral, ainda em nossos dias. Porém, das principais discussões feitas por Derrida sobre a escritura, que relação elas podem ter com as questões impostas pela obra de Marcelino Freire?

Diríamos, inicialmente, que as escolhas estéticas do autor aproximam sua escrita da fala. É evidente, em sua obra, a ausência de topicalização ou de construções frasais com orações subordinadas que sugiram forte argumentação sobre temas ou construções linguísticas impessoais. Ao contrário, vemos predominância quase absoluta do discurso direto, do grito solitário das personagens

em seus monólogos, diante de um ou de uma multidão de interlocutores. Essas escolhas, no entanto, não significariam eleição da voz em detrimento da escritura, como se esta fosse um modo de expressão menor ou considerada um fora em oposição a um dentro. Vemo-las como uma aliança entre escritura e voz que faculte ao leitor a possibilidade de se apropriar da obra já, agora, no presente, mas que também permita que outros leitores dela se apropriem no futuro, mesmo com a possibilidade de que estes se deparem com elementos datados.

Em segundo lugar, a aliança propiciada entre escritura e voz permite a renovação da escritura a cada decisão de leitura. Nesse sentido, a escritura marcelinofreiriana seria também memória, mesmo que contenha aspectos mnemônicos que sugiram rememoração. Essa memória está ligada a uma grande população cujas vozes sempre foram silenciadas na história oficial que se conhece no país. A escritura que se dá a conhecer ao se penetrar na obra de Freire empodera os pobres de nosso país. Sua obra guarda o registro dos gritos de nossas periferias, dos grupos que constituem as minorias alvo de preconceitos, discriminações e violências de diversas formas. Coloca em cena personagens esquecidos pela literatura canônica, chamada também de alta literatura e se aproxima das formas e dos ritmos da poesia de tradição oral nordestina.

Conforme discutimos no primeiro capítulo, a literatura na atualidade parece estar mais preocupada com o presente do que com a posteridade. Se há preocupação com o julgamento, e acreditamos que haja, este está voltado para público e pares contemporâneos. Se a escritura era vista como um saber morto, isso não é algo que hoje seja motivo de polêmicas ou discussões. Pensamos, porém, que a colocação feita por Fedro a Sócrates sobre se seria conveniente ou decente escrever é atualizada por escritores na contemporaneidade para: Estou escrevendo como quero escrever? Encontrei minha linguagem expressiva coerente com minha história? Estou escrevendo de um lugar legítimo? A escrita continua sendo um remédio que ajuda a rememorar, não necessariamente apenas para “saber de cor”, embora ainda façam uso dessa técnica produtores de cordel, atores e outros. Não seria, porém, uma questão tão relevante o fato de a escritura fazer com que eles esqueçam suas almas e coloquem sua confiança no escrito. Mas ainda o é o fato de a escritura poder ser um simulacro, uma falácia, uma expressão dissociada do íntimo, do ser inteiro, da realidade dos fatos, por defesa de corporações ou pela grande mídia a serviço de interesses diversos. Podemos entrever também que a

escrita freiriana não parece buscar alguma adequação – ou enquadramento – aos discursos vigentes, embora os autores contemporâneos estejam sujeitos ao controle social. Parece sim ampliar uma escuta e marcar um lugar de fala, e não ceder ao silenciamento nem à invisibilidade.

2.2.2 Zumthor e a escritura

Paul Zumthor (2001) conquanto construa sua obra sobre a oralidade e vocalidade, percebe a importância da escritura no desenvolvimento das capacidades humanas, quando escreve sobre o romance. O romance abafa a voz? Sem dúvida, não; porém, ela está subordinada a ele como instrumento cujo propósito é torná-lo conhecido pela leitura em voz alta. Essa afirmação decorre dos estudos feitos por Zumthor sobre a literatura na Idade Media, hegemonicamente escrita para ser lida em voz alta.

O “romance“, surgido por volta de 1160-70, manifesta a junção da oralidade e da escritura. Criado escrito, era transmitido apenas pela leitura em voz alta, com o objetivo de atingir ouvintes. Todavia, “recusa a oralidade das tradições antigas, que terminarão, a partir do século XV, marginalizando-se em ‘cultura popular’” (ZUMTHOR, 2001, p. 266). De fato, o romance estabelece com a voz uma relação de subserviência. A esta fica reservada a condição de dar a conhecer o romance por meio da leitura em voz alta. O mundo de então está submetido ao estatuto da voz. O romance traz a esse mundo uma prática bem diferente, no entanto, essa prática não se opõe fundamentalmente ao mundo da voz. Zumthor assinala, contudo, que essa escrita, após aproximadamente três séculos, trouxe uma mudança qualitativa, chegando assim a interferir na consciência que tem o homem da modernidade de suas relações com a linguagem.

O romance é construído na língua vulgar tanto quanto os gêneros orais da poesia e os contos orais. Ele também rejeita o latim do clero, porém suas tramas mais complexas apontam para diversas possibilidades de soluções finalizadoras, conferindo ao discurso maior riqueza conotativa. Nisso, porém, o romance se distingue “do discurso redundante e fechado da poesia mais antiga” (p.266).

A expressão *mettre en roman*, muito frequente no século XII, designava a finalidade do indivíduo que, em geral com pouco contato com a cultura livresca, tornava histórias em textos escritos. Tais textos eram destinados, via de regra, aos

nobres. Desse modo, podemos perceber que a escrita adquire privilégios, mesmo que as histórias escritas viessem da oralidade. Esse movimento de escrever histórias leva alguns “romancistas” a colocar suas obras em paralelo com os escritos latinos e a desprezar as narrativas dos contadores de histórias. Aos poucos, também a expressão *mettre em roman* se dissocia, e surge o nome *romance*, pois originalmente *roman* é advérbio, proveniente do latim *romanice*, e se referia ao vernáculo, o que comprova seu significado estar ligado ao oral: “*Pôr em romance* é propriamente ‘glosar’ em língua vulgar, ‘pôr, clarificando o conteúdo, ao alcance dos ouvintes’ ‘fazer compreender, adaptando às circunstâncias” (p. 267).

Por esses aspectos e também pela diversidade de situações – que aproximavam as narrativas do conto de tradição oral, da aventura, por ser uma narrativa aberta, e da história, por traduzir também uma realidade também tida como verdade – o romance, conforme Zumthor, inicia o ouvinte na criticidade, estimula-o a buscar o sentido, a investigá-lo. Esse autor reconhece como fato que a narrativa escrita em língua vulgar se assemelhava ao *Casus*, uma narração que questionava onde estaria a verdade e a justiça. Ao tempo em que o ‘romance’ constituía uma narrativa escrita em língua vulgar assemelhada ao *Casus*, também constituía narrativas que não buscavam necessariamente uma historicidade. Também, a presença de uma ‘ironia’ que perseguia a busca de sentidos contribuía para a emergência de uma individualidade e da ideia de personalidade, do sujeito como responsável por uma linguagem. Daí vem o fato de que muitas narrativas se referiam a acontecimentos históricos, a justificativas, à aspiração pela verdade.

Porém Zumthor defende que, na gênese desses ‘romances’, há uma equivocidade, contradição, pois uma poesia que tem na voz sua principal forma de funcionar manifesta indiscutivelmente uma verdade. Mas, se a parte vocal é reduzida e seu discurso é dividido, isso gera contradição em si próprio. A escritura na construção do romance aumenta bastante o poder da abstração, mas nega a “equivalência entre linguagem e verdade, equivalência que, ao contrário, exalta a performance teatralizada” (p. 268). O fato de já haver uma imagem fixada do corpo em *performance* evidencia um vazio no ‘romance’ escrito que enseja o aparecimento paulatino de um autor ausente que dê significação ao texto. É bem verdade que o ‘romance’ surgia como alternativa às novelas de cavalaria, as quais eram escritas em prosa, em linguagem oral, cultuavam heróis e não tinham preocupação autoral. O ‘romance’, porém, começa a esboçar o desejo de um autor e aspira à

universalidade. Na segunda metade do século XII, só a língua vulgar falada, afirma Zumthor, é de fato língua materna. Na escrita, ela vira língua estrangeira, desvia-se para o latim dos poderosos, do Outro. O romance assume esse lugar de experiência mal expressa porque se distancia da língua da infância e do cotidiano das pessoas. Porém, “numerosos ‘romances’ do século XII invocam esse trânsito do relato oral ao escrito” e, por outro lado, muitos também se apresentam como representação do conto, em que o narrador é impessoal e ao mesmo tempo fonte do relato. Exemplifica Zumthor: “o conto diz então...”, “então se cala o conto...”. Como visavam à leitura pública em *performance*, romances eram organizados com o apagamento de marcas de um narrador externo. Verifica-se, em meados do século XIII, que a capacidade de abstração do romance em prosa permite que ele oportunize maior reflexão sobre o próprio romance, por parte de quem o escreve e de quem o lê. O romance em versos atinge o ouvinte de modo mais imediato. Outro aspecto citado por Zumthor está relacionado ao tom emocional das narrativas. Os “romances” em versos são felizes, otimistas, abertos. O “romance” em prosa, via de regra, termina em tragédia. Ao mesmo tempo em que aparecem “romances” em versos, aparecem também memórias ditadas e escritas em prosa, nas quais um *eu* universal vai cedendo espaço a um *eu* mais individual, que deixa escapar alguma confissão.

Nos séculos XIV e XV, o “romance” escrito em prosa aproxima suas histórias fantasiosas de personagens históricas verídicas, membros da realeza. Essas investidas, no entanto, não conseguem apagar as marcas da oralidade nos textos escritos, nem conseguem acabar com a difusão vocal da obra. Ainda no século XV, dependia-se da recepção da obra por um auditório. Também era frequente a intervenção do “romancista” em seu texto, fazendo alusão ao leitor, fato que prolongaria a tradição oral, embora permitisse uma interpretação mais ambígua. O uso do presente do indicativo, de discurso direto, monólogos e diálogos favorece a mímica e a voz em seus mais diversos efeitos. Questiona Zumthor se não seria o contrário, ou seja, se a escrita se dá dessa forma por esta ser compreendida como uma espécie de partitura da voz e ser concebida como anotação da voz, com rubricas que sugerem a dramatização do texto.

Zumthor ressalta, dentre outras, a pluralidade de tipos de discursos desses “romances” no século XII – pluralidade essa relacionada ao que os une ou opõe a escritura aos hábitos vocais, e que constituem o engendramento da forma, que estão ali tomando parte na construção textual desde a origem. Porém, Zumthor

destaca que indiretamente todos manifestam de forma preponderante, “entre os valores postos em *jogo* pela escritura”, aqueles que se ligam à *performance*, ao modelo dramático.

O escritor de língua vulgar no final do século XII transitava “entre a voz e a escritura, entre um fora e um dentro: ele entra, instala-se, mas conserva a lembrança mitificada de uma palavra original, saída de um peito vivo, do sopro de uma garganta singular” (p. 273), de modo que alguns escritores, a partir de meados do século XII, colocavam em questão que razão haveria para se escreverem histórias em língua comum num universo comandado pela voz viva. Esses respondiam em seus próprios textos, com a citação de um relato de Merlin, o mago, conselheiro do rei Artur, ditado a seu secretário Blaise. O autor da obra, desconhecido, livra-se da responsabilidade histórica de contar a verdade, por meio de Blaise. Assim:

> Um ator é assim, ao mesmo tempo, narrador das ações que produz e faz produzir a outros; um segundo narrador, subordinado a este, registra o que sob sua pena está prestes a transformar-se em livro. O discurso de um terceiro (que chamaremos ‘autor’), engloba, reproduz e atualiza o todo. O que lemos situa-se, assim, no final de uma genealogia das palavras, assumindo, sob formas hierarquicamente encaixadas, os avatares de uma original voz viva (p. 276).

Zumthor também é da opinião que o “romance” é o único dentre os gêneros poéticos que explícita ou implicitamente se coloca como uma atividade cujo fim é si mesmo, criando um universo dependente do homem. Por essa razão, Zumthor defende que só o “romance” dentre as práticas poéticas dos séculos XII a XV pode ser enquadrado naquilo que se entende pelo termo literatura, quer se veja esse enquadramento de modo ideal ou pragmático.

Conforme Zumthor, foi em torno da ideia e do termo francês *clergie* que se cristalizaram os primeiros elementos formadores da noção de ‘literatura’ como um discurso escrito autônomo, sem estar ligado obrigatoriamente a seu contexto imediato. De 1150 ao fim do século XIII, são escritos textos de canções, peças litúrgicas em língua vulgar, relatos, e começa a tomar forma a ideia de autor. Assim, vai se criando uma zona de “cultura” que tende a se isolar, protegida por barreiras preservadoras. Então, romancistas protestam contra *contadores*, *jograis* que se rebelavam contra a disciplina de escrever. A maior parte das cortes tem menestréis assalariados, os chamados por Zumthor precursores de nossos homens de letras.

Por outro lado, esses habitantes da corte tinham desprezo pelos romancistas, que eram muito apreciados por pessoas de baixo poder aquisitivo, as quais se apraziam nas histórias por eles fabricadas. Já se tinha, assim, por volta do século XV, uma consciência de diferença entre as manifestações poéticas orais e escritas. Começaram a surgir diversas antologias a partir da segunda metade do século XIII, fato esse que salvou inúmeros cancioneiros do esquecimento absoluto. Outro aspecto do fortalecimento da escrita é a tradução do Decamerão de Boccaccio, de uma língua românica para outras línguas românicas. Também é outro sinal a dissociação paulatina do texto poético e da música, ou seja, o abandono do canto, reservando o texto ao registro falado. Outro aspecto é a personalização do discurso que aproxima o autor do "eu" do enunciado. A imprensa veio a favorecer sobremaneira a *literatura* e a transformar completamente a relação entre o autor e seu texto e entre o texto e o público. Nas palavras de Zumthor (2001, p. 282):

> Nesse mesmo tempo, através da Europa apenas convalescente de uma das piores crises de sua história, uma classe dominante ameaçada exerce suas repressões em nome de uma ordem na qual ninguém mais acredita. O discurso poético desdobra-se em si mesmo, isola-se em seu próprio prazer e, de qualquer pretexto temático que ele se orne, procura em si próprio sua justificação e liberdade; essa interiorização, devido às circunstâncias de um mundo transformado, foi, sem dúvida, o fator constitutivo determinante de nossas 'literaturas'.

É somente bem lentamente que essa literatura em estado de gestação vai se libertar da presença de uma voz nítida e patente no texto escrito. O modo de funcionamento e as estruturas dessa literatura vão paulatinamente pressionando os valores da sociedade europeia, a ponto de impor quase uma oposição às práticas poéticas tradicionais. Nos séculos XVII e XVIII, o discurso poético já impregnado pela literatura se apresenta com necessidade de sistematização de textos, e tais construções são vistas como ganho qualitativo, universalidade ou humanismo. Tal se apresentava como necessidade de regular o discurso literário.

A seguir, transcrevemos as palavras de Zumthor (2001, p. 284) para prosseguirmos a discussão:

> Quando nossa ‘literatura’ se instaura enfim, na época que chamamos de clássica, as diversas partes do discurso social serão dissociadas por causa de competências a partir daí descontínuas, política, moral, religiosa, ameaçando deixar uma lacuna que para a sociedade é vital preencher: a de um discurso total e homogêneo, apto a assumir o destino coletivo. A literatura vai desempenhar esse papel. Ela se tornará instituição. Vai exercer uma hegemonia, de fato, sobre as representações socioculturais que a Europa e depois a América formam de si próprias. Absorverá, substituindo-se aí a retórica e sua função normativa, as ‘belas-letras’ e a ideia de cultura ‘liberal’ que a ela se prende; vai deslocar para o praticante literário a noção de *auctor* que a tradição medieval referia às fontes permanentes do saber. Resulta disso uma tendência moralmente totalitária, que se estende aos próprios discursos mantidos *sobre* a literatura – a da Idade Média, em particular, na prática dos medievalistas. Tal é o círculo que importa quebrar.

A institucionalização da literatura foi tão forte, que levou muitos críticos a balizar seus objetos de análise com um olhar “literário”, mesmo textos de épocas anteriores. Importante é ressaltar que essa literatura clássica é produto de uma minoria que dominava a escritura. Eram os clérigos, os legistas, os escritores. A poesia medieval se fazia pela voz por meio dos jograis, recitantes e menestréis. Era essa a imensa maioria que existencialmente vivia a poesia. Essas constatações de Zumthor são fundamentais para compreendermos o que a obra marcelinofreiriana nos indaga por suas escolhas estéticas. Desde a época chamada clássica, a literatura hegemonicamente tem sido vista como um campo particular e detentor de uma reunião de saberes. Desse modo, a ela foi atribuída a responsabilidade de delinear nossa identidade cultural. A ela foi atribuída a responsabilidade de representar nossa língua padrão, nossas estruturas de poder, nossas oligarquias, nossas massas pobres à margem dentro e fora das narrativas, personagens que dizem de nossa brasilidade, de nossa estética, da supremacia e do privilégio de uma escrita em oposição a uma oralidade hegemonicamente tida como representação do analfabeto. Nossa observação da obra de Freire nos autoriza a afirmar que ela não está muito próxima desse lugar atribuído aos clássicos. Há um trabalho de escrita bem concatenado, estudado, com tramas muito bem tecidas, textos intensamente arquitetados sonoramente, narrativas ou monólogos que desafiam a imaginação do leitor, grande quantidade de referências culturais que apontam um nível de conhecimento amplo e outras mais que poderiam possibilitar seu reconhecimento como um autor ligado a essa literatura erudita e clássica. No entanto, as personagens que formam as massas que vivem às margens das grandes cidades

contemporâneas e às margens nas grandes obras de nossa literatura moderna assumem o protagonismo na obra freiriana, transbordando as narrativas com suas vozes historicamente silenciadas, caso que pouco ocorre nessa chamada alta literatura.

Desse modo, se por um lado a obra freiriana se constitui em um libelo contra qualquer tipo de hegemonia, o escritor também tem lançado sua voz para questionar determinadas formas de alguns agentes lidarem com o fenômeno literário. Um aspecto a ser ressaltado seria o fato de as produções artísticas consideradas pelo mercado de pouco valor simbólico, em geral provenientes das periferias das grandes cidades, não terem acesso à grande mídia, ou, no caso da literatura, às grandes editoras. Essas limitações têm levado seus produtores, via um grande esforço, a criar um movimento próprio de publicação. Marcelino Freire (2014b) nos revela que os poetas Binho e Serginho Poeta organizaram uma expedição pela América Latina a pé, no ano de 2010, a qual se chamou *Donde Miras*. Faziam saraus e lançamentos de livros e contatos com artistas por onde passavam, mas conseguiram apenas ir de São Paulo a Curitiba. No entanto, no dia 24 de abril de 2014, esses dois poetas e mais 95 escritores participaram da Feira do Livro de Buenos Aires. Mas o que causa mobilização para a luta é a ausência de qualquer menção à participação desses autores na imprensa brasileira. Freire questiona também um balanço que foi feito no caderno *Ilustríssima* da *Folha de S. Paulo*, no qual nenhuma menção foi feita ao movimento dos escritores da periferia paulista há mais de 15 anos. Ele afirma que uma verdadeira revolução está acontecendo e nenhuma linha há nos cadernos de cultura país a fora. Ele e muitos outros autores trabalham muito para a literatura deixar as estantes e sair pelas ruas, e cair nos ouvidos do povo. Eles buscam desconstruir a ideia de que a literatura é coisa chata, rançosa, escrita para poucos e às vezes para ninguém. Conforme Marcelino Freire, eles resolveram fazer sua própria cena. Não esperam mais por editores e críticos, criam selos, CDs, antologias, se fortalecem em redes, criam mais leitores e formam cidadãos com os saraus e as festas nos bares, escolas. Na periferia, tem literalmente poesia todo dia, em algum lugar. Freire nos informa que os jornalistas argentinos que vieram fazer matérias para a Feira do Livro saíram maravilhados com o que viram, e noticiaram por lá seu espanto. Para Marcelino, a imprensa argentina se sentiu impactada:

> Com essa lição de uma literatura sem frescura. De uma postura, digna e desencastelada, que chega, na raça, e modifica a geografia em volta. Avante e teimosamente. Posso dizer: é histórico, desde já, o que irá acontecer, a partir de hoje, em Buenos Aires. E, sinceramente, espero que ação assim inspire outras feiras e eventos pelo mundo. No ano que vem, por exemplo, o Brasil será o país homenageado no Salão do Livro de Paris. Acordem, senhores curadores. Rumando está, desde já, para outros cantos, esta invasão que hoje começa. Plural, sem igual. Na fé, feliz.

Tal vem acontecendo, supomos, em razão de parte dos produtores e consumidores de literatura compreender que uma cultura não pode ser representada por aquela que goza de mais prestígio ou que seja dominante.

Algumas vezes, o autor faz protestos em seu *blog* em defesa de um tratamento não hierarquizado em relação à cultura, de modo geral, e especialmente à literatura. O estado de alerta contínuo se estabelece em função do entendimento de que, quanto mais cultura houver, maior será a sensibilidade e possibilidade de menos intolerância e mais afetividade entre as pessoas. Mais ainda, quanto maior espaço for concedido à oralidade, mais a literatura será inclusiva. No entanto, os esquemas de fortalecimento do capital, ao privilegiar consumo e desenvolvimento econômico, colocam todos os programas culturais sob análise de rentabilidade. Sob essa perspectiva, não se pode pensar em aumento de oferta cultural, mesmo que aumente a riqueza do país, pois as demandas econômicas estarão sempre em primeiro lugar, mesmo em um canal de televisão que se proponha a desenvolver exclusivamente a cultura. Por isso, Freire (2014b), ao perceber a diminuição do espaço reservado à cultura, e aqui especificamente à literatura, levanta a voz em defesa desse espaço literário. Protesta contra o fechamento do programa *Entrelinhas* na TV Cultura. A cultura é a primeira a ser cortada em qualquer necessidade de refazer a programação de canais por conta de ajustes internos e financeiros. O programa *Entrelinhas* era só de Literatura, um dos únicos em que a pauta era só voltada para escritores e livros. Justamente em um momento em que os escritores são tratados com algum respeito, em horário nobre, aos domingos, a fundação Padre Anchieta decidiu deixar de produzir o programa. Foi feito então um abaixo-assinado *on-line* contra o sucateamento da TV Cultura, e o documento foi entregue ao diretor, João Sayad. A resposta ao abaixo-assinado veio por meio da tela da própria TV, anunciando mudanças no programa *Metrópole.* O programa *Entrelinhas* deixou de ser transmitido domingo à noite e foi fragmentado durante a

semana. Os trinta minutos do domingo foram divididos por cinco, passando a ser seis minutos por dia, começando à meia noite. E se resumiu a resenhas feitas em estúdio pelo crítico Manoel da Costa Pinto. Para Marcelino Freire, isso significa uma derrota para os que protestaram, e, ainda, um empobrecimento da programação sobre literatura, uma vez que não se podem comparar resenhas com entrevistas, em que o telespectador pode conhecer o escritor, ouvir sua voz, sentir sua alma, conhecer seu processo de criação, saber de como nasceu determinado livro.

Outro aspecto digno de relevância são as informações que divulga no *blog* Ossos do Ofídio sobre saraus existentes em São Paulo, que nos dão conta da emergência da literatura da periferia. Os mais citados são o Sarau dos Mesquiteiros, o Sarau do Binho e o Sarau da Cooperifa. Esses são, ao mesmo tempo, resistência e inovação. Marcelino Freire, por diversas vezes, leva ao *blog* situações em que necessita protestar em favor desses saraus, que enfrentam não raras vezes dificuldades para continuar a existir. Assim engrossam as fileiras de luta em favor da literatura feita na periferia.

O Sarau dos Mesquiteiros, por exemplo, existe desde 2009 e é organizado pelo professor e escritor Rodrigo Ciríaco, autor de dois livros: *Te pego lá fora* (2008) e *100 mágoas* (2010). Sua contística é calcada no cotidiano escolar da periferia, e realiza o sarau em uma escola, aos sábados. Em razão de uma possível suspensão do evento pela escola, Marcelino Freire (2012c) protesta. Julga inconcebível essa atitude, uma vez que há muitas pessoas interessadas em participar. Questiona se, dentre as funções da escola uma não seria abrir as portas para a comunidade, e é feita uma mobilização. Podemos perceber que há uma rede de luta solidária em prol do crescimento da literatura. Esse acontecimento também revela que organizar eventos em torno da poesia exige maiores esforços na região da periferia. Contra tudo isso, há um movimento emergente.

O Binho, conforme Freire (2012d), é um poeta que iniciou um sarau na periferia de São Paulo por volta de 1997. Começou em um bar e foi crescendo e se tornando conhecido. Tudo feito na raça, na força de vontade. Instalou um local para fomentar arte na periferia. É o sarau mais antigo de São Paulo. Alimenta o sonho de mudar a comunidade por meio da literatura. Marcelino Freire julga que Binho fez muito mais por aquela comunidade do que muitos governos juntos, e sua indignação

o faz comparar o fechamento do sarau com o descaso do poder público para com as comunidades de Moinho e Pinheirinho[13].

Tal indignação se dá pelo trato diferenciado reservado à periferia. Marcelino considera Binho um patrimônio de nosso país e reconhece a luta do poeta para resolver problemas burocráticos que estão a impedir sua permanência no local. Mas o tratamento à poesia e ao poeta é diferenciado, é de não-reconhecimento ao que significam ambos para a comunidade. Essa atitude sem diálogo é um não reconhecimento à paixão de Binho pela poesia e à entrega à literatura, que já trouxeram transformações na comunidade. Conforme Marcelino Freire, Binho tem feito "um verdadeiro trabalho de autoestima e de educação. De amizade e de comunhão". São aspectos subjetivos de difícil mensuração em instâncias que pouco conhecem sobre comunhão. Porém, há uma certeza nos envolvidos nesse episódio de que não estão sós, que juntos são fortes e que a poesia os une. Por conta da possibilidade de ampliação de eventos literários na periferia, deu-se uma luta pelo não-fechamento do Sarau do Binho, a qual redundou inglória. Diante desse descontentamento, Marcelino Freire (2012d) escreve um poema denunciando uma visão retrógrada de arte, cultura e literatura no Brasil. Nesse poema, ele indaga se o fechamento fosse da Biblioteca Nacional, da Academia Brasileira de Letras, do Museu da Língua haveria uma comoção nacional, os escritores sairiam de seus confortos e exigiriam até da presidência da república uma solução, que por certo os atenderia. Mas denuncia que a periferia é muito longe. Sarau em Campo Limpo é distante, o povo não gosta de poesia. Para eles, a lei com sua severidade e sua dureza, e a literatura que não vá às ruas e se fixe nos castelos.

A denúncia veemente do autor desvela como parte do aparelho estatal trata a arte e a cultura no Brasil. Valores sociais ligados ao poder, hierarquização, privilégio perduram naqueles que legislam e naqueles que produzem arte, porém uma grande contribuição que esses poetas e artistas que formam espontaneamente redes de resistência trazem ao cenário da cultura nacional é a possibilidade de desestabilização de um sistema literário baseado na mesmice, uma vez que eles privilegiam o diverso.

---

[13] Por uma ordem de reintegração de posse, uma comunidade de uma região em Pinheirinho foi obrigada a deixar suas casas sob muita violência da polícia militar de São Paulo, em 2012. Moinho se refere a uma favela em São Paulo que sofreu dois incêndios, e mais de 300 moradores, há mais de trinta anos, perderam suas casas.

Em outra postagem, Freire (2012e) comenta o sarau que o escritor e poeta Sergio Vaz mantém em São Paulo há 13 anos. É conhecido como o sarau da Cooperifa. Vaz, nesse dia, faria o lançamento de seu livro *Literatura, Pão e Poesia*. Vaz recita seus poemas, muitas vezes, com a pegada do *rap*. Eles costumam dizer que todos devem conhecer essa literatura carne viva. Assim, conforme Marcelino Freire (2011i), quem for ao sarau da Cooperifa pode sentir "o verbo solto, a voz sem enrolação, o canto, o silêncio que celebra". Porém, muito desse trabalho não tem sido nem divulgado nem reconhecido pelas festas literárias que acontecem por todo país, embora o trabalho desses poetas tenha ido para fora do Brasil.

2.3 ORALIDADE, ESCRITA, PRESENÇA DA VOZ

Conforme vimos acima, Zumthor (1993) afirma que, com o surgimento do romance e posteriormente da literatura clássica como um discurso independente de um contexto mais imediato, fez-se possível também o desenvolvimento da crítica e a afirmação da sociedade da escrita. Porém, como evidenciado acima, a escrita fora rebaixada em razão da eleição do lógos como presença viva, na Grécia antiga. Discutindo a secundariedade que se tentava atribuir à escritura diante da *phoné*, Derrida (2008) afirma que tal estatuto "afeta todo significado em geral, afeta-o desde sempre, isto é, desde o início do jogo" (p. 08). Atribuir-lhe esse estatuto significa amarrar a possibilidade do jogo. A linguagem é constituída de significantes e estes, em mais ou menos tempo, farão parte do jogo. Por isso, Derrida afirma que:

> [...] o advento da escritura é o advento do jogo; o jogo entrega-se hoje a si mesmo, apagando o limite a partir do qual se acreditou poder regular a circulação dos signos, arrastando consigo todos os significados tranquilizantes, reduzindo todas as praças-fortes, todos os abrigos do fora-do-jogo que vigiavam o campo da linguagem. Isto equivale, com todo o rigor, a destruir o conceito de "signo" e toda a sua lógica (p.08).

Com isso, ele explica que o conceito ocidental de linguagem passou por uma deformação, privilegiando o som, a voz, a audição, a fala em detrimento da escritura. Esse sistema – ouvir-se-falar – dominou a história por muito tempo, confirmando a escritura como um instrumento que traduzia a fala plena, a presença da voz, uma técnica a serviço da linguagem. Mas para Derrida o sentido e a origem da escritura

são questões que precedem uma discussão sobre a natureza dessa técnica. Considera ele que em toda metafísica ocidental a verdade sempre esteve inseparável de uma razão pensada como descendência do *lógos*. E dentro do *lógos* nunca se quebrou a vinculação com a *phôné*. E a essência da *phôné* está ligada ao sentido do pensamento como *lógos*.

É dessa forma que o *lógos* é visto como presença da voz e o logocentrismo concebe o ente como presença. Portanto, a época do *lógos* rebaixa a escritura como mediação da mediação, lançando a escritura como algo exterior ao sentido. Para Derrida (2008, p. 17), "a exterioridade do significante é a exterioridade da escritura em geral", e seu esforço é mostrar que, antes da escritura, não há signo linguístico. No entanto, lembra que a relação do significado à época do *lógos* é imediata com esse *lógos* e mediata com a escritura, visto ser ela um significante do significante e por isso exterior ao sentido. Se tal não acontece, é em virtude de essa escritura ser mediada por uma metáfora simulacro da imediatez, como diz Platão no *Fedro*, e haver uma escritura da verdade na alma, em oposição a uma má escritura, como também o livro da natureza na Idade Média, que trazia a escritura de Deus.

Para Derrida (2008, p. 18), há um paradoxo o qual deve despertar nossa atenção: "a escritura natural e universal, a escritura inteligível e intemporal recebe este nome por metáfora". Seguindo a história dessa metáfora e suas modificações, que passam por Rabi Eliezer, Galileu, Descartes, Bonnet, G. H. Von Schubert, Jasper, a maneira mais marcante de tratar a metáfora se deu quando se constituiu ao mesmo tempo a ciência da natureza e a resolução "da presença absoluta como presença a si como subjetividade" (p. 22). Desde então se estabeleceu o estatuto da escritura como não presente a si, fato que perdura até nossos dias. Para Derrida (2008, p. 20), Rousseau repete Platão e explica haver dois tipos de escritura: uma "escritura *representativa*, decaída, segunda, instituída, a escritura no sentido próprio e estreito", a qual condena em razão de ela não poder se comparar à presença da voz, de ela se assemelhar à pintura de um cadáver, sem poder responder, sem o sopro da fala. Tal escritura é letra morta, carrega em si a morte. Outra seria "a escritura no sentido metafônico, a escritura natural, divina e viva; ela iguala em dignidade a origem do valor, a voz da consciência como lei divina, o coração, o sentimento, etc." (p. 20). Assim, a escritura natural se avizinha ao sopro, à voz interna, à fala divina em nosso sentimento interior. A escritura natural se refere a impressões em nosso coração que não podem ser apagadas. Essas impressões na

alma funcionam como uma profissão de fé que prescreve um caminho a seguir. O sistema platônico de oposições se mantém. Há uma boa e uma má escritura. Uma boa, divina, que se inscreve na alma e no coração, e outra, uma técnica “exilada na exterioridade do corpo” (p. 21). A boa escritura sempre foi compreendida e pensada como uma lei natural e eterna, que se encontra no interior de um livro completo.

Porém, para Derrida, conceituar a escritura definiria o campo de uma ciência, dentre outras razões, pelo fato de a cientificidade ter sua raiz na escritura. Ele questiona se a escritura não teria possibilitado e ajudado a desenvolver o pensamento científico, e persegue as respostas dadas à pergunta “o que é a escritura”, que, colocada de outra forma, seria “onde e quando começa a escritura”. A origem da escritura sempre está ligada à origem da linguagem, e a linguística tem sido vista como a ciência da linguagem e reconhecida geralmente por ter como fundamento a fonologia. Porém, a linguística estabelece como unidade mínima de significado o fonema. O fundamento do ato de linguagem é a articulação do som e do sentido na fonia. Por essa via, a escritura será sempre derivada, exterior, pois duplica o significante. A escritura é “signo de signo” (p. 36).

Derrida (2008) mostra que Saussure[14] retoma Platão e Aristóteles na concepção tradicional de escritura como representação da voz, e chega a afirmar que são sistemas distintos de signos e que a escritura só tem sentido por representar a voz. Por sua vez, reconhece também haver dois sistemas de escritura, no entanto, os dois representam a linguagem oral, representam palavras ou elementos sonoros que constituem as palavras. Esses sistemas seriam o ideográfico, cujo exemplo clássico é a escritura chinesa, e o “fonético”. No sistema ideográfico, um único signo representa a palavra, cujos sons são completamente estranhos a esse signo, uma vez que este se relaciona com o conjunto da palavra, e assim a relação é estabelecida indiretamente com a ideia expressa. O sistema “fonético” tem como objetivo reproduzir a série de sons que formam a palavra. Com sua tese do arbitrário do signo, inexiste escrita simbólica ou pictórica. Derrida (2008) considera necessário o abandono de conceitos herdados da metafísica ocidental. Sim, porque:

[14] Os comentários de Derrida se referem à obra de Saussure (1970). (N. dos T.)

> Ao se propor como tema ‘a representação da língua pela escritura’ Saussure começa, assim, por colocar que a escritura é ‘por si, estranha ao sistema interno’ da língua (p.33). Externo/interno, imagem/realidade, representação/presença, tal é a velha grade a que está entregue o desejo de desenhar o campo de uma ciência” (p. 40-41).

Saussure chega a conceber a escritura como uma vestimenta de disfarce da fala, máscara de festa que deve ser afastada por uma boa fala. O paradoxo, para Derrida, reside no fato de que uma ciência da linguagem deveria reencontrar relações “simples e originais entre a fala e a escritura” (p. 43). Saussure enxerga um vínculo natural entre o significado e o som. Essa ligação natural do sentido ao som seria a condição da relação natural que subordinaria a imagem (escritura) à fala. Resulta disso que a imagem se impõe em detrimento do som.

Derrida (2008) comprova que Saussure ataca a escritura, porque não aceita que haja uma relação natural entre imagem e sentido, como considera existir entre som e sentido. Saussure também não admite que a língua possa depender da escrita para questões de prosódia, pois primeiro se aprende a falar, para depois se aprender a escrever. Ele usa o mesmo argumento de Platão no *Fedro*, no momento em que compara a escritura à *hypomnesis* e a fala à *mneme*, atribuindo assim à escritura a função de relembrar a memória viva. A escrita literária atribui à escritura importância indevidamente ainda maior. Ele então condena tal inversão e critica a importância da crítica filológica, que esquece a língua viva para se ocupar da escrita.

Dessas observações, conclui Derrida (2008) que “uma linguística não é geral enquanto definir seu fora e seu dentro, a partir de modelos linguísticos determinados” (p.52), e que “é preciso agora pensar a escritura como ao mesmo tempo mais exterior à fala, não sendo sua ‘imagem’ ou seu ‘símbolo’ e, mais interior à fala que já é em si mesma uma escritura” (p. 56). Derrida propõe então que a tese do arbitrário do signo poderia evitar a oposição extrema entre o signo linguístico e o signo gráfico. Aliás, Saussure deveria ter percebido que não existe símbolo e signo “e sim um vir-a-ser-signo do símbolo” (p. 58). É necessário pensar então a escritura como o jogo na linguagem. Não é um jogo no mundo, visto não haver significado transcendental, é “o *jogo do mundo* que é preciso pensar primeiramente: antes de tentar compreender todas as formas de jogo no mundo” (p. 61). Nesse momento se adentra ao vir-a-ser-imotivado do símbolo. O imotivado é o rastro de um ente sem origem ontológica, sem um *a priori* ontológico. Por essa razão, Derrida propõe que o

termo semiologia de Saussure fosse modificado para gramatologia, e assim criaria uma ciência bem mais abrangente, que abarcaria a escritura antes da fala e, na fala, a imotivação do rastro. Acompanhando o pensamento de Saussure, Derrida chega à tese de que a língua não tem essência fônica. Mas ele admite a noção de diferença no arbitrário do signo, pois este não tem nenhuma relação com o som, e só podemos distinguir um do outro pela diferença. Diz Derrida: "*O rastro é verdadeiramente a origem absoluta do sentido em geral. O que vem afirmar, mais uma vez, que não há origem absoluta do sentido em geral. O rastro é a diferência* que abre o aparecer e a significação" (p. 79-80).

Não há conceito na metafísica que o possa descrever, afirma Derrida. Os modelos de passado, presente e futuro não conseguem explicar a estrutura do rastro nem explicar também o conceito de arquiescritura. Para Derrida:

> Se o rastro, arquifenômeno da "memória" que é preciso pensar antes da oposição entre natureza e cultura, animalidade e humanidade etc., pertence ao próprio movimento da significação, esta está *a priori* escrita, que se a inscreva ou não, sob uma forma ou outra, num elemento "sensível" e "espacial" que se denomina "exterior". Arquiescritura, possibilidade primeira da fala, e em seguida da "grafia" no sentido estrito, lugar natal de "usurpação" denunciada desde Platão até Saussure, este rastro é a abertura da primeira exterioridade em geral, a enigmática relação do vivo com seu outro e de um dentro com um fora: o espaçamento (p. 86-87).

Podemos depreender das palavras de Derrida que o rastro se dá como uma percepção diante das diferenças, num dado conjunto de saberes. Tal ocorre dentro do próprio movimento da significação que institui um sentido e o inscreve. Quando um rastro é nomeado, torna-se um ente, inscreve uma realidade. Assim, a escritura não seria uma produção mental de conhecimento, mas a escritura de diversas *inscrições*. São rastros que se evidenciam e se instalam na realidade em que vivemos.

A propósito da pesquisa de Lévi-Strauss sobre mitos, Derrida percebe nele o não-intento de totalizar os mitos existentes, por considerar *inútil* e *impossível*. A impossibilidade decorreria de uma riqueza infinita que jamais poderia ser dominada. Mas Derrida (1971) atribui o conceito de jogo como outra explicação para essa impossibilidade. A impossibilidade de cobrir o campo dos mitos não se daria por ordem da infinidade dele, mas pela natureza desse campo. Esse seria o campo da

linguagem, o qual exclui a totalização, por ser este o campo de um jogo, “de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito” (p. 244).

A linguagem é um campo finito, não é inesgotável, mas permite substituições infinitas, porque não tem um centro que fundamente o jogo das substituições. O movimento das substituições, permitido pela ausência de centro ou de origem é o movimento de *suplementariedade* (grifo do autor). Conforme Derrida (1971, p.245), é impossível:

> [...] determinar o centro e esgotar a totalização porque o signo que substitui o centro, que o *supre*, que ocupa o seu lugar na sua ausência, esse signo acrescenta-se, vem a mais, como *suplemento*. O movimento da significação acrescenta alguma coisa, o que faz que sempre haja mais, mas esta edição é flutuante porque vem substituir, suprir uma falta do lado do significado.

Zumthor (2010), por sua vez, considera que, em um cenário onde a voz tem sido desprivilegiada, associada a textos tidos equivocadamente como folclóricos a partir de uma noção também equívoca de folclore, isto é, vindos de pessoas que não dominam a escrita, é necessário mostrar fundamentos existentes e dispersos, que podem ser reunidos e, assim, revelar uma metodologia da voz. Zumthor (2010) se pergunta se não seria a hora de retomar, cerca de quinze anos depois, o debate com Derrida “e mudar seus termos em benefício de uma Voz original?”:

> Ninguém duvida que essas vozes carreguem a marca de alguma “arquiestrutura”; mas podemos supor que a marca “se inscreve” de outro modo nesse discurso, tanto menos temporal porque ele está melhor enraizado no corpo e se oferece mais à memória, e só a ela. Como lugar e meio de articulação dos fonemas, a voz portadora de linguagem – em uma tradição de pensamento que a considera e a valoriza por essa única função – nada mais é que “disfarce de uma escritura primeira”: assim, durante três milênios o Ocidente “ouviu falar” na substância fônica. Entretanto, o que me faz insistir neste assunto é, sobretudo, a função extensa da vocalidade humana, da qual a palavra constitui certamente a manifestação principal, mas não a única, nem talvez a mais vital: eu reconheço o exercício de sua força fisiológica, sua faculdade de produzir a fonia, a ação de organizar essa substância. O *phôné* não se une imediatamente ao sentido, mas lhe prepara o meio em que ele se afirmará; como tal, contrariamente à opinião de Aristóteles no *De interpretatione*, ele não produz símbolos. Nesta perspectiva, em que oralidade significa vocalidade, todo logocentrismo se desfaz” (p. 25-26).

Desse modo, Zumthor responde ao problema filosófico colocado por Derrida e passa a tratar a voz de um modo interdisciplinar. Toda a reflexão feita por Zumthor (2010, p. 31-32)[15] sobre a voz é erigida sobre o conceito de *performance*:

> A *performance* é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição. Neste nível, a função da linguagem que Malinowski chamou "fática" realiza plenamente o seu jogo: jogo de aproximação, de abordagem e apelo, de provocação do Outro, de pedido, em si mesmo indiferente à produção de um sentido.

Ele entende serem cinco as fases de existência de um poema: 1. Produção;2. Transmissão;3. Recepção; 4. Conservação; 5. Repetição.

A *performance* constituiria a parte crucial dessas operações. Compreenderia as fases 2 e 3, transmissão e recepção, respectivamente. Mas há situações performáticas em que está presente a produção, fase 1. É o caso, por exemplo, dos cantadores do nordeste do Brasil, que improvisam no momento da *performance*. Em todas as sociedades possuidoras de uma escrita, essas cinco operações se realizam. Seja pelo dizer-ouvir simultaneamente, seja pelo escrever-ler. Se as fases 1, 2, 3, e 5 (produção, transmissão, recepção, repetição) são efetivadas pela via do dizer-ouvir, pode-se falar de oralidade perfeita. A fase 5 (conservação) é obtida pela memorização, e a fase repetição se situará em uma tradição suficientemente estável. Se as mesmas operações são executadas pela via da escrita, a fase 4 (conservação) far-se-á por bibliotecas e arquivos, e ter-se-á um processo perfeito de escrita.

Zumthor não vê, portanto, diferenças hierárquicas nesses processos, apenas os percebe como diferentes modos de produção da obra literária. Assim, todas as formas de comunicação poética cuja transmissão e recepção passem pela voz e pelo ouvido são por ele consideradas orais. Em relação à poesia oral, ele não aplica o conceito de "literariedade". Entende que a poesia é um discurso marcado,

---

[15] Neste capítulo, desenvolveremos o pensamento de Zumthor de acordo com as seguintes obras: *Performance, recepção, leitura* (2007), *Introduction à la poésie orale* (1983), *Babel ou o Inacabamento: uma reflexão sobre o mito de Babel* (1998), *A letra e a voz: a "literatura" medieval* (2001), *Introdução à poesia oral* (2010), *Escritura e Nomadismo* (2005).

facilmente reconhecível socialmente, e não a inclui no critério qualidade, devido à imprecisão do termo. Portanto, entende que é poesia, é literatura aquilo que o público recebe como tal, sentindo essa manifestação como algo particular, não exclusivamente pragmático. Essa posição de Zumthor é bastante semelhante à dos escritores do presente, conforme discutimos no primeiro capítulo, no sentido de não se poder encontrar um conjunto de características que os definam, nem, ao menos, se desejar que essa seja uma boa metodologia para classificações ou julgamentos valorativos da literatura produzida. Para os escritores do presente, literatura parece ser aquilo que eles produzem com a intenção de ser literatura. Para Marcelino Freire, poderíamos afirmar que o conto literário é aquilo que ele entende e publica como tal, embora, em alguns, pouco se possa encontrar de o que se convencionou ser reconhecido como conto, tradicionalmente.

Conforme nosso olhar, sobressaem nesse livro, *Introdução à poesia oral* (ZUMTHOR, 2010), duas importantes noções: a de que a escrita é fixa e a voz se desloca, e a distinção entre oralidade e vocalidade. Ele entende a oralidade como um termo histórico, relativo a uma tradição, e que diz respeito à transmissão. Significa que uma mensagem é transmitida por meio da voz para um ouvido. Porém, vocalidade:

> Por sua vez, parece-me uma noção antropológica, não histórica, relativa aos valores que estão ligados à voz como voz e, portanto, encontram-se integrados ao texto que ela transmite. O que simplifica a abordagem filológica, pois pouco importa que o texto tenha sido composto por escrito ou improvisado em performance. Se ele for composto por escrito em vista de uma performance (assim como a poesia destinada ao canto), sua vocalidade me aparece como uma intenção incorporada ao texto (ZUMTHOR, 2005, p. 117).

Consideramos ser essa uma noção de importância capital para esta pesquisa, porque nos desafia a buscar modos de perceber como poderíamos identificar textos que são compostos com intenção performática. O que no dentro e no fora poderia nos ajudar a desvelar essa incorporação? Não pretendemos responder a isso agora, nem saberemos se poderemos ao final ter uma resposta, mas entendemos desde já que tal não se daria especificamente por meio de elementos internos no texto, como já se falou de marcas de oralidade. Pensamos que estas não poderiam dar conta da questão. Talvez a atmosfera do texto nos ajude mais, se percebemos certa urgência, pressa, vexame, mediante o qual se solta um grito na esperança desesperada de

que se ouça aquela voz. Voz que emana de um corpo e se dirige sempre a um “corpo social”. Calcada na imediatez, sem qualquer possibilidade de análise, o que também pode ser percebido internamente no texto. Tiros secos, curtos, sem rodeios, sem subordinações, passos dados ao lado, admitindo coordenações. Isso nos leva a pensar em um pulsar que se instala de modo diferente em cada texto, respeitando a diferença, a circunstância, de modo que essa transmissão vocal se distancia muito da transmissão escrita mediatizada pela leitura. Distancia-se porque provoca o corpo, remete-nos à arte teatral da parte de quem fala o texto e da parte de quem o ouve.

Para Zumthor, um texto com vocação à *performance* se coloca no campo teatral e a teatralidade, para ele, acrescenta sentido à compreensão do poema. Chega à conclusão que um conjunto de frases, em um idioma que se compreende, carrega consigo um sentido. No entanto, assegura que uma língua não consegue recobrir o campo inteiro do sentido. Mas a voz e o corpo trazem um sentido que só pode ser percebido de forma global, não sendo possível decompô-lo, como se faz com os textos. Esse sentido global, somente mediante comentários, poderia se tornar linguagem. Ele está convicto de que, em um texto escrito e lido, só é possível apreender o sentido “linguístico”, evidentemente com toda sua densidade. Mas, se há *performance*, “uma pluralidade significante se constitui da qual só uma parte decorre do emprego de um sistema de signos; o resto faz sentido de um modo que não pode ser analisado” (ZUMTHOR, 2005, p. 119). Sabemos que há diversos estilos de escrita, e é provável que tenham existido diversos estilos de uso da voz entre os menestréis ou declamadores e cantores. A partir da observação de cantores épicos modernos, o medievalista afirma que os jograis não necessitavam de manuscrito para recitar epopeias, que a escrita não preenchia nenhuma função na prática desses intérpretes.

Uma questão que se apresenta relevante nessa discussão é a relação da *performance* com as teorias da recepção, a partir da escola crítica alemã nos anos 70. Zumthor aborda o assunto, ressaltando justamente a oposição que percebe nessas noções. A *performance* ele considera de fato um momento privilegiado da recepção, quando realmente a enunciação é recebida. A partir dessa noção, faz uma distinção fundamental entre texto e obra:

> - o texto é a sequência linguística que constitui a mensagem, e cujo sentido global (o sabemos) não é redutível à soma dos efeitos de sentido particulares produzidos por seus componentes sucessivos;
> - a obra é aquilo que poeticamente comunicado, aqui e agora: texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais e situacionais: o termo abarca a totalidade dos fatores da performance, fatores que produzem juntos um sentido global, que também não é redutível à adição de sentidos particulares. Neste sentido a obra é por natureza teatral; o teatro é a sua forma acabada, mas toda *performance* o sustenta de alguma forma" (ZUMTHOR, 2005, p.142).

O exposto acima é taxativo e polêmico ao mesmo tempo. É a *performance* que torna o texto obra, e essa só se faz pela voz. Um texto escrito não é uma obra poética ainda. Só a *performance* pode movimentar todos os elementos que se ligam significativamente a uma enunciação por meio da voz humana, do gesto, da dança em presença de ouvintes. Para Zumthor, a noção de *performance* é idêntica à da acepção anglo-saxônica que diz respeito à transmissão de um discurso poético por meio da voz e recebido pelo ouvido. É aquele que os etnólogos registram em contextos de oralidade pura. Efetivamente, é a partir dessa percepção que o medievalista identifica três grupos distintos de possibilidades performáticas, em um movimento de afastamento, que não chega a eliminá-lo ou invertê-lo. Ele, então, assim se expressa:

> Do ponto de vista das relações entre o texto e a obra, classifico em três grupos as diversas espécies de condicionamento real:
> - audição, acompanhando-se de uma visão global da situação de enunciação: é a *performance* completa, onde se constata a oposição mais forte, irredutível, entre obra e texto;
> - um elemento de mediação é suprimido, seja virtual ou táctil (através disto quero me referir à sensação da presença física): portanto, na leitura pública não teatralizada, na mediatização audiovisual, na audição sem visualização. Esses casos constituem as etapas de uma extenuação progressiva, mas nunca total, da *performance*; a oposição texto/obra tende então a se reduzir;
> - a leitura solitária marca o grau de *performance* mais fraco, aparentemente próximo de zero; a oposição entre texto e obra quase não é sensível, mas aqui devemos contar que nos impõe nossa educação "literária" e que afasta nossa atenção de todo fator performancial que tenha perdido seu pleno vigor" (ZUMTHOR, 2005, p. 143).

Ele ainda adverte que, em relação à leitura solitária, ainda há modalidades distintas, como aquela em voz alta, articulada geralmente por pessoas pouco alfabetizadas e que era comum até os séculos XV e XVI, e aquela leitura silenciosa,

puramente visual. Para Zumthor, o que muda nessas situações é a quantidade de energia corporal dispensada para a execução da *performance*. Em todas as modalidades de percepção do poético, está presente, em maior ou menor grau, esse investimento de energia corporal, que garante o nexo e a multiplicidade dessas possibilidades. E é justamente na *performance* que se pode observar melhor esse investimento de energia corporal. É nessa intervenção de energia corporal que se vê a melhor definição de "poesia". Tendo sempre em mente que há duas sequências de formas que constituem a obra poética – uma é constituída pelo conjunto ordenado de fatos linguísticos, e chamamos texto; a outra é constituída de formas "sociocorporais", as quais abarcam o conjunto de elementos não-textuais da *performance*, que dizem respeito à corporeidade dos participantes, bem como à existência deles como grupo social e como membro individual desse grupo – Zumthor (2005, p. 144-145) sugere uma noção conceitual desta como:

> O fruto da conjunção de um lado textual e de uma ação sociocorporal, um e outro formalizados de acordo com uma estética. Uma tensão se instaura entre as realizações possíveis. Desta forma, a ação vocal conduz quase sempre a um afrouxamento das compressões textuais, ela deixa emergir os traços de um saber selvagem, emanando da faculdade linguageira, senão da fonia como tal, no calor de uma relação interpessoal.

Disso ele conclui que a poesia só é realizada efetivamente por meio da voz, visto que essa é verdadeiramente som e presença. A voz é um meio também de mensurar o grau de poeticidade da obra, pois quanto melhor soar a voz, maior será o efeito poético. A voz estabelece um jogo com a escuta coletiva, do qual participam desejos de libertação da língua natural, possibilitando ao texto se transformar em arte em um lugar emocional que a *performance* revela. Desse lugar, que é ao mesmo tempo uma sensação de plenitude e um lugar geográfico, emana e a ele se dirige o universo energético, que é a essência da obra viva. É a voz que faz acontecer a poesia, ao emergir em um cenário percebido como habitual, infestado de ruídos e de discursos. Por força da voz, valores colocam-se em movimento e pulsam no texto, tornando possível ao ouvinte a recepção de uma mensagem específica. A voz metamorfoseia o simbólico da linguagem, despojando-o do que ele contém de arbitrário, e ainda o motiva com a presença desse corpo de onde essa voz emana. Por conta desse efeito, responsável por exercer uma função primária do

indivíduo com o grupo, a poesia transmitida pela voz não pode ser inclusa no conceito daquilo que chamamos “literatura”.

A partir dessa noção, Zumthor argumenta que a instantaneidade da arte poética fica evidente para o intérprete em *performance* oral, e o ouvinte o segue enquanto a mensagem é transmitida com imediaticidade. Não há espaço para retorno, e ele precisa que essa postura do intérprete não significa representação nem também seu contrário, uma recusa à representação. Trata-se de presença. Uma presença que marca uma ruptura com a ausência anterior e constrói um ritmo no qual estão contidos os múltiplos movimentos do corpo, indissociáveis daqueles movimentos que produzem a voz. Tudo isso produz aquilo que ele chama gesto. O gesto, para seu autor, na circunstância interpessoal, acrescenta à “obra” movimento, processos termoquímicos, dimensão e contorno. Para o observador do gesto, apreendê-lo põe em ação a visão, a escuta, o olfato e o toque. Não só Zumthor (2005), mas também Havelock (1996) atestam essa associação de voz e gesto na cultura grega, que para tal utilizava a palavra *mousike*. Zumthor vê essa integração da dança, da música vocal e instrumental, do padrão métrico do poema e da pronúncia, como aquela em que a voz encontra sua equivalência no gesto. Havelock descreve com preciosos detalhes os mecanismos psicológicos que levam a esse procedimento complexo, os quais demonstraremos adiante.

Se procurarmos definir o que é voz em conformidade com o pensamento de Zumthor, teremos de afirmar que a voz é uma coisa, ela tem materialidade, como timbre, alcance, altura, e registro. Isso ele o prova argumentando que o melodrama (teatro bastante popular nos séculos XVIII e XIX) convencionalmente atribuía determinados valores a certos tons ou a certos registros de voz. Cita como exemplo a feminilidade ideal, que era marcada pelo soprano, assim como a loucura era marcada pelo baixo. Ele está convicto de que os seres humanos, embora vivam mergulhados em tantos ruídos, reconhecem sua voz como objeto, diferentemente dos animais, e essa voz é capaz de consubstanciar um laço social, como também a poesia. Defende então que a voz deveria ter uma ciência que abarcasse uma fonética, uma fonologia, uma psicologia, uma antropologia e uma história. Essa ciência não deveria ser reduzida à fenomenologia da voz, porque antes dela há o silêncio, e quando ela nasce, emerge de um silêncio matricial.

Mas a voz também ultrapassa a língua e a palavra. Zumthor não concebe a existência de uma língua que seja só fundada na escrita. Essa é uma língua

segunda, pois os sinais gráficos remetem de forma indireta a palavras vivas. Entende que a voz medeia a língua, mas a ultrapassa, e tal é perceptível pelos recursos de que ela dispõe de alcance e registro, que sobrepujam os efeitos dos sinais gráficos por essa língua utilizados. A voz, independentemente de o que diga, faz-se presença ela mesma. Exemplo disso é que uma voz amada propicia, ela mesma, um prazer, independentemente das palavras amáveis que diga. A voz carrega consigo certa indiferença em relação à palavra, fato que se torna mais patente no canto, em situações em que o “laralá” soa sem a palavra. Para Zumthor, a palavra evoca uma lembrança no inconsciente, uma ligação com a aurora de toda vida, apagada em nós. Ao nascer, a criança solta um grito, e para dominar a linguagem, precisa de anos. Esse grito emitido pela criança não é diferente do grito de felicidade, de sobressalto, de medo que um adulto exprime nos momentos em que não há tempo para elaboração da linguagem. Não é diferente também dos gritos de guerra dos povos antigos. O autor não tem dúvida de que os gritos aspiram mais ao canto do que à frase. O eco dos gregos nos revela um ser reduzido a sua voz. Ele cita o filme *India Song*, de Marguerite Duras, como um exemplo disso na arte contemporânea, em que uma mendiga só se faz presente por meio da voz, a qual é essencial para a intensidade do drama desenvolvido. Podemos citar também o filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, do cineasta pernambucano Marcelo Gomes junto ao cearense Karin Ainouz, no qual o protagonista só se faz presente por sua voz. Durante todo o desenrolar do filme, o espectador não tem acesso a sua imagem, somente à voz. Esse é um exemplo em que a voz se impõe em uma linguagem marcada essencialmente pela imagem. Por outro lado, o autor pensa no *kattajjak*, música encontrada entre os *inuit*, a qual mais parece um respiro, sem articulação de palavras, e afirma que também a voz se impõe, dissolvendo a linguagem.

Zumthor observa que expressões como “engolir as palavras” ou “comer as palavras” não apagam uma marca de origem. A boca seria uma fonte de palavras tanto boas como más. A boca fala ao outro, e o agride, mesmo amigavelmente. Nesse sentido, falar ao outro é diferente de lhe escrever. A voz tem um valor social reconhecido por diversas culturas, em vários momentos da história. Assim, além de considerar que uma voz não endereçada a outro é uma voz autista, ratifica que a voz é mais ampla do que a fala, com o exemplo de uma mãe que, ao falar com seu bebê, utiliza uma linguagem baseada em timbre e tons independentes das palavras,

muitas vezes as deformando. O mesmo acontece com a voz que expressa um erotismo que emana do mais profundo de nós, com tamanha intensidade, que a escrita nunca conseguiria alcançar, e nem mesmo o olhar.

Nenhuma língua, para Zumthor, consegue utilizar todos os recursos que a garganta pode produzir. Já o canto tenta preencher a área acústica da voz e explorar sua potência. Para ele, o canto compreende a voz poética e não faz diferença de classificação. A palavra é por ele considerada um componente de algo mais amplo:

> Do *jazz* primitivo às diferentes transformações do *rock*, ao *reggae*, aos diversos estilos cubanos que estão em voga hoje, as inspirações, o ataque, a linha, a instrumentação, talvez tenham evoluído; mas o que resta de comum a todos é que a essa música se liga um elemento vocal. Ora, os elementos verbais quase inevitavelmente escaparam das normas formais advindas das práticas da escrita. À medida que essa arte afro-americana é poesia, sua linguagem não é mais percebida por nós, como tal, porque, para nós, *poesia* remete a *literatura*. No entanto, são incontestavelmente textos dignos de carregar o rótulo de poesia, pelas razões mesmas que resultam, espero, daquilo que dissemos aqui, nesta mesa: que a palavra não é senão a componente de uma ação total (ZUMTHOR, 2005, p. 77).

A voz pode se apresentar na *performance* com ou sem melodia. Zumthor também faz alusão aos gêneros em que há *performance* coletiva, como é o caso da execução e canto do hino nacional, ou de hino revolucionário, ou algumas formas de cantos religiosos. Nesses casos, a *performance* apresenta caráter peculiar, uma vez que os cantores são seus próprios ouvintes. Disso redunda uma grande força e, por vezes, uma exacerbação dos efeitos rítmicos. Porém, a expressão poesia tem sofrido, por parte de um grande público contemporâneo, um preconceito que a associa à noção também preconceituosa de folclore. A explicação para esse fato vem em função de a crítica e o ensino só terem se preocupado, durante muito tempo, com a poesia escrita, ficando aos etnólogos e folcloristas a responsabilidade de estudar e difundir os fatos ligados à oralidade. Não vamos aqui discutir a noção de folclore, por não ser o foco de nossa pesquisa, mas precisamos frisar que é um termo que abriga grande ambiguidade, que se refere a diversas manifestações da cultura além da voz. Zumthor deixa de mão esse termo, também porque este passou a designar uma obra que perdeu sua função no tempo. E se algo perdeu sua função

no tempo, não existe mais. Ao contrário disso, afirma que, se um poema existe, tem alguma função, que é importante definir.

Ao ouvir uma canção do grupo Led Zeppelin, um *rock* “pauleira”, Zumthor defende que a poesia oral em suas raízes está ligada a uma *performance* completa:

> Um exemplo como esse mostra bem até que ponto toda manifestação de poesia oral está ligada, pelas suas próprias raízes, a uma *performance* completa. 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 distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal faz sentido. Em várias regiões da África que conheço, acontece que se consiga, de um cantor, que ele execute de modo diverso das circunstâncias precisas e para as quais seu canto foi composto, ou dentro das quais ele improvisou. Esse fato é observado no mundo todo. Certas culturas são tão conscientes da imbricação de todos os efeitos da *performance* que acabam por codificar com cuidado a escolha de seus componentes. Um certo tipo de indivíduo cantará um gênero de texto para tal público, em tal lugar e tempo. Em boa parte dos casos, uma verdadeira coação social pesa sobre a *performance*, com o objetivo de conferir à manifestação da voz poética a totalidade de um sentido (ZUMTHOR, 2005, p. 87).

Entendemos que, guardadas as devidas proporções e distâncias históricas, a crítica de Platão à poesia, descrita na *República*, guarda semelhanças com a situação de *performance* completa descrita por Zumthor. A mímesis nas situações de comunicação oral pela poesia implicava também reflexos físicos. De acordo com Havelock (1996), no momento da declamação, o discurso rítmico é articulado por um conjunto de movimentos de alguns órgãos, como os pulmões, a laringe, a língua e os dentes, que de modo inconsciente se combinam de acordo com o padrão determinado. Tal acontece seguindo um padrão organizado, com a função de facilitar a memorização. A movimentação se dá conforme as palavras são pronunciadas, e segue um padrão métrico independente, ao qual se adaptam as fórmulas verbais, e são estas que atribuem significado à poesia. Os reflexos físicos que imprimem o padrão métrico são uma forma especial de agir repetitivo, que chamamos rítmico. Entretanto, diante da possibilidade do intérprete esquecer esse padrão, ele mesmo coloca em ação outro padrão de reflexos físicos para a marcação rítmica, por meio dos dedos. Ele toca a lira ativando outra parte de seu corpo, em consonância com os órgãos vocais. Isso serve como recurso mnemônico no objetivo de manter o ritmo. A lira produz um ritmo acústico que potencializa os

reflexos físicos, conservando sua memória ligada ao padrão que está seguindo. Efeito ainda maior causa no público, uma vez que este segue a melodia instrumental e as fórmulas verbais que compreendem o padrão métrico. A melodia é repetitiva para não chegar a ser música e desviar a atenção dos ouvintes. A música grega é coadjuvante da memorização. Ela ajuda o processo de recordação automática das palavras. Além dos reflexos físicos ligados aos órgãos vocais, há os reflexos físicos dos pés e das pernas, semelhantes aos movimentos da dança. É, essencialmente, da forma descrita acima que se dá o que os gregos chamavam de *mousike*: um conjunto complexo de reflexos físicos, nos quais se incluem a execução da lira e a dança, as quais, nesse estágio da poesia oral grega, não eram consideradas artes independentes, mas estavam subordinadas às formulações verbais que seguiam o padrão métrico.

Conforme dissemos, para Havelock, as preocupações de Platão pelas condições da declamação se devem aos reflexos físicos implicados. Além dos ligados aos órgãos vocais, há os reflexos físicos dos pés e das pernas, semelhantes aos movimentos da dança. Tal acontece seguindo um padrão organizado, com a função de facilitar a memorização. A movimentação se dá conforme as palavras são pronunciadas. Para Havelock (1996, p. 169), são estes os princípios psicológicos que organizam esse procedimento complexo:

> Em primeiro lugar, todo discurso falado é obviamente produzido por movimentos físicos executados na garganta e na boca. Em segundo, numa cultura oral, todo discurso falado deve igualmente ser produzido dessa maneira. Em terceiro, ele somente pode ser conservado quando lembrado e repetido. Em quarto, para garantir a facilidade na repetição, os movimentos físicos da boca e da garganta devem ser organizados de uma maneira especial. Em quinto, essa organização consiste em construir padrões de movimentos altamente econômicos (isto é, rítmicos). Em sexto, esses padrões transformam-se, em seguida, em reflexos automáticos. Em sétimo, o comportamento automático numa parte do corpo (os órgãos vocais) é então reforçado pelo comportamento em outras partes do corpo (ouvidos, pernas e braços). O sistema nervoso como um todo, em suma, é atrelado ao trabalho de memorização.

Consideramos importante ressaltar a complexidade desses mecanismos vivenciados pela comunidade, no esforço de conservar e transmitir a cultura às novas gerações. Com a preponderância da escritura, sobretudo a partir do surgimento da imprensa, os aspectos mnemônicos ainda conservados na

contemporaneidade em algumas manifestações culturais de regiões brasileiras por muitos ainda são vistos, na cultura oral, como de menor prestígio, diante da erudição proporcionada pela escrita. No entanto, é desconhecida, por muitos, a complexidade desses mecanismos. Do ponto de vista psicológico, Havelock defende que eram inconscientes e estavam intimamente ligados ao prazer. Portanto, a recitação tribal conduzia a uma sensação de diversão, o que o leva a concluir que a voz da Musa era a voz do prazer. Era um tipo especial de prazer que envolvia todo o corpo. Vários mecanismos motores eram ativados, ao mesmo tempo e de vários modos possíveis. O público era levado a uma espécie de hipnose, alegrando-se, reagindo a uma série de padrões rítmicos, verbais, vocais, instrumentais e físicos. Ouvir silenciosamente ativava os ouvidos, e a partir daí as mensagens enviadas ao sistema nervoso poderiam ativar outras áreas do corpo, tais como braços e pernas, garganta, lábios levando todo o corpo a um envolvimento com aquilo que a pessoa ouvia. Se ela repetisse o que ouvia, dava-se então o comprometimento de braços, pernas, cordas vocais a executar as sequências anteriormente ouvidas. Dessa forma, o menestrel oferecia à comunidade alívio para a tristeza, prazer, libertação de suas angústias, sendo muito reconhecido como grande libertador, talvez até mais do que como um enciclopedista.

Hesíodo, no conhecido *Hino às musas*, ressalta a vibrante batida de pés e a fala que elas arremessam no ar, sugerindo a forma de flecha ou de jato. Eram em número de nove, e suas vozes concordantes poderiam insinuar canto em uníssono, ou diferentes aspectos de uma mesma técnica, como a íntima relação que poderiam alcançar entre palavras, ritmo, música e dança, em que se apoiava a poesia, que fluía como um rio. A declamação provavelmente tinha partes cantadas, as quais eram acompanhadas pela lira e pela dança. Esse mecanismo de movimentos complexos sugere também a evocação de uma sensualidade no público, que poderia levar à liberação de sensações eróticas reprimidas. Na abertura do hino, observa Havelock, as Musas dançam ardentemente no alto da montanha e emitem suas belas vozes noite adentro. Essas vozes acompanham os homens em todos os momentos e agem como eletricidade na atmosfera. São, portanto, de uma força e de um encanto capazes de hipnotizar e curar. Esse é o *status* da poesia oral. Diferentemente da concepção por muito tempo aceita da inspiração poética, a qual também já há alguns anos vem sendo substituída pela noção de que escrever é transpiração mais do que inspiração, o papel das Musas primitivamente não era o de

inspirar, mas o de símbolo do domínio das técnicas profissionais pelos poetas. Elas não representavam seres divinos de quem os poetas seriam dependentes para a execução de seus ofícios.

Outro aspecto aventado por Havelock diz respeito à poesia grega homérica ser considerada arte e consequentemente ser julgada por critérios estéticos. A cultura ocidental contemporânea, cuja arte é dissociada do cotidiano, tem dificuldade de conceber a poesia homérica como instrumento de doutrinação, e não propriamente artístico, no sentido em que compreendemos poesia hoje. Por essa razão, torna-se difícil entender o ataque de Platão à poesia. Para Havelock (1996, p. 174),

> Se ele contesta o puro prazer da experiência, se tem aversão ao encanto hipnótico que os artistas podem produzir, está, segundo nosso ponto de vista, atacando não os vícios, mas as virtudes da experiência poética – isto se a relegamos à esfera da diversão pura e simples. É fundamental entender que o ataque de Platão é lançado contra algo que para ele constitui não uma diversão, mas uma doutrinação, aquela da qual a estabilidade da cultura grega até então dependera.

A conclusão a que chega Havelock é que a cultura grega era conservada pela via do prazer. A memória construía-se por meio da educação pela comunicação oral, por meio do prazer e da sensualidade. Os gregos desfrutavam de si mesmos, admiravam a beleza, o som, eram dados à franqueza, e não cultivavam determinadas hipocrisias tão veneradas na contemporaneidade, sobretudo nos paradigmas existentes em relação à apresentação no mundo do trabalho, da imagem mascarada do capital e da dominação. A associação que pareciam fazer com a aprendizagem era atrelada ao prazer. Estima-se que, por volta do século IV a.C., começou a mudar essa íntima relação entre espírito e corpo. Tudo faz acreditar que, até então, o impulso para agir mantinha estreita afinidade com o desejo e o prazer. O homem homérico necessitava de prazer para aprender, e é isso que Platão censura, por julgar não ser um bom método. Havelock advoga que, se estiver certo em sua análise da psicologia da execução poética, Platão teria motivos para se sentir preocupado com “a patologia emotiva da declamação poética, e explica também por que ele escolheu o termo mímesis para descrever vários aspectos da experiência poética que atualmente percebemos como distintos” (p. 177). Compreendemos “imitação” como algo que exista separado de um original, uma

cópia. A razão de ser do ataque de Platão à poesia é que esta, como era executada na Grécia de então, não partia de um “original”. O menestrel mergulhava na declamação, e os atos e palavras dos heróis ele os transformava em seus. O público, por empatia, incorporava o que estava sendo dito, e reencenava a tradição com lábios, laringe, braços, pernas de forma idêntica ao artista. É um ato de repetição mecânica, com um profundo comprometimento pessoal e identificação emocional. Dessa forma, o termo mímesis utilizado por Platão refere-se à reencenação e à identificação, como também à relação psicológica que se estabelece entre o artista e o público.

Havelock (1996) também conclui que o contexto cultural descrito na República de Platão era de predominância da comunicação oral em quaisquer relações importantes tanto quanto nas situações interativas normais. Não é que não existissem livros, mas estes eram provavelmente utilizados por uma parcela ínfima da população. A escrita, existente então há três séculos, não havia modificado significativamente o sistema educacional grego. Os indícios apontam que até o século V os atenienses que se interessavam por aprender a ler o faziam no período da adolescência. Não havia assim uma massa letrada que consumisse textos escritos. A se concordar com isso, persistiria na cultura grega um estado mental oral, cuja sintaxe e vocabulário não se assemelhavam a uma cultura livresca. Esse estado mental seria o inimigo de Platão.

Para dar conta dessa afirmação, Havelock argumenta que o esperado em uma civilização de tradição oral é que esta se concretize em algum arquétipo verbal, que expresse e reforce o padrão de conduta geral do grupo. Tal padrão teria, por enunciados linguísticos, regularidade, alcançaria o grupo de forma a se perceber um conjunto de valores comuns, repetição de exemplos de procedimentos, descrições de práticas técnicas padronizadas seguidas pelo grupo em questão. Mas é evidente que tal não se daria por acaso. Esse enunciado precisaria ser passado para outras gerações, e o meio era a memória viva do público, dos jovens, dos adultos e dos velhos. Era necessária uma memória coletiva que fosse confiável e durável. Portanto, a fixidez exigia uma tecnologia verbal que garantisse a conservação do enunciado às gerações futuras. O recurso encontrado foi a fala rítmica, construída com habilidade, com engenhosidade e singularidade, cuja organização fosse capaz de preservar os padrões verbais e a forma. Nascia assim a “poesia”, que se

transformou completamente, então, quando falamos de poesia hoje, afirma Havelock, não nos referimos ao que Platão se referia quando utilizava o termo.

Nesse contexto, Platão podia utilizar o termo poesia para se referir a um acervo cultural, no qual se poderiam encontrar tratados sobre ética, política, arte bélica, enquanto também testemunhava sua função imemorial na cultura oral, que ainda era presente na sociedade de sua época. A poesia é assim um acervo didático para a transmissão da tradição. Evidentemente, em uma cultura de predominância oral não estaria na escola a totalidade de mecanismos educacionais, como se afigura em uma sociedade alfabetizada. A memorização também se dá no ambiente privado, com declamações nos jantares e banquetes familiares, nas declamações públicas de atores, poetas e rapsodos, de forma que todas as faixas etárias são contempladas com o acesso a esse patrimônio. Isso explica por que Platão utiliza a palavra mímesis, na *República*, tanto em relação ao jovem estudante de classe, ao ator, ao poeta como ao adulto na recreação. Prossegue Havelock (1996, p. 61):

> Esta é, pois, a chave mestra da opção de Platão relativamente à palavra *mímesis* para descrever a experiência poética. Ela se concentra inicialmente não na atividade criativa do artista, mas em sua capacidade de fazer com que seu público se identifique quase patológica e sem dúvida empaticamente com o conteúdo do que ele está dizendo. E, por conseguinte, também quando Platão parece confundir os gêneros épico e dramático, o que está dizendo é que qualquer enunciado poetizado deve ser planejado e recitado de maneira tal que se transforme numa espécie de drama dentro da alma tanto do recitador quanto, consequentemente, do público. Essa espécie de drama, essa maneira de reviver a experiência na memória em vez de analisá-la e compreendê-la, constitui para ele “o inimigo”.

Necessariamente aqui, pensamos que não são excludentes os interesses de analisar e compreender a experiência e o cultivo da memória. Talvez uma forma de exercitar a memória visando ao saber de cor seja motivo de rejeição para Platão, mas seria possível também exercitar a memória com o exercício da reflexão. Mas Havelock se refere ao reinado supremo da poesia até a época da morte de Eurípedes (406 a.C.). Defende que Homero pode ser considerado o último poeta da poesia puramente oral, e mesmo sendo um fato duvidoso, não chega a interferir na questão geral. Seus sucessores se beneficiaram da escrita, mas escreviam para recitação e para os ouvintes. Não eram livres escritores, inventivos como na cultura livresca. Sofriam o controle do público, da tradição, e escreviam com repetição, com

musicalidade. Eles tinham em mente que suas poesias seriam memorizadas e recitadas repetidamente pelo público. Por essa razão, por esse monopólio da oralidade, a poesia se constituía no principal impedimento para que se concretizasse efetivamente a prosa. Esse impedimento seria uma disposição mental voltada para a oralidade e não favorecia o racionalismo científico, não estimulava o uso da análise, o encadeamento de causa e efeito. O arqui-inimigo da filosofia, para Platão, seria então a disposição mental poética. A atitude a tomar seria se afastar do “objeto” e tornar-se um “sujeito” não imitador, que avalia e reflete, e não apenas imita. Platão lutava aqui, diz Havelock, contra séculos de experiência rítmica memorizada. A proposta de Platão é de uma reorganização da experiência. A poesia grega estava intimamente ligada à educação, à *paideia*. Os poetas eram colaboradores do currículo, rapsodos eram professores e ensinavam também a população a memorizar os poemas homéricos. Chegavam a usar o texto épico escrito, mas as pessoas não o liam. Além disso, os atenienses tinham acesso às peças de teatro, compostas oralmente, com a utilização de um vernáculo próximo do original, que reforçava a memória histórica, ajudava a conservar a experiência e fortalecia o ensinamento moral. Revisitavam as histórias tribais, e por meio de repetição e lembrança, encenavam métodos de comportamentos adequados, traziam memórias ancestrais, em situações típicas, não inventadas, muitos aforismos, provérbios, conhecimento e saber acumulado pela cultura ao longo dos anos. Entretanto, o maior peso da acusação de Platão dá-se em direção a Homero. Platão refere-se a Homero como aquele que detém uma orientação geral da vida social, com início na vida familiar, a qual se expande para a vida social, englobando deveres políticos e religiosos. Para Platão, Homero ainda teria o objetivo de interferir no nível técnico da educação.

Havelock, por sua vez, defende o argumento de que a narrativa épica homérica, considerada como o grande objetivo do poeta, é secundária em relação à preocupação didática. Observa detidamente o livro I da *Ilíada* e conclui que boa parte do comportamento social obedecia a rituais e cerimônias. Dessa forma, as fronteiras entre o comportamento moral e técnico eram bastante sutis. Os costumes adquiridos pela cultura transformavam-se em técnicas armazenadas. Episódios da narrativa épica tornam-se pretextos para que procedimentos sejam recapitulados, repetidos, e sirvam de instruções que se mantêm na memória. Por meio de quatro passagens, Havelock exemplifica esse padrão operatório, no episódio em que

Agamenon devolve Criseís a seu pai. Ele constata que a comunicação conservada via oralidade, na mente do poeta, é de caráter global e obedece a uma fixidez. Uma série de imagens se sucede, seguindo uma ordem fixa. As imagens se apresentam segundo formulações verbais, cuja sintaxe é variante. Verifica que a ordem dos eventos, das ações e dos objetos, em duas das passagens, é idêntica: o lançamento do navio, a reunião da tripulação, a carga é trazida a bordo, o passageiro é embarcado, o capitão é designado. Os recursos mnemônicos podem se tornar mecânicos e neles aparece a repetição de *então* e *depois*, em um ritmo de cantiga de ninar. No entanto, a narrativa revela uma síntese de o que se passa, não um manual de procedimentos mecânicos. São informações técnicas para uma educação geral. Daí vêm as críticas de Platão aos poetas, acusando-os de não serem peritos. Nas duas outras passagens, essas agora preparando para a chegada do navio ao destino, estão também bastante evidentes as referências à cantiga de ninar, e os passos enumerados são: atingir o porto, recolher a vela, baixar o mastro, remar para a praia, jogar a âncora na água, sair (pela proa), tirar a carga, desembarcar o passageiro. Isso leva Havelock à conclusão de que Homero não se guiava pela organização da arte dramática, como a entendemos hoje. Essa conclusão é coincidente com a hipótese que formulamos em relação à obra de Marcelino Freire. Sugerimos que a obra de Freire não se rege apenas pela noção estrutural do gênero conto, como o entendemos tradicionalmente, mas inclui, com grande relevância, os gêneros textuais do cotidiano. No caso de Homero, ele se apresenta um contador de histórias tanto quanto um enciclopedista. Portanto, conforme exemplificado pelas passagens aventadas, o livro I da *Ilíada* “conserva um relato completo e formular de carregamento, embarque, desembarque e descarregamento” (p. 102).

Outro aspecto digno de ser ressaltado no estudo de Havelock é o questionamento de Hesíodo, que ele traz à luz, sobre a profissão do poeta, quando ele escreve o *Hino às Musas*. Esse seria assim o primeiro documento sobre a profissão de poeta. Ao questionar quem é a musa e o que e como ela faz, ao responder, Hesíodo dá um passo além de Homero. Começa a ser operada uma transição promovida pelo interesse de poder dimensionar o lugar da poesia na sociedade de então. Em Hesíodo, dá-se uma redução do tamanho do poema. Ele descreve o que se lembra da história. Para Havelock, Hesíodo foi o primeiro a se dar conta de que o poema épico registrava sua cultura. Se há então um registro contundente dos modos de vida de uma população, o papel do poeta precisava ser

refletido. O poema oral conservava diversos procedimentos, práticas, comportamentos, crenças, enfim, a riqueza cultural do grupo. A poesia oral era utilizada como instrumento de doutrinação, porque ela favorecia a memorização e a reutilização de um acervo cultural conduzido pelos ritmos e pelas fórmulas. Ao louvar as Musas, Hesíodo lhes atribui o *status* de filhas de *Mnemosine*. Conforme Havelock, o termo aponta para um sentido mais amplo do que simplesmente memória. Implícitos nele estariam também as ideias de recordação, de registro e de memória. Então, as musas não seriam aquelas que inspirariam ou inventariam o poema, mas elas ajudariam a memorizar para conservar. Essa seria sua função. Assim como as estações renovam seu ciclo, refazendo tudo que morreu no ciclo passado, o registro e a recordação refazem a vida humana na poesia. Hesíodo via a poesia como a verdade das coisas que existem. A poesia é um modelo geral, origem e sustentação da tradição grega, e Platão rejeita, justamente, essa aspiração. A poesia refletia assim as coisas imutáveis, não se voltava para aspectos breves da vida, do cotidiano. Desse modo, aquilo que não estivesse formulado em ritmo e gravado na memória viva ia sendo perdido com o tempo, uma vez que não havia mais quem se lembrasse daqueles conteúdos. Para Hesíodo, afirma Havelock, o próprio rei deveria estar acompanhado da musa e transformar sua relação com governados, seus julgamentos, decretos-leis em ritmos e fórmulas, de modo que tal não fosse visto como algo que o enriquece, caso domine essas técnicas, mas que o próprio rei concebesse tal procedimento como inerente a sua função. Esse seria ainda um caminho a percorrer para a liderança política, tal qual aconteceu na civilização hebreia com o rei Davi. Mas Hesíodo também reconhece que nem todos os reis podem ser poetas e que essas são atividades diferentes. O rei é filho de Zeus, o poeta, de Apolo e das Musas, pois respectivamente um exerce poder político e o outro, poder sobre as palavras. Mas esses poderes estão ligados em termos práticos, pois um rei poderia criar seus decretos, e os que os fizessem alcançariam maior respeito, se bem que, em sua maioria, o poeta faria isso por ele. Tanto o poeta como o rei são beneficiados por essa arte, no sentido de obter prestígio político e social. Das nove Musas, apenas Calíope porta o nome das artes verbais utilizadas pela poesia. Para Havelock (1996, p. 128),

> Ela é preponderantemente o símbolo do seu domínio sobre a execução das fórmulas. Portanto, ela está reservada para a função real. E, todavia, sob a aparência, ela não constituirá o protótipo de todas as suas irmãs? Por conseguinte, o poeta, embora ainda absorto na sua descrição de uma interação política, facilmente retrocede da “Belavoz” singular novamente para o plural. São de modo geral as Musas que presidem a essa técnica verbal.

Para Havelock, a comunicação oral conservada funcionava em três áreas diferentes: a das interações correntes, legais e políticas, em que cabia aos governantes formular o que achassem necessário; a do recontar incessantemente a história tribal, sob responsabilidade dos menestréis, os quais ressaltavam os ancestrais que servissem de modelo para o comportamento no presente; a da doutrinação contínua dos jovens, tanto na narrativa quanto no precedente, por meio da recitação.

Por essas vias, a técnica formular era mantida, desenvolvida e empregada na educação. Junto a isso, habilidades e práticas eram transmitidas pela fala e pela imitação, ou seja, empiricamente. Portanto, afirma Havelock, a concepção platônica da poesia, se tomamos como referência a época pré-alfabetização grega, não era a de “literatura” como a entendemos hoje. Não era vista como uma forma de arte, de livre imaginação criativa individual, mas um acervo enciclopédico cooperativo. Isso fez com que o poder político ficasse nas mãos dos homens mais cultos da cultura oral, a qual tinha o ritmo como o gênio peculiar aos gregos. Consideramos bastante questionável essa concepção de Havelock, mesmo entendendo que o conceito de “literatura” se firmou, em torno dos séculos XVII e XVIII.

Daí, podemos depreender que a distância entre vida prática e poesia não se mostrava tão radical. Os versos e o ritmo faziam parte do cotidiano. Por outro lado, a contemporaneidade construiu caminhos tais de organização sociopolítica, que a poesia não tem qualquer acesso à burocracia dos cartórios ou aos códigos legislativos e judiciários. Porém, na época de Homero, ressalta Havelock, os versos poderiam servir até para ditar uma carta, dar ordens ou planejar algo. Notoriamente, comportamentos como esses imprimiram à cultura grega de então uma memória poetizada. Como consequência disso, Havelock defende que havia uma disposição mental homérica, ou seja, uma consciência grega que levava a um tipo de pensamento possível naquele tempo e lugar e a outro não possível. Argumenta que, em qualquer cultura, é possível que se divise a área de comunicação da

conversação informal, e a da comunicação conservada, que em nossa cultura alfabetizada é constituída pela “literatura” e todos os tipos de livros e escritos. Estes estabelecem as formas de pensamento, limitam-nas e as estendem. Na cultura oral, a comunicação conservada é representada unicamente pela saga e seus descendentes. É aí que se encontra o maior grau de complexidade. Homero não quebra com isso, não traz a informalidade para sua escrita, segue a disposição mental que dominava na época.

Essas noções elucidativas do espírito grego de então lançam também muitas luzes para que se perceba a reprovação de Platão em relação à escritura. Ora, a rejeição que este faz à poesia oral, pelos motivos elencados acima, não o faz entender que a cultura oral é de todo prejudicial à educação grega. Ele ainda aposta no *lógos*, na dialética, como alternativa para uma instrução significativa dos jovens e adultos, visto que trazem como presença a reflexão. Consciente de que as características da comunicação oral conservada se davam em um ambiente hipnótico, de automação emotiva, que levava a uma espécie de transe, no qual estavam ausentes o raciocínio e a reflexão, Platão critica essa disposição mental não-filosófica. No entanto, mesmo sem poder suprir a necessidade analítica de uma comunidade, a comunicação oral, por meio de uma “manipulação dos recursos do inconsciente em harmonia com o consciente, era insuperável” (HAVELOCK, 1996, p. 206).

2.4. DA FIXAÇÃO E DO FLUXO, DO JOGO E DO GESTO

Dos elementos formadores e mantenedores do domínio da cultura oral na Grécia antiga, diversos foram preservados e estão ainda presentes nas tradições da poesia oral brasileira e especificamente no nordeste do Brasil. Outros continuam presentes em nossas grandes cidades, nos *shows* de diversos ritmos, como *rock*, *reggae*, samba etc. Nesses contextos comandados pela voz, com melodia ou não, multidões entram em momentos catárticos, seguindo, muitas vezes, o direcionamento dos “menestréis” do presente. Os movimentos vocais e físicos das pernas e dos braços e a entrega ao prazer são facilmente percebíveis nesses ajuntamentos em torno da voz. Tanto nas manifestações culturais orais de tradição popular, como nessas manifestações preponderantemente urbanas e geralmente acompanhadas de melodia, além de oportunizar expressões de vozes silenciadas

historicamente, por meio dos aspectos mnemônicos, cultiva-se e se preserva uma memória e se transmitem para outras gerações aspectos de uma cultura comum. Esses momentos de *performance*, em que a voz viva está presente, convivem também com a voz mediatizada, em discos ou televisionada.

Essa compreensão ajuda-nos no esforço de continuar discutindo a relação entre a escritura e a oralidade na obra de Marcelino Freire. Temos dito que a escrita de Freire parece dialogar e negociar com a voz, a ponto de os gêneros textuais orais do cotidiano junto aos gêneros orais da poesia oral de tradição popular se fundirem com os gêneros literários tradicionais. Disso parece resultar composições escritas, publicadas como conto na versão impressa, algumas na versão *e-book*, e outras na versão audiolivro. Ao observar fatos como esses, percebemos que essas composições escritas não sofrem adaptações para nenhuma dessas formas de publicação, como também não sofrem quando são levadas ao palco, como tivemos oportunidade de assinalar no capítulo I. Um aspecto importante que depreendemos dessas opções de difusão da obra de Freire é que, ao fixar a criação literária, quer seja na escrita, quer seja na publicação em áudio, ali está presente a voz. A escrita de Freire evoca a presença da voz e do gesto. Sua escrita parece ser engendrada por uma intenção de ser vocalizada, preparada também para ouvidos, para uma situação de *performance*. Já podemos perceber também que tanto a escrita como a cultura dominante oral exercem influências nas sociedades, sendo responsáveis pelo desenvolvimento de determinadas habilidades, de certos comportamentos, de formas distintas de lidar com a memória, com o surgimento e a preservação de formas artísticas. Cada modalidade de expressão cultural e artística está ligada a um suporte, e este, no caso da literatura, pode potencializar seus significados ou fazer com que haja perda em sua carga estética, que pode sensibilizar mais ou menos aquele que a consome. É o caso da voz mediatizada discutida por Zumthor, que traremos mais adiante. Porém, entendemos que tanto o audiolivro como o *e-book* são utilizados como suportes para mais ampliar a difusão da literatura, para potencializar o alcance de seus textos. É uma forma de aproveitar as transformações dos suportes a favor da “causa” literária.

Para Chartier (2010), os suportes têm se transformado, na atualidade, de modo simultâneo, como jamais se viu na história. As mutações dos suportes da escrita, da técnica de sua reprodução e disseminação, dos modos de ler ocorrem em velocidade extraordinária. Nem o advento da imprensa modificou tanto as estruturas

do livro como o *e-book*. Antes ou depois de Gutenberg, o livro era um objeto constituído de cadernos, folhetos e páginas. Mas o livro digital difere de seus antecessores, rolo e códex, não mais pela forma material. Há mudanças de comportamento e de gestos, diante do monitor que associamos à escrita. A leitura também é mais fragmentada. No entanto, Chartier chama a atenção para o fato de que é necessário receber a transmissão do escrito, seja pela voz ou pela leitura, entendendo suas lógicas e práticas.

O escrito cumpriu um grande papel na evolução das sociedades ocidentais, constituindo um estado de justiça e de finanças, formadores da burocracia, embora fosse também visto com desconfiança por gestores desse estado de coisas que ajudou a formar. O escrito esteve junto à igreja, engendrando o fenômeno religioso com autobiografias, hagiografias, profecias, orações. Contribuiu para instituir regras de comportamento construídas pelo poder absolutista, além de, no século XVIII, as correspondências, as leituras e as conversações letradas serem responsáveis por criar uma esfera política e estética na sociedade.

O historiador percebe a existência de alguns processos da história da cultura escrita e os enumera. O primeiro diz respeito à pluralidade das intervenções implicadas na publicação dos textos. Os autores não escrevem nem seus próprios textos. Tanto os livros manuscritos como impressos são resultado de diversas operações. No antigo regime tipográfico, entre os séculos XV e XVIII, um escriba fazia a transcrição do manuscrito do autor, os censores analisavam, o editor escolhia o papel, o formato, a tiragem, a composição e impressão na oficina, a preparação da cópia, e o corretor fazia a leitura das provas, terminando, enfim com a impressão dos exemplares. Não está em jogo apenas a produção do livro, mas do próprio texto em suas formas materiais e gráficas. A forma de publicação do texto impresso não depende do autor. Era de comum acordo o autor delegar àquele que faria a composição da página a responsabilidade de fazer a pontuação, a acentuação e cuidar da ortografia. O processo de um livro vir a público envolvia diversas pessoas e exigia a negociação da ordem do discurso que rege sua escrita, seu gênero, seu estatuto com as condições materiais de sua publicação. Por essa razão, Chartier questiona o que seria um autor. Comenta que Foucault, em *A ordem do discurso*, afirma ser ele um “dispositivo para pôr ordem na preocupante proliferação dos discursos”, no entanto, essa noção não esgota a força heurística da interrogação, a qual nos obriga a abandonar a tentação de, implícita e indevidamente, considerar

como universais categorias cuja formação ou uso são historicamente bastante variáveis. No contexto aventado por Chartier, compreendido no “antigo regime tipográfico”, a noção de autor, como a temos hoje, era partilhada com outras pessoas, até porque o autor, de modo geral, não escrevia. Por conta desse trabalho compartilhado, havia muitas distorções em virtude dos erros habituais dos compositores, que se davam por diversos motivos, tais como letras ou sílabas invertidas, esquecimento de palavras, saltos no texto. Ainda se observava a existência de inúmeras inadequações, geradas pela leitura da mesma cópia por vários corretores, que não raras vezes ocasionava o uso de pronomes de formas variadas, e a não-correlação de termos, gerando problemas de concordância modo-temporal ou gramatical.

O segundo processo se refere à instabilidade que preocupou ou inspirou os autores que nos fazem companhia: trata-se da mobilidade da significação. Chartier demonstra que Fernando Rojas, autor da *Tragicomédia de Calixto e Melibeu,* no prólogo de sua peça destinada à leitura, justifica as diversas interpretações dessa obra, por estar sujeita a auditores de diferentes idades e ao estado de humor destes. Borges também teria dito, cinco séculos depois, que os diversos sentidos das obras podem ser explicados pelos inúmeros modos de lê-las. Borges considera uma obra inesgotável, ilimitada, não encarcerada, centro de múltiplas relações. Uma literatura é diferente de outra mais pela maneira como é lida do que pelo texto em si.

O terceiro processo que atravessa a história da cultura escrita se faz pela tensão e o enfrentamento das autoridades que querem o monopólio ou o controle do escrito, além de difundirem a noção de que o escrito, o saber ler e escrever, são promessa de melhoramento do destino. Não seriam essas noções o pano de fundo da discussão de Totonha com a moça que a estimulava a aprender a ler e escrever, no conto com o qual introduzimos as discussões neste capítulo? A escrita é apresentada como meio de ascensão social. Tal noção inquieta Chartier (2010, p. 23):

> A cada dia, para o pior e para a nossa vergonha, a crueldade com que nossas sociedades tratam os excluídos do escrito e aqueles que a miséria do mundo e a brutalidade das leis deixaram sem documentos relembra os desafios éticos e políticos ligados ao acesso à escrita.

De fato, o acesso à escrita pode ser utilizado para a construção de uma consciência menos permeável à avalanche de informações que nos envolve todo dia, como também para minar esses pretensos monopólios, além de, pela escrita, poder dizer que ela não deve ser vista como meio de ascensão social.

Se em dado momento histórico a fixação era motivada, fundamentalmente, pelo temor da perda ou da transformação dos significados dos textos, acreditamos que, além do intento de preservação, há também o de ampliação da difusão da literatura, sobretudo daquela que não conta com o apoio das grandes editoras. Mesmo que o trabalho de produção de livros não seja tão coletivo como era nos séculos XV e XVIII, é sabido que as editoras interferem muito nas obras, sugerindo diversas alterações e até imposições para levar o livro a público, tendo como referência o mercado consumidor. Além disso, algumas fazem recortes ou antologias, tomadas como “a verdade”, que alijam da visibilidade outras formas de publicação que não se encaixam na proposta sugerida. Como exemplo, gostaríamos de trazer a publicação da revista britânica *Granta*, que foi alvo de questionamento por Freire (2012f) e outros escritores. A *Granta* fez um concurso para eleger os vinte melhores jovens escritores brasileiros. O número de inscritos chegou a 247. O escritor de Sertânia considera que há um perigo nesse tipo de escolha, por conta da preguiça dos curadores, professores, jornalistas, editores do Brasil e de outros países e até dos escritores que ficaram de fora, que é o de tomarem essa revista como verdade absoluta, ou seja, pensarem nesses autores como os únicos jovens autores brasileiros. E a resposta a ser dada pelos outros escritores deve ser a de produzir antologias, fazer movimentos e escrever. Admite que o tempo dele agora é de correr atrás de seus poucos leitores verdadeiros. Assim, sinaliza que sua voz não objetiva competir com os colegas que publicam nas grandes editoras, nem criar polêmicas de combate a elas. É possível perceber que há um espaço a ser criado e ocupado pelos escritores, não importa se antigos ou jovens, não enxergado por aqueles que se encastelam em seus locais de escrita e não vão à rua, ocupar todos os espaços possíveis com literatura. Tal acepção nos sugere que é esperada por Freire uma convivência com todos os tipos de literatura produzida no Brasil, mas é inaceitável eleger um tipo de escrita, como, por exemplo, a da chamada grande literatura, como referência de qualidade no Brasil. Para nós, cada vez fica mais opaca a noção de o que seria qualidade na literatura. Marcelino Freire, com sua

obra, parece se insurgir contra a noção de escrita privilegiada em oposição à escrita transgressora.

Historicamente, em momentos distintos, a escrita tem certo poder reconhecido pela sociedade, em alguns contextos, mais em outros, menos. Impresso ou manuscrito, diz Chartier (2010, p. 23-24) que:

> [...] o escrito é investido de um poder temido e desejado. O fundamento de tal ambivalência lê-se no texto bíblico, com a dupla menção do livro ingerido, tal como aparece em Ezequiel, 3,3 ("E o Senhor disse: Filho do homem, seu ventre se alimentará com este livro que lhe dou, e suas entranhas com ele serão saciadas. Comi esse livro e ele se tornou doce como mel à minha boca") e o eco dessa cena no apocalipse de João, 10,10 ("tomei o livro da mão do anjo e o devorei: na minha boca, era doce como mel; depois que o engoli, porém, causou amargura no meu ventre").

Portanto, com esse exemplo, Chartier demonstra em toda a cristandade o poder da Bíblia. Ela é utilizada como livro propiciatório e protetor. Afasta a desesperança, a infelicidade, o mal, por meio da leitura de seu texto ou simplesmente por tê-la ao lado. Assim, o escrito é instrumento de poderes temíveis e temidos. Essa inquietação, a partir do século XV, dá lugar a inúmeras condenações, embora muito se exalte a invenção de Gutenberg. Mas havia múltiplos problemas relacionados a livreiros desonestos, corretores despreparados, alteração das propriedades originais dos textos por leitores incapazes de interpretá-los.

Não deixa de ser pertinente, prossegue Chartier, o questionamento, na atualidade, da autoridade conferida ao escrito, bem como os combates por sequestrar-lhe os poderes, pois tal interrogação poderá ajudar a compreender o presente, uma vez que nas plataformas digitais os discursos têm sua credibilidade inegável e os leitores menos avisados estão completamente expostos às falsificações. Está ele convicto de que, em todos os campos sociais, a escrita recebeu crédito para melhor ou para pior, e tal não se separa de uma nostalgia da voz, de uma oralidade perdida. Considera que muitos temas se relacionam a essa discussão, e aponta que um deles é a impossibilidade de reduzir as trocas orais à inércia da transcrição escrita, conforme Molière, que proclamava não aconselhar as pessoas a ler suas peças, a não ser que elas tivessem olhos para descobrir na leitura todo o jogo cênico do teatro.

Por volta do fim da idade Média, diz-nos Zumthor (2005), reis ingleses e franceses, bem como senhores de grandes cidades italianas e príncipes alemães utilizaram a escrita para montar suas administrações. Nesse contexto, a escrita fazia parte do jogo do poder político. No entanto, Zumthor adverte que a literatura ocupa lugar no espírito moderno de contestação do *status quo*, de subversão do poder. Mas esse poder da escrita implicou também a criação de uma grande indústria em torno dela. Podemos citar a indústria e comércio ligados a papel, tinta, livros, publicidade, editoras, livrarias etc. Esse aparelho industrial-econômico-financeiro facilmente consegue reverter por diversas vias a contestação que a literatura venha a fazer. Na Idade Média, assegura, a contestação era maior, sobretudo por meio das festas carnavalescas.

As tradições orais exerceram posição de destaque em relação à escrita nos séculos IX, X e XI. Os estudos de Zumthor, mesmo com pouca documentação, dão conta de que a voz humana era sobrecarregada de poder nesses séculos. O poder não prescindia da voz, andavam lado a lado. A igreja imperava por meio da voz de seus pregadores que, na tentativa de converter pagãos em fiéis, não se importavam de utilizar métodos de aculturação. A poesia poderia mostrar aos homens seus comportamentos, a fim de que eles pudessem se ver melhor e, com mais amplitude imaginativa, enxergar seu destino. Por sua vez, a escrita estava também nas mãos dos clérigos, os quais dominavam o latim e transmitiam nessa língua o saber que detinham. Ao longo da Idade Média, assim os fenômenos ligados à escrita e à voz aconteciam, com movimentos oscilatórios até que, com os legistas, conhecedores de leis que ajudaram os monarcas a definir o absolutismo contra o feudalismo, o poder e o saber foi sequestrado por completo. Tal aconteceu de modo idêntico na Inglaterra, França, Espanha, Europa de modo geral. Fizemos com Zumthor esse percurso, em virtude de esses acontecimentos interferirem, evidentemente, no discurso poético. Para ele, um bom exemplo dessa repercussão na poesia da oscilação de escrita e voz é como o romance surgido por volta do século XII se tornou diferente da canção de gesta, por assimilar elementos da escrita. Uma vez que o romance era uma escrita para ser lida em situação de *performance*, e adotou como procedimento de criação um texto complexo, próximo do que conhecemos hoje, tornou-se diferente de tudo que existia até então. Mesmo com essa complexidade, durou muito ainda o costume de realizar leituras públicas. Conforme Zumthor (2005, p. 125), por volta do século XVI, um personagem preso pela

Inquisição, que respondia pelo nome de Ramon Ramirez, fora acusado, dentre outras coisas, de ter a capacidade de recitar, de memória, textos de romances que correspondiam a grossos volumes. Tal fato era inconcebível e atribuído a relações com as forças do mal, a saber, o Diabo. Para os inquisidores, esse fenômeno era uma marca de modernidade.

O diálogo entre escritura e oralidade deu-se no Brasil de forma tal que, lembra-nos Costa Lima (1981), até o século XIX, o escritor brasileiro não tinha público. No século XVIII, formou-se uma cultura oral alimentada pelo púlpito e pela tribuna. A essa cultura ele chama de *auditiva*. A forma de converter essa escritura em oralidade era via leitura fácil, ritmada com versos repetitivos, como alguns de Gonçalves Dias, ou uma prosa de fácil assimilação, açucarada com temas sentimentais ou nativistas. O próprio Alencar, no prólogo de *Iracema*, coloca expressões associando a leitura do romance a momentos de relaxamento em uma rede, desopilar a mente. A ideia era não cansar o leitor, mantê-lo interessado nas crônicas e nos folhetins. Logo, a escrita imitava a fala, a literatura era uma espécie de depositária da oralidade. Como consequência, o intelectual brasileiro não era reconhecido como um homem de ideias, mas como aquele de verbo fácil e escrita comovente. As academias de direito, que poderiam ser uma alternativa para que a escrita lograsse maior difusão e sucesso na cultura brasileira, terminou por insuflar ainda mais a oralidade, pelo incentivo ao uso da tribuna. Apoiado em testemunhos de Venâncio Filho e Gilberto Freire, Costa Lima traça um quadro negativo da escola brasileira, incluindo as de Direito, nas quais importava mais a aquisição do título do que a aprendizagem propriamente dita. O título lhes serviria de ascensão política, e o ensino não passava de receituário de legislações. Desse modo, a improvisação das defesas e certa repulsa aos estudos teóricos, considerados muito distantes da realidade vivida, eram favorecidas pelas escolas. Dessa forma, os cursos superiores promoviam um entrelaçamento entre oralidade e praticidade e estimulavam o intelectual brasileiro a buscar o caminho mais fácil para seu trabalho.

Por mais paradoxal que pareça, conforme Costa Lima, o intelectual brasileiro (tanto o letrado como o bacharel) procurava uma linguagem de “vocábulo raro e construção arrevesada”, distante da fala popular. A forma de se aproximar do público era chamar a atenção com uma linguagem rebuscada, reconhecida como uma “fala de doutor”. Esses textos seriam escritos para servir de discurso após os jantares, não para ser lidos efetivamente. Junto a isso, os intelectuais estavam

buscando sempre uma atualização em relação aos assuntos que circulavam na Europa, e aqui divulgavam as ideias lá dominantes. Eles assim não perseguiam a originalidade, ao contrário, temiam-na. Então, o que tínhamos eram escritores que se colocavam na condição de subserviência às ideias europeias, diante de um público que gostava de distinguir a erudição da escrita, mas que não tinha condições intelectuais de decifrá-la ou tinham preguiça de investigá-la. O caminho do distanciamento da teoricidade e da aproximação de uma praticidade se fez sedutor, até porque foi assim que esse intelectual foi educado nas escolas superiores. Não caberia culpar nem os intelectuais nem o público. Todos pertenciam ao mesmo sistema que elegeu a homogeneização do meio-termo como saída, e os escritores que fugiram disso caíram no anonimato, como, por exemplo, Sousândrade. Costa Lima (1981) considera que Machado de Assis foi o autor que conseguiu ser aceito, sem ser superficial ou inacabado. Considera também que esses textos declamativos, em que se primava pelo estilo culto e pela divulgação das ideias europeias, resultaram em desinteresse pela reflexão intelectual e em um dogmatismo:

> O intelectual se fechava com seus livros e seus princípios e, do mesmo modo que, indiferente ao calor tropical, abafava o corpo entre casimiras e chapéus, encarava o seguidor doutros princípios como inimigo à vista, a quem ou destruía ou por quem seria destruído. Criava-se assim uma cultura *para fora,* para inglês ver, como diz tão bem a expressão popular, em que toda discussão era ressentida como ofensa pessoal (LIMA, 1981, p. 11).

A explicação das características desse sistema cultural poderia estar no fato de os oprimidos não terem instrumentos para organizar uma contestação a essa cultura oficializada. Quando aqui friso contestar, me junto a Lima para mostrar que os grupos sociais que podiam se expressar não tinham necessidade de fazer oposição ao sistema então vigente, e promoviam uma cordialidade oficializada.

Conforme Lima (1981, p. 14), a partir da criação da USP e do posterior surgimento de vários nomes que, “no estudo da literatura, na sociologia, na história e na filosofia, sacudiram a tradição auditiva da cultura brasileira”, teria surgido um novo tipo de intelectual, cuja expectativa foi interrompida com o golpe militar de 1964.

O que parece ser um incômodo para Lima e que ele reputa como grave é que o sistema intelectual brasileiro é a conjunção de regimes em que um grupo de pessoas domina de forma inquestionável, aliado à acriticidade do pensamento nacional. É um pensamento que não busca a análise teórica nem ousa pensar com sua própria cabeça. Nem os adversários ousam refletir e contestar. Tal acomodação estimula a intuição e o temor da indagação teórica. Dessa forma, para Lima (1981, p. 14):

> O pior do autoritarismo não está em que seus agentes sejam autoritários, mas que seus adversários, pelos entraves à discussão crítica, tendam para a mesma prática autoritária. E, do ponto de vista do sistema intelectual, o pior do autoritarismo é que ele acostuma a *intelligentsia* ao pensamento impositivo, que não precisa demonstrar, pois lhe basta apontar, mostrar com o dedo 'a verdade'. No caso das nações econômicas e culturalmente periféricas, como a nossa, esta consequência ainda se torna mais intensa, porque o seu horror à teorização própria as deixa duradouramente sujeitas à teorização alheia.

A gravidade apontada por Lima dá lugar a uma preocupação de que a reflexão de nossa intelectualidade pudesse persistir, sendo adaptada a teorias europeias ou ainda, para usar um termo mais elucidativo, colonizadas. Isso faz com que o pensador considere que alguns traços no interior de nossa cultura continuam ainda inalterados. E o traço que nos interessa é o que se relaciona à cultura auditiva. Ele não está compactuando com Sócrates, que via na escrita a perversão do saber, por interferir na memória, enfraquecendo-a. Lima não pretende tomar a oralidade agora como um modo inferior de transmissão e produção cultural. A crítica que faz à oralidade dominante no Brasil é que ela ocorre no interior de uma civilização da escrita. E cada modalidade de engendramento da cultura, a oral ou a escrita, compreende mecanismos determinados e diferenciados, que condicionam a aprendizagem, a retenção e a reprodução ou multiplicação do saber. No entanto, esses mecanismos tornam-se prejudiciais, quando, pertencentes a uma modalidade, predominam no interior da outra. Uma cultura oral dentro de uma civilização da escrita significa que as palavras escolhidas para compor um texto escrito devem provocar um efeito imediato no leitor. Isso não quer dizer de compreensão cronologicamente rápida, mas que esse leitor não interponha questionamentos, e aceite as mudanças de assunto ou nem sequer as perceba. Dizendo isso de outro modo, "imediato" não se refere necessariamente a uma comunicação no sentido de

decodificação ou entendimento da mensagem. Para Lima, nas culturas auditivas (termo com o qual ele se refere às culturas orais), a dominação da oralidade nos textos escritos se refere ao objetivo de criar um efeito de impacto no receptor, sem que este necessariamente tenha recebido o texto intelectualmente.

Aqui no Brasil, a cultura auditiva teria sido introduzida pelos jesuítas. Essa Lima (1981, p. 16) critica de modo veemente, pois não visava à integração dos participantes, como a persuasão das culturas orais de que são prova nossos cultos religiosos primitivos, mas visava à submissão.

> O efeito de impacto produzido consistia em impressionar o auditório, em esmagar a sua capacidade dialogal, em deixá-lo pasmo e boquiaberto ante a perícia verbal e a teatralização gesticulatória, maneiras de rapidamente subjugar o auditório. Pois a cultura *auditiva* é profundamente uma cultura de persuasão. Mas da persuasão sem o entendimento. Donde, da persuasão sedutora.

A essa cultura auditiva do ensino jesuítico, que visava à persuasão para subjugar, Lima opõe o estilo auditivo e sedutor de um Alencar, um Gonçalves Dias ou Gilberto Freire, cuja sedução vem por inspirar um tom acariciante, “de conversa à beira da rede ou ao pé do fogo” (p. 17). Ressalta a crônica, como, dos gêneros literários, o que mais se adapta a essa cultura auditiva, a qual se desenvolve sem formação de cadeias demonstrativas, ou seja, é possível mudar de temas sem que a assistência exija a presença de elos. Essa é uma crítica que Lima faz à cultura auditiva, visto ser ela, a seu ver, fundamentalmente transmitida sem cadeias demonstrativas: “De a passa-se a y, sem que o auditório perceba ou questione ou se interesse em questionar a ausência dos elos” (p. 17).

Em Gilberto Freire, Lima reconhece a grandeza da pesquisa manifestada pela fartura documental, além da sensibilidade aguçada para intuir e trazer à cena estudada os modos de vida, as escolhas usuais de vestimentas, os hábitos alimentares, as práticas sexuais, as relações do homem com a natureza, especialmente na infância. Mas faz severa crítica à debilidade teórica que orienta e desorienta ao mesmo tempo seu trabalho, além de mantê-lo preso, submisso à ideologia senhorial. Tal acontece pela ausência de elos, fruto do estilo auditivo. Com isso, é possível a manipulação da informação.

Tomando como referência os escritores citados acima, e exemplificando com um trecho de Gilberto Freire, Lima (1981) afirma que um escrever brasileiro

apresenta uma forte e gostosa maneira de seduzir, “de submeter, colocando-se o resultado pretendido antes de serem mostradas (e nunca o serão) as suas premissas e estabelecido o seu encaminhamento demonstrativo” (p. 18).

Consideramos que o que fica claro dessa crítica de Lima à cultura auditiva, conforme prossegue sua discussão, é sua característica de não demonstratividade, de horror à teoricidade, fatos esses que podem levar ao autoritarismo. A persuasão, que por meio dela se faz sem demonstração, necessita ser desconstruída por meio da demonstração. A consequência dessa cultura auditiva, caso ele esteja certo em sua descrição, é o desenvolvimento de instituições e práticas políticas forjadas na não demonstratividade, levando-nos a acreditar que vivemos em paz em nosso solo, que o brasileiro é, de fato, cordial e transigente, que milagres econômicos acontecem. Portanto, as práticas não demonstrativas são autoritárias. Disso decorre a permanência do antiteorético, da praticidade e da colonização ideológica. A crítica de Lima se endereça não à intuição em si, pois a julga essencial ao cientista, ao pensador, mas, fundamentalmente, ao intuicionismo que embota ou pretende ignorar a demonstração. Por essa razão,

> A relação que assim estabelecemos entre ‘discurso intuitivo’ e autoritarismo revela outra propriedade a que pertence o *auditivo*: o *auditivo* é o traço de superfície de um conjunto que não só contém ‘autoritarismo’, ‘intuicionismo’, mas ainda ‘dependência’ (LIMA, 1981, p. 19).

A formulação final a essas questões fica em aberto e é a possibilidade de refletir o que aconteceria a uma cultura auditiva, caso o sistema econômico a que ela pertence deixasse de ser dependente. No entanto, algumas considerações de Lima suscitam discussão neste trabalho. Sabemos que a análise que faz se endereça mais especificamente ao intelectual brasileiro do século XIX e do início do século XX. Porém, autores canônicos de nossa literatura são citados, e, de certo modo, criticados, por criar uma poesia palatável, de leitura fácil, cheia de repetições e uma prosa açucarada, para não cansar o leitor de uma cultura oral. Esse é apontado por Lima como o caminho mais fácil, seguido pela intelectualidade brasileira, em um momento em que a oralidade era alimentada pela igreja e pelas academias de direito. Não podemos deixar de admitir que Marcelino Freire também procura não cansar o público, mas não usando estratégias semelhantes aos poetas e escritores do século XIX. Como foi dito no capítulo I, ele tem urgência, e esta

também se apresenta como concisão. Nesse aspecto, embora pareçam ter o mesmo objetivo, os caminhos são bastante distintos, como distintas são as relações que eles, os intelectuais do século XIX, e Marcelino Freire têm em relação à originalidade. Conforme mencionado, Lima sustenta que o intelectual (tanto o letrado como o bacharel) passou a usar uma linguagem distanciada da fala popular, e reproduziam ideias europeias. Ele temia a originalidade, imitava o intelectual europeu. Defendemos, no entanto, que a obra de Marcelino Freire é construída por via diferente: o esforço é encontrar uma linguagem particularizada por uma biografia, que escuta as vozes das ruas, da periferia e as reconstrói por uma estratégia dupla de escrever essa oralidade e oralizar a escrita.

A principal crítica de Lima a essa cultura auditiva vem desse estilo culto, estabelecido por esse intelectual do púlpito e da tribuna que, ao escolher uma linguagem de vocabulário obscuro, difícil, a chamada “fala de doutor”, cultivou um grande desinteresse pela reflexão, e a consequência foi a compensação por meio de uma escrita que escolhia palavras para transmitir a mensagem de modo mais imediato, que impactasse o ouvinte, sem o uso da reflexão. Reconhecemos que enxergamos na obra de Freire uma tentativa de escrever a oralidade e construir um texto que utiliza diversos recursos para seduzir o leitor, podendo levá-lo a impactar-se e absorver uma mensagem sem refletir tanto inicialmente. Porém, muito diferente das repetições palatáveis, e repetições há, são as vozes silenciadas historicamente, que emergem em gritos e escândalos, a colocar limites em estruturas sociais segregadoras, hierarquizadas, excludentes, mantenedoras da desigualdade social. Ao invés de uma linguagem açucarada de uma suposta e idealizada classe média, encontramos é uma linguagem crua, seca, rústica, áspera, sóbria, embora ritmada, musicalizada e envolvente.

Pensamos que a insistência de evocar a voz na escrita de Freire esteja ligada à hegemonia da escrita na modernidade, que colocou a voz em uma região de ostracismo, relegada à noção de pertencimento ao folclore, cultivada por pessoas não alfabetizadas. Concepções como essas acirram o distanciamento entre cultura letrada e não letrada, e entre literatura popular e literatura canônica. E como são vários séculos desde o surgimento da imprensa e o consequente culto ao escrito, emerge uma nostalgia da voz, da oralidade, como menciona Chartier, acima. Essa voz, que é evocada pela escrita marcelinofreiriana, pode vir também mediatizada para cobrir espaços ainda passíveis de ser ocupados com a literatura. A voz

mediatizada, assim, pode trazer inúmeros benefícios à difusão da literatura, embora não pareça ter o mesmo vigor de um texto performatizado em presença de ouvintes, em uma relação dizer-ouvir em um dado contexto, em que a voz se expresse de modo fisiológico, atraindo o gesto, a respiração, a temperatura do corpo, a temperatura ambiente, a iluminação, o número de pessoas.

Para Guattari (2006), a oralidade se encontra em um cruzamento. Ela é cheia de dentro e de fora. Ele retoma uma reflexão de Lacan, na qual distingue fala vazia de fala plena. E essa plenitude se constituiria de campos de possível. Ele, Lacan, não entende a fala como simples meio de comunicação, ou mera transmissora de informações, mas fala capaz de inventar o próprio ser, fala ponte, ligação entre o "em-si cósmico e o para-si subjetivo" (p. 113). A fala só se esvazia se controlada analiticamente por uma escritura transformada em lei, da qual se retiram possibilidades de ambiguidade, como exemplifica Guattari, por meio da voz do computador: "Você não colocou seu cinto". Mas considera que, ao contrário disso, a voz comum é polivalente de recursos não-verbais, dentre os quais estão a entonação, o ritmo, os indícios faciais, as posturas, e outros, na qual tais elementos alternam-se, coincidem, superpõem-se, e assim afastam, exorcizam probabilidades do andar em círculo das possibilidades significativas. A voz gravada de um supermercado mesmo, Guattari considera, tira a oportunidade de negociação no ato da compra, na busca de um preço justo para o produto. O consumidor não pode sair dessa função e se sentir existindo.

A nosso ver, isso não significa que Guattari (2006) esteja fazendo uma forte oposição entre a voz mediatizada e a voz natural, até porque ele também não o faz entre a voz e a escritura. Mas ele ressalta o fato de a informação chegar quase ao limiar do excesso, a ponto de esvaziar a dimensão existencial da expressão, no objetivo de se tornar necessária e suficiente. Mas, de fato, o que o interessa aqui "São blocos de sensações compostos pelas práticas estéticas aquém do oral, do escritural, do gestual, do postural, do plástico... que têm como função desmanchar as significações coladas às percepções triviais e as opiniões impregnando os sentimentos comuns" (p. 114). Extraídas essas percepções triviais, esses estados de alma banais, abre-se um caminho para que possamos passar de uma assimilação estética padronizada para vias de formas verdadeiramente mutantes de subjetividade. A *performance* para ele faz sentido por seu poder de fazer surgir universos familiares ou estranhos, a partir do cotidiano significante. Ela nos revela

uma série de fatos e causas que concorreram para a formação do ser e das formas, antes que elas se tornem redundantes e dominantes, tal qual acontece com os estilos e as formas que engendraram a modernidade. No entanto, Guattari advoga que a arte da *performance* é mais resultado das maquinações que fermentam subjetividades mutantes – subjetividades que se fazem na dança do caos e da complexidade, numa espécie de fuga para frente – que retornam a uma oralidade originária. Isso significa dizer que há algo de construído, de composto na poesia sonora, fruto dessa redescoberta da oralidade. Ao mesmo tempo em que essa poesia desconstrói valores e códigos do passado, traz um enriquecimento à matéria de sensações, de onde é possível haver uma recriação e um enriquecimento do mundo. Onde se podem proliferar formas e modos de ser. Guattari não simpatiza com maniqueísmos nem com sentimentos nostálgicos, por isso não propõe oposições entre boa oralidade e má escrituralidade. Seu interesse é outro. Novos focos enunciativos que provoquem melhores divisões entre novos dentros e novos foras, que propiciem novas formas de relacionamento entre passado e futuro, que permitam a vivência de pelo menos um minuto de eternidade, aquele a partir do qual seja possível que a eternidade coexista com o instante presente. Seriam, assim, as máquinas estéticas quem melhor poderia realizar transformações por meio desses blocos de sensações capazes de retirar sentidos desses vazios nos quais estamos afundados. É na arte que ele enxerga uma resistência bastante consistente contra a subjetividade capitalística. Essa que nutre a segregação e por ela é nutrida. Essa que homogeneíza diferenças, que é surda para a alteridade. Não que ele queira tornar os artistas heróis ou que se refira apenas aos reconhecidos e canônicos, mas se refere também a uma subjetividade criativa, que se encontra em comunidades periféricas, as minorias, os oprimidos com seus gritos e seus vexames. Portanto, para Guattari (2006, p. 116),

> O paradigma estético, o da criação e da composição de preceptores e de afetos mutantes, se tornou o de todas as formas possíveis de liberação, expropriando assim os antigos paradigmas cientificistas aos quais estavam referidos, por exemplo, o materialismo histórico ou o freudismo.

Conforme podemos constatar, não há razão aparente para discordar das palavras acima, uma vez que é patente, até para o observador mais superficial, que a marcha alucinante do modelo capitalista, que se assemelha ao galope alucinado

de um cavalo sem rumo, não atende às necessidades humanas mais profundas. Sabe-se que essa marcha se encaminhará para o abismo ou para uma radical renovação, e tal só virá se houver uma refundação dos valores, dos objetivos das relações humanas das atividades produtivas. Sabe-se, porém, que por mais que sejam otimizados esforços para que tais interesses se alcancem, será preciso muita luta, muita resistência, muitos confrontos.

Da mesma forma que o meio ambiente precisa de cuidados e de atenção; da mesma forma que os meios produtivos precisam ser reciclados, reciclando materiais, modelos de gestão e revendo conceitos, Guattari defende que precisamos de uma ecologia também virtual, e quem poderá fazer isso será a arte. Ele pensa na poesia, na música, nas artes plásticas, no cinema, e pensa, sobretudo, nas modalidades performáticas ou performativas dessas linguagens. Ele julga que essas atividades performáticas, além de trazerem uma contribuição que lhes é própria, podem servir de paradigma para práticas sociais, e ainda contribuírem para a criação e o desenvolvimento de novas subjetividades, ainda não vistas nem sentidas. Guattari expõe aqui seu otimismo, a esperança de uma reviravolta por meio de um paradigma estético, que instale relações étnico-raciais, de gênero, de gerações, nas quais se respeite o outro, criem-se novos sistemas de valores baseados em princípios de cidadania e gosto pela vida.

Fundamentalmente para Zumthor (2005), a voz mediatizada pelo rádio ou gravador tira-lhe a sensualidade, pois só se tem acesso ao auditivo. Na televisão ou no cinema, ainda se tem acesso à imagem, mas falta a tatilidade. Nada se compara à presença fisiológica. As máquinas que reproduzem a voz ocupam o lugar da voz que perdeu seu prestígio para a escrita já há séculos. O autor entende que a humanidade busca um reencontro com a autoridade da voz. No entanto, uma *performance* mediatizada, a seu ver, não seria verdadeiramente teatralizada, se bem que não se pode compará-la a um texto escrito. A prova seria o fato de que uma gravação de cem anos atrás de um poeta recitando seus poemas seria bem diferente de lê-los. Se a *performance* ele entende como presença, ela só pode ser presente. As vozes do passado não podemos ouvir. Ele coloca a situação de se ter acesso a manuscritos acompanhados de partituras, os quais pudessem ser executados, ainda assim, não seria uma *performance* do modo como foi, então, vivida. A consequência disso é que nenhuma mídia gravada, seja radiofônica ou audiovisual, poderia reeditar paixões vividas em determinada situação de

performance. Ele, de certa forma, desafia alguém a citar algum exemplo de fatos dessa natureza. Com isso, Zumthor quer provar que a *performance* mediatizada perde a tatilidade.

Por outro lado, há possibilidade de essa *performance* mediatizada ser refuncionalizada, ou seja, passar a desempenhar outra função em uma dada cultura, diferente daquela que tinha ao nascer. Zumthor (2005) exemplifica esse conceito com a canção *Lili Marlene*, antes considerada apenas uma canção sentimental, que beirava a pieguice, e que veio a se tornar uma das canções mais cantadas entre as forças armadas da Segunda Guerra Mundial, traduzida em todas as línguas das nações envolvidas no conflito dos dois lados. Ele entende que uma canção como a citada traz uma nostalgia da voz, em razão da fórmula que a integra ainda ser capaz de cumprir uma função para os ouvintes. É importante que fique claro que, ao longo de sua obra, Zumthor não faz diferença entre canção e poema. Ele fala de voz, e criação artística que se expressa pela voz compreende aquilo que chama de poesia oral, e essa poesia oral constitui o tipo de inteligência que pode levar a humanidade mais longe, é a inteligência "poética", que se orienta no sentido de perceber as formas que se correspondem, a analogia entre elas. Zumthor (2005, p. 52) admite não se sentir dedutivo e confessa até nutrir certo desprezo pela lógica, sentir tédio pelas formulações matemáticas. Ele utiliza o adjetivo poético de forma um tanto quanto provocativa, porque considera o adjetivo científico medíocre e absurdo para qualificar a interpretação dos discursos: "Entendo por "poético" a qualidade da inteligência que sabe dizer as coisas. No final de sua vida, era mais ou menos esse, com efeito, o pensamento de Roland Barthes, que conheci bem (fomos colegas de estudos na Sorbonne por algum tempo)".

O jazz é outro exemplo de refuncionalização pela via da interação de ritmos e culturas. Foi um ritmo cultivado no sul da América e tido como exótico, porém, devido ao prazer que causa, enraizou-se na cultura americana, e passou a ser venerado em várias partes do mundo. A possibilidade de refuncionalização, como defende Zumthor (2005), pode levar um poema, uma canção, um conto, antes esquecido, a uma possibilidade de fusão e renovação. Guattari (2006) retoma o conceito de máquina autopoiética dos biólogos Francisco Varela e Humberto Maturana, com o qual eles definem os sistemas vivos para se referir ao jazz. Autopoiesis é a capacidade de autorreprodução de uma estrutura ou de um ecossistema. Esse conceito para Guattari pode ser aplicado a máquinas sociais,

econômicas e “até mesmo às máquinas incorporais da língua, da teoria, da criação estética” (p. 118). Se Zumthor percebe na história do jazz o que chama de refuncionalização, Guattari (2006) o vê como uma máquina autopoiética, alimentada por sua linhagem africana, mas também por diversas interações que o reatualizam. Dessa forma, o jazz se associa a um seu diferente, que ele mesmo contribui para inventar. Está formado então um ecossistema incorporal, que pode morrer se não for realimentado, se perder essa essência maquínica ou se seus níveis de consistência expressiva se colocarem abaixo de determinado limite. Esse ecossistema incorporal não pode ser afiançado por quaisquer elementos determinantes externos. Ele viverá de um processo de busca de singularidades, mediante uma prática criativa, acompanhada de uma pragmática ontológica, que se estabelece porque “são novas maneiras de ser do ser que criam os ritmos, as formas, as cores, as intensidades da dança” (p. 119). Ele entende que nada está pronto e que tudo deve ser retomado do zero, que chama de “ponto de emergência caósmica. Potência do eterno retorno do estado nascente” (idem).

Na literatura francesa, Céline gravou obras em disco e Henri Chopin fez *performances* com voz distorcida, e, por mais distintas que sejam, Zumthor vê uma aproximação delas com os ritos arcaicos, dos quais surgiu a poesia oral. Mas vê também a possibilidade de mutação na oralidade não fácil de ser admitida. Uma oralidade sem presença física, devido ao uso de meios eletrônicos, e muito ligada à visualidade. Ele não é otimista em relação à ideia de literatura como algo reverenciável manter sua autoridade e valor estético, merecedora de uma atenção particular. Considera possível isso que chamamos de literatura virar alguma coisa por enquanto indefinível. Contudo, é possível que o livro se torne um auxiliar da voz. Também é fator positivo para a poesia oral a atual possibilidade de conservação pela gravação, conseguindo assim *status* semelhante à escrita, que há cem anos, era privilégio exclusivo do livro. Isso revela transformações constantes pelas quais passam os suportes de fixação.

De acordo com Zumthor (2010), a voz se refere ao grande campo de possibilidades de expressão de sons através do aparelho vocal. Várias possibilidades de sons vocais eram bem mais utilizáveis por nossos ancestrais, pois viviam imersos em grande silêncio, fato esse que, na atualidade mudou completamente. Vivemos no interior de uma grande massa de ruídos, e embora a voz tenha perdido ao longo de séculos seu prestígio em razão do desenvolvimento

da escrita pós-imprensa, recupera sua autoridade no século XX, de forma mediatizada. Essa nova oralidade, de acordo com Zumthor, em suas diversas formas, tem algo em comum: a não-possibilidade de resposta. Aliás, essa era uma das acusações feitas à escritura no *Fedro*. Essas são vozes despersonalizadas pela repetição e constituintes da cultura de massa. Porém, foi a cultura erudita da escrita e elitista que a tornou possível, com a alimentação e manutenção da indústria e a difusão pelo comércio. Assim, a mensagem vai mais longe e se dilata o tempo entre sua produção e seu consumo. Diferentemente da oralidade espontânea efetivada na presença física, mediatizada, mantém-se apenas o eco da voz e, no cinema e na televisão, o eco e a fotografia. Embora o ouvinte esteja presente, afirma Zumthor, há um distanciamento, visto que, no momento da gravação, o ouvinte era apenas uma imagem abstrata no bojo de uma estimativa estatística. Efetivamente, dá-se uma defasagem e um deslocamento do ato de comunicação oral.

Além disso, o percurso que fizemos neste tópico dá conta da relação da literatura fixada, escrita ou gravada em áudio, com os processos de fluxo contidos ou insinuados nas obras, bem como com os contextos históricos. Entendemos que, na obra de Marcelino Freire, a fixação na escritura convoca uma vocalidade em situação de *performance*. Na voz mediatizada, mesmo que esta sofra certa perda de tatilidade, acreditamos que ela cumpre papel de difundir e de conservar o interesse por uma literatura viva, que não fique na estante fechada, que chegue ao ouvinte de forma mais imediata, que o atinja com sua musicalidade, com seu ritmo, que o seduza com os sons da vida ao redor. A obra de Marcelino Freire parece ser constituída por um texto formatado para assumir, indistintamente, qualquer um dos suportes acima mencionados: o livro impresso, o *e-book*, o audiolivro, além de, sem qualquer adaptação textual, poder subir aos palcos para uma encenação teatral, um espetáculo literoteatral, literomusical ou participação em saraus.

2.5 ESCRITURA DA ORALIDADE E ORALIZAÇÃO DA LITERATURA

As vozes contidas no texto freiriano desvelam vexames diversos, recorrentes no grande vexame de Marcelino Freire, que é sua obra – obra que parece se fazer, reafirmamos, por uma escrita que arvora ser vocalizada. Essa escrita se especifica fundamentalmente pela vocalização que sugere. É perceptível que o autor foge de uma escritura canônica, erudita ou que se possa diluir nas estratégias solenes ou

nas assepsias de sotaques. Em vez disso, vozes do cotidiano marcam as falas urbanas, nas quais se apresentam estilhaços de vozes rurais. Tudo isso constitui a escritura de Freire, provavelmente por esse direcionamento para a vocalização. Glissant (1981) considera que a escrita é o vestígio universalizante do Mesmo, enquanto o oral é o gesto organizado do Diverso. A preservação da escritura deve ser com a irrigação do oral. É fato que o que anteriormente se chamava “novo mundo”, as culturas recentemente “descobertas”, ou seja, os povos que apareceram à luz do planeta recentemente, têm, como língua materna, línguas do oral. Irrigar a escritura com o oral, Glissant o demonstra, seria uma maneira de evitar a banalização da informação ou o esoterismo em suas práticas, pois estas podem levar à perda da função da escritura, e esta é preciso preservar, diante da avalanche de obras poluentes que chegam às livrarias como reserva de pseudo-informação. A escritura precisa ser preservada das tentações transcendentais, pois ela poderá ser descartada como necessidade cultural das sociedades vindouras. Daí vem a importância de uma literatura nacional mostrar seu enraizamento e mostrar a cara de seu povo.

Acreditamos que uma escrita como a de Freire, impregnada de fontes orais, revela-nos um Brasil profundo, o qual não se está acostumado a ver ou não se quer ver. Esta deve nos interessar, porque uma literatura que não se questiona a si própria e não se faz pela língua nacional, aquela na qual um povo produz, não deve nos servir. Não se trata aqui de exaltar a comunidade, mas de valorizar a língua que, de fato, é produzida por esse povo. Seria uma literatura que não vê mais necessidade de solenizações para conquistar o respeito se encastelando no Mesmo, como preeminente, mas dividindo sua tarefa no diverso, como nos lembra Glissant. Uma literatura nacional efetiva-se quando esta reúne as razões de sua existência ao ser contestada sua comunidade, que participa de uma consciência coletiva no permanente movimento de se saber, de se dizer e de se fazer clara, expressando o porquê de se dizer daquele modo, e não de outro. De alguma forma, essa literatura deve reencontrar seu passado desconhecido, por meio de uma busca inquieta, não linear. O presente poético precisa expor esse passado mediante a imersão profunda no presente. Em relação ao passado e o presente, diz-nos Zumthor (2005, p. 113-114):

> É preciso não apenas descrever o passado: deve-se fazê-lo reviver. Aproximá-lo de nós. Sem dúvida, a erudição é uma fase indispensável – e quanto a esse ponto sou extremamente exigente –, mas ela somente se humaniza quando lhe extraímos um sentido. E esse sentido se tornará verdadeiramente vivo quando o homem de hoje for capaz de integrá-lo à concepção que tem de si mesmo, à maneira como vive sua vida, como percebe os outros e a sociedade. É necessário falar desse passado em termos que sejam imediatamente assimiláveis por um pensamento de hoje – evitando naturalmente todo anacronismo. Trata-se de dar uma demonstração de imaginação crítica, de visão poética.

Em contato com a literatura de cordel, no nordeste brasileiro, Zumthor deu-se conta de outra historicidade, que se assemelhava à que tinha percebido na Idade Média. Sim, porque essa poesia era transmitida oralmente, em meio a uma civilização da escrita, contudo era também escrita em folhetos para serem não só vendidos, mas também conservados. Zumthor compreendeu que o que tinha a dizer em relação a esse campo de conhecimento deveria conter uma interrogação, não sobre a oralidade, mas sobre a vocalidade. A questão se deslocava por investigar a passagem do texto pela voz humana. Em que medida essa passagem pode transformar, alterar ou transmutar esse texto?

> Com efeito, cada vez que, em uma das partes, a comunicação poética passa de um registro a outro, aí se produz uma mutação que é radical, mas raramente perceptível no nível linguístico. Um poema composto por escrito, mas ‘performatizado’ oralmente, muda por isso de natureza e função, como muda inversamente um poema oral coligido por escrito e divulgado sob esta forma. Acontece que a mutação permanece virtual, escondida no texto como uma riqueza tanto mais maravilhosa porque irrealizada. Assim são esses textos lidos com os olhos: sentimos intensamente que uma voz vibrava originariamente em sua escritura e que eles exigem ser pronunciados” (ZUMTHOR, 2010, p. 38-39).

Porém, pode ter chegado o momento de nos perguntarmos o que acontece antes da *performance*. Há alguma preparação, de que tipo? Para Zumthor, algumas competências intervêm na elaboração da *performance*. Há, em alguns casos, puro improviso. São realizadas por profissionais que se apresentam diuturnamente, como violeiros e cantadores do nordeste brasileiro, que ganham a vida se apresentando em feiras, praias, ruas etc. Algumas *performances* partem de texto escrito previamente, o que demonstra competência na escrita. No entanto, Zumthor considera como própria da poesia performatizada a competência de se adaptar às

circunstâncias para criar sentido. Mesmo sendo essa voz subordinada ao corpo, carrega consigo algo de específico, em nada comparável à escrita. A voz aceita a dependência do corpo com todas suas fraquezas e toda sua robustez. Mesmo a esse corpo, submetida, a voz o expande, possibilitando-o ir muito além de seus limites epidérmicos. Por outro lado, esse corpo a fixa no real vivido, e disso pode decorrer uma coação social mais evidente, que se dá em circunstância que o tempo obriga a adaptar-se, como Natal, Páscoa etc.

Zumthor também percebe que há muita diferença entre a poesia oral antiga e a poesia da Idade Média. Estas não foram civilizações propriamente da escrita, mas a poesia grega viveu um período de completa comunicação oral, enquanto a poesia da Idade Média conviveu com a escrita já disseminada, vivendo um período de oralidade mista. A escrita existia, mas se pensava no texto pronunciado para ser ouvido. A palavra do rei era a lei pronunciada em praça pública por seus porta-vozes. A imprensa veio um pouco depois, e demorou cerca de um século para que se pudessem sentir seus efeitos. O poema por demais conhecido, *La chanson de Roland,* por exemplo, surgiu como poesia oral no século XI, e teve, assim como muitas outras obras de poesia oral, uma existência unicamente vocal. Depois, copistas tiveram a ideia de anotar em pergaminho: o resultado é que *La chanson de Roland* tem seis ou sete manuscritos diferentes. Outra curiosidade é que, mesmo com os manuscritos, não foi interrompida a tradição oral. A difusão era feita por jograis, os quais:

> Eram verdadeiros intérpretes, que “cantilavam” seus poemas em lugares públicos, nas cortes reais, nos castelos senhoriais, e em outros lugares, ao curso de verdadeiras *performances*. Quero dizer com isso que você se encontrava diante de um homem fisicamente presente, um intérprete que adotava um certo tom de voz, acompanhava-a por certas mímicas, dirigindo-se aos ouvidos e aos olhos de seu público (ZUMTHOR, 2005, p. 104).

Os manuscritos encontrados, que datam dos séculos XII e XIII, os quais eram utilizados pelos jograis, eram pequenos, semelhantes aos livros de bolso que conhecemos. Apresentavam uma escrita grosseira, e as páginas eram preenchidas completamente, para economizar o espaço. Eram textos cuja separação entre as palavras nem sempre havia, como também inexistia pontuação. A leitura provavelmente se arrastava com muita lentidão. Era um tempo em que a leitura

sempre era feita em voz alta, por mais que o leitor estivesse privando de sua solidão. Por essa razão, a voz preponderava sobre a escrita, mesmo que no século XII começassem a surgir os primeiros romances escritos, como os de Chrétien de Troyes. Apesar disso, Zumthor acredita que nunca foi feita uma leitura silenciosa desses romances, então, pois até os escritos em prosa, como as histórias de Lancelot, eram “acantilados”, ou seja, eram recitados tal como se fazia com a melopeia. A composição desses romances era efetuada em sessões, nas quais o autor os ditava a um escriba, que os anotava em tabletes de cera. O passo seguinte seria fazer uma leitura em voz alta dos tabletes, fazer correções e realizar, enfim, um novo e definitivo ditado. Verifica-se, então, a importância da voz na composição do romance, pois os passos seguidos para criar mostram, claramente, o papel do ritmo em sua consecução, até porque eram escritos em versos. Evidentemente, ainda não era a literatura como a compreendemos na modernidade, porém Zumthor ratifica que eram textos ainda para ser lidos em público, mas que já demonstravam histórias mais complexas, mais longas, mais difíceis de memorizar. Passa-se a escrever mais e em seguida viria a imprensa. Mas na Grécia antiga, ou melhor, na antiguidade clássica, na época de Virgílio e Cícero, o livro tinha a forma de rolos. Esses manuscritos chegaram até nós em razão do trabalho de transcrição operado por monges da alta Idade Média. Eles faziam essas transcrições na forma de códices, isto é, páginas numeradas e rejuntadas. Mas muita coisa se perdeu. Não se contesta também que a escrita, então, era mera coadjuvante. A antiguidade não conheceu um período de escrita como o que ocorreu do século XVI até nossos dias. Foi a partir de Chrétien de Troyes que a voz começou a perder seu *status* em razão da criação de textos por meio de manuscritos. A transmissão não se daria mais somente pela presença física, em que a voz atuava ligando o locutor ao ouvinte em uma circunstância na qual interagiam também gestos, olhares. A partir desse momento, a leitura passava a ser solitária, e rompia com o corpo. O livro, após a imprensa, poderia ser lido em qualquer lugar e tempo. Quebravam-se as barreiras de espaço e tempo que a presença física obrigava público e artistas a se submeter.

Agora o leitor pode manipular o livro como queira. Começar a leitura pelo meio, pular partes, voltar, reler passagens. Esses procedimentos também alteram a forma de receber o texto e de vivê-lo. Como consequência do livro nas consciências, Zumthor considera ter havido uma reviravolta, a ampliação da interioridade. Porém constata que a maioria dos romances tinha como matéria de constituição um acervo

lendário da cultura céltica e também folclórico recitados por contadores de histórias que eram andarilhos. Essas histórias eram chamadas “matéria da Bretanha” e de fundo pagão, rejeitado pela igreja. Mas o fato é que, por volta de 1100, essas lendas explodiram, foram sendo difundidas e foram chegando ao conhecimento do público, embora fossem atribuídas ao demônio. Esse material também foi bem visto por pessoas letradas que não rezavam a cartilha da Igreja. As obras surgidas, alimentadas por esse material ficaram conhecidas por essa atmosfera onírica, razão pela qual ainda hoje o romance tem essa conotação de ficção, algo que está além da realidade vivida.

Provavelmente, o conhecimento desses fatos ligados à oralidade na Idade Média tenha levado o medievalista a guardar com muito cuidado a relação escrita e voz em seus textos. Zumthor (2005) afirma que se fazia a exigência de, por atenção a seus leitores, nunca publicizar um texto que considerasse mal escrito. Ele usa uma expressão muito interessante, que é o fazer questão de lavar seu discurso. Aqui não se refere necessariamente ao decoro, caso a que não dá tanta importância, mas ao amor e respeito pelas palavras, que não permite a alguém fazer o que quiser com elas. No entanto, ele não entende que haja meios de internamente se identificar a vocalidade. Está, porém, convicto de que, se o texto se destina à vocalização, resta sobre a voz e o corpo daquele que diz e “ao conjunto das circunstâncias da *performance* a produção do sentido global”. Na Idade Média, não havia problemas em relação a essa identificação, visto que todo escritor sabia de antemão que seus textos seriam recebidos pelo ouvido, portanto, já estava de certa forma implícita nessa construção uma adaptação da linguagem para esse fim. Deve haver índices, porém estes devem ser bastante diversos e específicos para cada texto tomado em particular. Ele cita, por exemplo, que a escrita de longos romances em versos poderia ser tomada como evidência interna de que se destinavam à transmissão oral.

Conforme Chartier (2013), a pontuação no texto escrito era vista como um índice de oralidade. Era utilizada como um registro da maneira como o texto era entendido a partir da representação teatral, e como uma indicação da maneira como a voz deveria ser colocada na leitura em voz alta. No antigo regime, nos séculos XVI e XVII, a pontuação não tinha caráter gramatical, mas objetivava a oralidade, a maneira de dizer o texto em voz alta. A grafia destinava-se a se adequar o máximo possível à maneira de dizer. As reformas ortográficas, e existiram inúmeras, visavam

à adequação, à busca de uma suposta ou ilusória identidade entre escrita e pronúncia. Essas reformas envolviam a supressão de letras, a inclusão de novas letras no alfabeto, com a finalidade de estabelecer a grafia mais adequada, que promovesse maior aproximação entre a maneira de escrever e a pronúncia praticada. Também se lançava mão da pontuação para marcar o silêncio no discurso, a intensidade e a entonação, a duração da pausa. Procurava situar o leitor, indicar como ele deveria se posicionar em relação à leitura. Em outro momento, Chartier (2010) ratifica que, após a fixação das pausas e seus sinais – vírgula, ponto – com durações diferentes, "o desejo de oralidade levou a procurar a maneira de marcar no texto escrito as diferenças de intensidade que mandam o leitor, para os outros ou para si mesmo, levantar a voz ou destacar as palavras" (p. 25).

A partir da metade do século XVI, o texto escrito se assemelhava a uma partitura musical pela duração da pausa. Também a pontuação suplementava ausências: o ponto de interrogação e o ponto de exclamação serviam para indicar a entonação. A letra maiúscula, por exemplo, indicava expressões fortes. Consideramos que essas informações são importantes e suficientes para termos subsídios para compreender o papel da pontuação como elemento engendrador da oralidade nos textos do período referido.

Para Zumthor, a escrita, seja ela literária ou acadêmica, é resultante de um exercício sonoro. Ele afirma escrever oralmente, e escrever oralmente é escrever em voz alta, pronunciar as palavras antes de as por no papel. É chamar a palavra ou um grupo de palavras de viva voz, é escrever com o corpo. Nosso olhar vai nessa direção em relação à escrita freiriana, no entanto, percebemos um trabalho com o texto, que cria efeitos de surpresa pela construção de jogos linguísticos, de espanto a partir de certos comportamentos de personagens, de cadência rítmica, de imagens verbais, de aproximação com certas formas da poesia oral de tradição popular no nordeste do Brasil, de construir o grito de vozes silenciadas historicamente. A isso estamos chamando de oralização da literatura, desenvolvendo o conceito de Derive, que mostraremos a seguir.

Conforme Derive (2010), a oralidade é reconhecida por todo o mundo como um fundamento essencial da cultura africana. É um elemento identitário, é uma escolha cultural com vistas à preservação de um patrimônio verbal. Ele discute, então, o paradoxo que se estabelece quando se quer estudar a oralidade. Como fonte de preservação patrimonial de uma cultura, ela é evanescente, mas, para ser

estudada, ela precisa ser literalizada, registrada pela escrita. Nesse sentido, são utilizados os mesmos procedimentos práticos da literatura escrita, tornando-a objeto literário de análise e de classificação em diferentes níveis.

O primeiro desses níveis é o que foi conceituado como literatura oral. Derive questiona se o termo é adequado, inclusive pela utilização de um campo conceitual tomado de empréstimo da cultura escrita. Consideramos relevante mencionar alguns aspectos da discussão de Derive em relação às oposições existentes entre esses dois domínios – oralidade e literatura –, que dependem da expressão verbal. A oralidade "natural" – aquela que forma uma tradição – impossibilita a formação de um acervo material, salvo na memória, e, por conseguinte, impõe uma sincronicidade que inviabiliza o conhecimento do que foi produzido por outras gerações, o que contribui para o mito da imutabilidade cultural. A literatura mais claramente se constrói com a noção de história linear, com heranças e rupturas, privilegia o autor-sujeito, a existência de um cânone anterior, que é sempre inovado e transgredido. Já da oralidade não é possível verificar suas mutações. Por essa razão, Derive defende a existência do risco de conhecer a oralidade pela literatura oral. O argumento é que ao livro escapam diversos aspectos, sobretudo os que dão conta das circunstâncias da *performance*, o que pode levar esse leitor a interpretar essa *performance* à luz de sua cultura, perdendo a oportunidade de apreender a variabilidade de um arquétipo social.

Contudo, depois de acurado estudo de diversas obras da tradição oral de diversos países africanos, Derive (2010) chega à conclusão de que dois critérios principais fundam um domínio específico da produção verbal. São eles: "a referência a uma tradição canônica e a exigência de uma poética" (p. 11). Esse fenômeno é semelhante ao que criou o conceito de "literariedade" nas sociedades da escrita. Fica evidente também que a tradição oral se forma pela poética. Prova disso são as estratégias de memorização calcadas sobre a repetição, as antíteses, chiasmas, assonâncias. Há, portanto, uma aproximação entre as tradições orais e uma consciência literária. Nesse ponto, Derive termina por considerar legítimo o termo literatura oral, uma vez que esta, tal qual a literatura escrita, tem uma consciência poética de uma linguagem comum às duas.

O segundo nível de literalização da oralidade africana, assinala Derive, dá-se quando escritores entre 1950 e 1975, sendo estes romancistas, poetas, dramaturgos, ensaístas, escrevem em suas línguas europeias as coletâneas de

obras orais de seu patrimônio, a partir do conhecimento que eles possuíam. A perspectiva é bem diferente da dos folcloristas. Eles têm propósitos mais claros, que caminham no sentido de fazer uma obra pessoal, iluminando aspectos de sua cultura tradicional. Vários desses autores realizaram um trabalho relevante de reescrita das fontes folclóricas, com o intuito de adaptá-las às exigências narrativas da literatura europeia. Assim, as narrativas orais africanas foram desenvolvidas com mais descrição que narração, com maior importância sendo dada ao narrador, com uma linguagem mais trabalhada, com narrativas mais complexas e o consequente desenvolvimento de episódios secundários. Tais elementos transformadores produziram uma mudança na "personalidade do produto original" (DERIVE, 2010, p. 16), resultando no fato de que o esforço para preservar uma forma de expressão cultural termina por traí-la. Tal é o paradoxo que se instalou com essas iniciativas, mais nos autores francófonos, menos nos anglófonos.

O terceiro nível de literalização da oralidade pode ser observado no próprio continente africano. Consiste em fazer referência à cultura oral nas formas tradicionais literárias. Essas referências podem tomar dois caminhos: retomar um tema ou um assunto já tratado por uma cultura oral africana, atribuindo-lhe a forma próxima de um gênero literário tradicional, desconhecido da cultura oral de origem; ou os gêneros da literatura tradicional produzida na África retomarem, mediante colagens, outros gêneros orais do continente. Aí se incluem contos, cantos, provérbios e outras formas do folclore. Em todos os casos, a oralidade aparece de forma positiva, conferindo autenticidade ao produto literário africano, sobretudo às obras criadas em língua do colonizador europeu, que corriam o risco de ser suspeitas de aculturação.

A partir dessas constatações, Derive (2010) faz relevante reflexão sobre a produção literária africana a partir dos anos 70, em razão de a crítica se perguntar se a cultura oral que contorna a literatura africana se restringe a aspectos temáticos ou se esta se amplia e atinge a escrita de forma determinante, tanto na linguagem como na forma. Para boa parte da crítica, a oralidade seria algo espontâneo que enforma o "autêntico" escritor africano. Numerosos estudos surgiram, para mostrar marcas de oralidade nas obras literárias, com o intuito de sustentar esse ponto de vista. Derive desconfia dessa resposta, e argumenta que tanto nos anos iniciais do século XX, quando os países eram colonizados, como a partir dos anos 40, quando se iniciou e se desenvolveu o processo de descolonização, houve predomínio do

academicismo na escrita, embora reconheça a constante presença da oralidade na escrita, porém mais como motivo do que como modalidade de escrita. Então, sugere uma hipótese com um caráter reconhecidamente paradoxal. Ele defende que as primeiras décadas da produção literária africana reproduziam os modelos literários tradicionais europeus com temáticas revolucionárias e repetitivas, ligadas à opressão colonial, às virtudes da tradição africana e outras. Ao construir uma literatura com esses atributos, os primeiros escritores do continente estavam, de fato, levando até a escrita os modos de expressão mais autênticos de suas culturas orais tradicionais.

Por outro lado, observa Derive, foi justamente quando os escritores africanos se reconheceram verdadeiramente da civilização da escrita que começaram a aparecer as marcas de oralidade na forma das obras. Assim, ao chegarem à maturidade da escrita, reconhecerem a necessidade de transgredir padrões academicistas e buscarem novas formas de expressão, encontraram caminhos de operacionalizar a oralização da literatura. Conforme Derive, mais do que vestígios de oralidade que surgem naturalmente no texto, há um trabalho. As marcas de oralidade comporiam uma estratégia do escritor de forma consciente ou não, para alcançar efeitos de texto. Assim, Derive não reconhece traços de oralidade, mas efeitos de oralidade, e a literatura africana teria, dentre uma de suas características, a de ter sido elaborada “entre duas estratégias: uma literalização da oralidade e uma oralização da literatura” (p. 25).

Mas para finalizar esse capítulo, é interessante registrar que o conhecimento e a cultura por longo tempo foram vistos de forma dicotômica e a partir de um centro, ou a partir de um começo para o agora, em que o presente supera o passado, a visão linear de história. Na física, por exemplo, hoje, impõe-se uma nova racionalidade, na qual não faz mais sentido conceitos de sistemas dinâmicos estáveis. Uma nova racionalidade leva-nos a perceber as flutuações e instabilidades desses sistemas dinâmicos. Essa é uma das contribuições de Derrida na discussão que fizemos sobre escritura e voz. Ao desconstruir as oposições, a noção de um raciocínio sempre dicotômico de nossa metafísica ocidental de conteúdo hierarquizante e excludente apoia teoricamente nossa visão do inter-relacionamento da escritura e da voz na obra freiriana. Apoia a noção da escritura como um jogo pleno de possibilidades não destruídas pelo tempo, que podem evocar o gesto, que podem se complementar, suplementarem-se e se substituírem mutuamente porque

são apenas formas diferentes de expressão do ser e do mundo. O precioso estudo de Derrida revela o sem-sentido de julgar a escritura mais ou menos poderosa do que a voz, e por extensão, de um tipo de literatura mais solene e erudita ser tida como grande literatura em detrimento de outra, com propostas estéticas diferentes como a que estamos estudando nesta pesquisa. A discussão feita por Zumthor sobre a *performance* também oferece apoio para elucidar alguns aspectos da obra de Freire que constituem nossas hipóteses.

Portanto, no capítulo seguinte, vamos analisar a obra de Freire sob a perspectiva de que sua escrita se esforça por escrever a oralidade e oralizar a literatura. Nela, os gêneros textuais orais do cotidiano, assim como os gêneros da poesia oral de tradição popular, mantêm uma relação de diálogo na qual se influenciam mutuamente, a ponto de essa escrita ignorar as fronteiras do conto tradicional, ao mesmo tempo em que efeitos de texto promovem o inesperado, a surpresa, jogos de linguagem, a musicalidade, a cadência, a tensão narrativa, a pertinência dos temas do cotidiano, as particularidades das vozes silenciadas historicamente, o grito, o vexame. Essas também são evidências de que a escritura marcelinofreiriana evoca a presença da voz, a presença do gesto, a situação de *performance*.

3 ORALIZAÇÃO DE GRITOS DO COTIDIANO URBANO EM CONTOS DE MARCELINO FREIRE

A oralização da literatura, conforme concebemos nesta pesquisa, refere-se ao esforço de escrever a voz, por meio de um trabalho de captação dos gritos, preponderantemente da periferia das grandes cidades brasileiras, em seus diversos gêneros textuais orais do cotidiano, a exemplo do desabafo, da repreensão, da bronca, do “baile”, do protesto, da argumentação em defesa própria, e de uma infinidade de outros. Esses gêneros textuais orais povoam o cotidiano de diversos grupos cujas vozes foram silenciadas historicamente e na obra denunciam a grande desigualdade social por meio de seus contextos dominados pela exclusão, pela discriminação, pelo racismo, pelo preconceito. O esforço de escrever a voz capta também as formas da poesia oral de tradição popular no Brasil, mais especificamente, no Nordeste, como o cordel, o repente, a embolada, cujos aspectos mnemônicos recheiam os textos com rimas internas, aliterações, cadência, como se buscasse harmonia na pronúncia das palavras. Esses elementos reunidos ainda são trabalhados textualmente para criar efeitos de texto que peguem o leitor pela surpresa, pelos jogos de linguagem, pelo impacto no trato com a temática, pelo deslocamento de um olhar no qual o esperado desagua no inesperado, pelo questionamento de valores consagrados socialmente, e tantos outros. Disso resulta uma escritura sonora e rítmica, que evoca a *performance* como realização do texto. Tal nos sugere que há uma negociação entre escrita e voz na composição dos contos do autor. Freire parece seguir a estrutura do gênero textual oral, e trabalhá-lo literariamente, utilizando diversos recursos do conto literário, do poema, do cordel, da cantoria, em um processo que desconhece fronteiras, em que qualquer um desses gêneros pode se fundir com outro. Se são consistentes nossas percepções, a literatura freiriana se constitui de uma fusão de gêneros textuais orais e literários, indistintamente reunidos. Essa construção não segue propriamente uma estrutura dominante. Ora a escrita, ora a voz. Elas parecem ser indissociáveis em sua obra. O jogo da escritura comporta o gesto, não importando se, no processo de composição, nasceu primeiro o ovo ou a galinha. Reside aí o porquê de sua obra pode ser publicada, sem qualquer tipo de adaptação, em livro impresso, em *e-book*, em

audiolivros, além de ir aos palcos sem também qualquer adaptação textual. Nossa tarefa neste capítulo será então demonstrar esse trabalho de escrever a voz, de oralizar as vozes urbanas do cotidiano. Para isso, faremos uma discussão dos temas que consideramos mais evidentes em sua contística, procuraremos visibilizar o que dizem as diversas vozes silenciadas historicamente e tentaremos demonstrar como a voz se faz presente em sua escrita.

3.1 TEMAS DO COTIDIANO DA CIDADE

Se pudermos afirmar algo para iniciar a discussão, sem risco de ser reducionista, é que a obra de Marcelino Freire, em suas redes temáticas, perscruta a desigualdade social de nosso país. Mesmo quando sobressaem temáticas ligadas a grupos minorizados pelo preconceito e pela discriminação, por sua obra captar vozes da maioria das personagens da cidade, ali está também, como pano de fundo, a desigualdade social. Portanto, sua obra aparece também como reveladora de uma realidade social mantida por grupos hegemônicos, que privilegiam direitos e usufrutos dos espaços sociais hierarquizados e dominados por políticas coronelistas e inescrupulosas ainda preponderantes. Esses grupos não são identificados, mas é contra eles que se insurgem os gritos das personagens.

3.1.1 Exclusão social

Uma imagem para representar essa temática não poderia ser mais emblemática do que o lixo. Aquilo que se joga fora, que se varre das casas, aquilo que é imprestável, que não serve mais para nada, ainda serve para alguém (FREIRE, 2005a, p. 23-25):

> Lixo? Lixo serve pra tudo. A gente encontra a mobília da casa, cadeira pra pôr uns pregos e ajeitar, sentar. Lixo pra poder ter sofá, costurado, cama, colchão. Até televisão.
>
> É a vida da gente o lixão. E por que é que agora querem tirar ele da gente? O que é que eu vou dizer pras crianças? Que não tem mais brinquedo? Que acabou o calçado? Que não tem mais história, livro, desenho?
>
> E o meu marido, o que vai fazer? Nada? Como ele vai viver sem as garrafas, sem as latas, sem as caixas?....
>
> Você precisa ver. Isso aqui é uma festa. Os meninos, as meninas naquele alvoroço, pulando em cima de arroz, feijão.

> Ajudando a escolher. A gente já conhece o que é bom de longe, só pela cara do caminhão. Tem uns que vêm direto de supermercado, açougue. Que dia na vida a gente vai conseguir carne tão barata? Bisteca, filé, chã-de-dentro — o moço tá servido? A moça?

Viver do lixo, por um lado, é uma agressão à dignidade humana. Homens, mulheres e crianças passam da fase do vômito até a adaptação aos detritos. Conforme reportagem do JC, 29 de abril de 2012, os prefeitos teriam até 2014 para acabar com os lixões em todo o país. Mas a preocupação da população ainda em situação extrema de exclusão é a mesma das personagens do conto: “O que vai ser da gente? Isso aqui é uma nojeira. Mas sem o lixo, de onde vou tirar meu sustento?” O grito dessas pessoas é o mesmo grito da personagem do conto. A miséria dá outro sentido ao lixo: um espaço fétido a ser frequentado. Embora com todos esses elementos em contrário, o lixo é fonte de vida, gera oportunidade de trabalho e de sobrevivência, é paraíso. É lugar de descarte do consumo em excesso, artificial e inconsequente, resultado da compulsão de comprar. Essas compras, muitas vezes, decorrem do estímulo midiático, que cria necessidades para desenvolver ou desovar produtos dos quais nunca sentiríamos falta, não fosse a publicidade excessiva, vendedora de ilusões, e as consequentes tarjas pretas.

O olhar que vem do outro lado do lixo é desconcertante, contraditório, desvela a extensão da desigualdade à qual estamos submetidos, e aumenta a complexidade dessa temática. Por certo, o lixo estabelece um espaço de difícil comunicação entre esses mundos divididos. Um se nutre da excreção do outro, porém, por outro lado, os moradores do lixo parecem não aceitar a alcunha de vítimas nem culpados pela condição em que se encontram, uma vez que não passa por seus discursos a noção de meritocracia. O que vemos nas ações da personagem é a flagrante denúncia de uma injustiça naturalizada aos olhos dos poderes dominantes. A saída é criar uma economia a partir das sobras de outra economia. O mercado que cria o descartável considera lixo o que ainda é plenamente utilizável. O lixo se organiza, resiste, cria uma economia própria e procura não depender tanto desse outro mercado, criador de ilusões. Ao contrário, é a realidade do lixão que cria modos alternativos de existir, e estes são expostos por um olhar que vem de dentro. O que todos não querem ver, o lixo, é posto como parte da cidade. O que alguns não querem ver, os excluídos, são devolvidos à comunidade e denunciam não apenas os excludentes, mas a lógica do descartável que abrange produtos e pessoas.

A cidade na obra marcelinofreiriana é apresentada de forma crua. Não funcionam em sua descrição as políticas de higienização tais quais desejam fazer alguns prefeitos, por isso, a exclusão assume múltiplas formas. Em dois de seus contos, *O caso da menina* (FREIRE, 2005a) e *Darluz* (FREIRE, 2003), a falta de perspectiva de cuidar de seus filhos leva as mães a doá-los ou vendê-los. Em nenhum dos casos, parece haver desamor ou rejeição às crianças. O que motivou essas mães foi enxergar na doação ou na venda um futuro melhor para seus bebês. A desigualdade social que as atinge solapa qualquer possibilidade de manter a família reunida, sobretudo porque o machismo imperante nas engrenagens sociais, além de reservar à mãe a grande responsabilidade de atender às necessidades da infância, absolve tacitamente o pai pelo abandono do filho, mas criminaliza a mãe se entregá-lo a uma pessoa estranha. Muitas dessas crianças são filhas da desinformação e da falta de políticas educativas ainda deficitárias. São crianças nascidas nas áreas pobres das cidades e em locais distantes de acesso à educação de qualidade. No entanto, essas mães não parecem abandonar mais seus filhos do que aquelas que não conseguem acompanhar o crescimento deles, entregando-os a babás, aos *shoppings*, à escola. Uma dessas mães já deu alguns filhos, já vendeu o leite do peito e até alguns filhos para desconhecidos. A outra deseja apenas doar sua filhinha recém-nascida, mas exige que o passante a quem deseja entregá-la goste de criança. Esse intento denuncia a realidade que a aparta do universo daquele homem:

> — Vou chamar a polícia. A senhora é louca.
> — O senhor é que é louco.
> — Eu?
> — Louco e filho da puta!
> — Filho da puta?!!
> — Tô oferecendo e o senhor não quer.
> — Como é que é?
> — Eu que devo chamar a polícia.
> — Ah! Essa não...
> — O senhor tá abandonando a minha filha.
> — Abandonando? (FREIRE, 2005a, p. 94)

Está muito longe desse homem a compreensão de o que se passa na subjetividade daquela mãe. A atitude dela supõe uma convivência social na qual seus integrantes tenham um compromisso com a alteridade. O sofrimento do outro se impõe a quem dele tome conhecimento, a quem o perceba, a quem o cause, a

quem o preveja. Não cabe a posição de neutralidade. O permanente descompromisso do estado e das pessoas individualmente com a condição desfavorável do outro é a denúncia da mãe chamada de louca, e incriminada pelo homem que não consegue alcançar nela o sentimento materno. Esse descompromisso cruel suscita múltiplas formas de enfrentamento, de resistência ou de desistência como a última desesperança.

A mendicância é uma resistência, conforme a entende a personagem do conto *Volte outro dia* (FREIRE, 2005a). A fome é agora e não pode esperar. Ele não quer voltar outro dia e não quer sair da porta do morador enquanto este não lhe trouxer o que comer. Não pode ser amanhã, porque a miséria já vem de ontem, é histórica. A exclusão objetivamente se revela em uma desigualdade sócio-histórica, subvencionada por uma lógica ferrenha de competição. É contra essa lógica de descompromisso com o outro que se insurge o mendigo. Ele não quer tomar conhecimento do modelo neoliberal, no qual o mercado dá as cartas, sem a presença do estado regulamentando compromissos solidários ou coletivos. Ele não quer tomar conhecimento de ter de se sujeitar a uma exploração de sua força de trabalho: todos têm compromisso com todos, grita sua teimosia à porta do morador. Mesmo em um conto como *A ponte o horizonte* (FREIRE, 2003), no qual um homem desesperado deseja dar cabo da vida, o público, presente à cena, vaia, assusta-se, tenta dissuadi-lo, argumenta que amanhã será outro dia, e arranca dele a expressão de sua subjetividade, na qual revela que “a esperança é a última que se fode” (p. 28). Esse aparente drama individual parece sinalizar que a lógica perversa da exclusão que mantém a desigualdade social vem de longe e não vai mudar.

Portanto, a exclusão que hierarquiza a cidade revela-se uma rede que se ramifica por diversas áreas, obrigando pessoas a trabalhar no que não querem, em horários que não querem, em situações que nunca escolheriam, caso pudessem. Muitas se afastam tanto de si e de seus princípios que por momentos não se reconhecem. Enfrentam, além de tudo, o julgamento social, julgamento moral, de caráter que as faz ser duplamente excluídas. Se já o são economicamente, são também socialmente discriminadas. Não são poucos os casos na obra de Marcelino Freire em que a prostituição está ligada a uma condição de vida miserável, por uma pessoa negra, que mora na periferia. Em *Mulheres trabalhando* (FREIRE, 2003), o cotidiano de mulheres e travestis que trabalham nas ruas de São Paulo é revelado com toda sua crueza. A condição de enfrentar o sol, o calor, a rotina dura de várias

horas de trabalho para alcançar um salário de sobrevivência, os assédios sofridos para além do trabalho realizado, a moradia difícil em cubículos, a reclamação da vizinhança nos locais de trabalho. As vias públicas são públicas, mas, para os travestis usufruírem do espaço para encontrar seus clientes, deixam de ser públicas, mesmo que não infrinjam nenhuma lei de convivência em sociedade. A simples presença os invalida. Não há reconhecimento da profissão, mesmo que seja milenar, histórica e necessária para muitos que dela usufruem. Aliada à prostituição escancarada e assumida do ponto de vista individual perante amigos, conhecidos e familiares, há pessoas que se escondem na anonimidade. É o caso de *Moça de família* (FREIRE, 2005a). A narrativa revela o desgosto dos pais e a revolta da irmã de Mariazinha, uma garota que se prostitui para criar o filho e ajudar a família pobre a sobreviver. No entanto, tal esforço parece não ser visto pela irmã, que, ao descobrir, convoca a família para pegá-la em flagrante e imputar a ela um castigo. Atuar na prostituição é visto como sem-vergonhice de alguém que “não presta”, algo revoltante e absurdo que deveria ser punido com uma surra, e ela ser obrigada a frequentar uma igreja e usar véu. A prostituição é vista pela personagem como um vício, um desvio de caráter, mesmo que ela mesma reconheça que os homens exploram Mariazinha, ao lhe pagar “mixaria”. A temática da prostituição nesse conto está atrelada ao machismo, aos dogmas religiosos, à família, à desigualdade social. A condenação de Mariazinha vem de seus pares familiares e sociais. A prostituta periférica é condenada por uma jovem periférica, com a mesma carência econômica. A complexidade se estabelece devido aos valores morais e religiosos divergentes. É revelado que as dificuldades de sobrevivência e educação enfrentadas pela família foram iguais para todas as filhas, e Mariazinha tem se revelado a mais bem sucedida, porém o dinheiro que leva para casa é de origem “suja”. O olhar condenatório e excludente sobre Mariazinha traz à tona também a presença da igreja como mantenedora da desigualdade social, inoculando a culpa nos fiéis, estimulando a perseguição aos “pecadores”.

De um modo menos visível, como prostituição propriamente dita, emerge na obra de Freire o sexoturismo. O conto *Alemães vão à guerra* (FREIRE, 2005b) apresenta ao leitor um telefonema entre dois alemães, no qual um tenta convencer o outro a viajar com ele para Salvador, em busca de negras para fazer amor. Ele já passara por inúmeros lugares, como Haiti, Nepal, praia do Pina em Recife, Copacabana, e em todos esses lugares há negras que podem ser seduzidas para o

sexo ou para acompanhá-lo até a Alemanha e lá, após ser abandonada por ele, sobreviver dançando samba nas ruas de Berlim. O sexoturismo apresenta- se como uma rede, cujos lugares onde as negras estão disponíveis são conhecidos e passados de uns para outros, como informações valiosas que vão levar o turista à mina esperada. O turista do conto expõe a arrogância do dinheiro que salva a vida de muitas dessas negras, pobres, faveladas. Ainda, traça um panorama do negro no mundo como habitante de um mesmo lugar na pirâmide social: em todo lugar do mundo há negras para ser exploradas, pagando-se barato para tê-las como objeto de prazer. O título sugestivo indica que o branco europeu sabe bem aonde ir, e conquistar suas mercadorias sexuais. A desigualdade social cultuada e mantida pelas engrenagens da modernidade inclui essas negras, muitas delas ainda menores de idade, nas redes de prostituição internacional, apresentando para elas a Europa como o sonho de conquista de qualquer pessoa. Para elas, sair da favela e adentrar o frio europeu é tudo que sonham na vida, ainda mais com um “marido” branco, de olho azul, que, na melhor das hipóteses, fala mal o português. Mas não contam que lá vão trabalhar cuidando de casas, provavelmente serão abandonadas, ou não lhes permitirão retornar ao Brasil, ou ficarão submetidas ao machismo e à autoridade de um homem que lhes sustenta e não lhes permite conquistar autonomia.

No entanto, a prostituição revela-se na obra freiriana com mais severidade sobre menores de idade. *Yamami* (FREIRE, 2005b) é uma narrativa situada no norte do país, mais especificamente em Manaus, na qual um estrangeiro usufrui de “uma indiazinha típica de uns 13 anos”. Nessas circunstâncias, a adolescente coloca-se à espera dos turistas para fazer sexo e receber deles o que eles queiram dar: dinheiro, joias, roupas, com o risco ainda de elas se apaixonarem e cultivarem sofrimento nos seus corações infantis. *Yamami*, último conto do livro *Contos negreiros*, provoca o leitor a sentir e refletir o processo histórico brasileiro, desde a chegada dos primeiros europeus a nosso país, passando pelo longo período de escravidão, até os dias atuais, nos quais europeus com os velhos espelhos e colares exploram sexualmente, psicologicamente, eticamente, crianças desprotegidas, atingidas pela miserabilidade e abandono de nosso descompromisso com o sofrimento do outro. A exploração voraz se mantém. Pode não haver mais madeira, não haver mais borracha, mas há adolescentes lindas e pobres, excluídas da engrenagem socioeconômica. Perpetuam-se os mecanismos de dizimação da população

indígena, pela via da indecência comportamental, pelo assédio despudorado, pela pedofilia. O grito do conto freiriano, trazendo a situação das etnias indígenas ao lado da situação do povo negro, expõe os mecanismos históricos de exclusão no Brasil. Ratifica a noção de que a exclusão sempre foi organizada de forma sistêmica, para manter os privilégios dos invasores que se apossaram do país, mantiveram-se no poder, criaram privilégios para si, e procuram perpetuar mecanismos de manter distante a grande massa da população, pensando cidades nas quais apenas os interesses de alguns são contemplados.

Se os indígenas não se amotinassem como em *Tupi Guarani* (FREIRE, 2008), o processo de exploração e sequestro de suas terras estaria sendo bem mais rápido. O extermínio progressivo das riquezas naturais das reservas é a principal razão do motim no Teatro Amazonas. Não suportam mais perder. Cachoeiras desapareceram, árvores perderam suas copas, aves se extinguiram. Os avanços da modernidade os comprimem e devastam a beleza natural. Os rios, quando não tiveram seu curso desviado, viraram represa, secaram ou se encontram poluídos. Os mares seguem o mesmo destino. Esse fenômeno é mais forte quanto mais nos deslocamos para os grandes centros. *Iemanjá* (FREIRE, 2008) é um conto em que uma pessoa devota pede perdão ao orixá pelo processo de poluição por que passa o mar, infestado de “garrafas de Coca”, “flores de bosta”, bem como degradado pelos interesses econômicos e políticos, detratores e assassinos dos direitos humanos, que lançam ao mar “os negros de Cuba”, “os crioulos da Guiné”, enquanto prestam culto aos “transatlânticos” e “submarinos de guerra”. Sem contar o rio caudaloso de metal que infesta o trânsito nas metrópoles. Em *Sinal fechado* (FREIRE, 2008), tem-se um grito para que o sinal feche para o carro e se busquem alternativas de mobilidade urbana.

3.1.2 Preconceito e discriminação

Ao entrar em contato com os textos de Marcelino Freire, por certo, o leitor não passará incólume às denúncias de preconceito e discriminação em relação a muitas de suas personagens. Provavelmente, também não passará despercebida a forma como essas personagens são abordadas em sua obra. *Homo Erectus*, conto de seu livro *Balé Ralé* (FREIRE, 2003), impressiona pela forma como é tratada a temática da homossexualidade. O narrador introduz uma questão: “Sabe o homem que

encontraram no gelo?”, e mais adiante, “O homem de 100 mil anos antes de nossa era?”. Segue colocando outras questões voltadas para esses períodos históricos distantes dos dias atuais e afirma: “Este homem dava o cu para outros homens”. Se parasse aí, poderia congelar no leitor o efeito surpresa, uma vez que o texto o encaminhava para uma nova informação histórica situada à mesma época dos períodos citados. Além disso, a informação poderia parecer ao leitor ter sido uma surpresa também para o narrador, razão pela qual ele, nesse momento, estava a compartilhar. No entanto, a introdução da temática da homossexualidade dessa forma e ao fim do texto parece querer reservar outra surpresa para o leitor, que não mais é para o narrador: “E ninguém – até então – tinha nada a ver com isso”. Aqui reside uma das formas da obra do escritor Marcelino Freire abordar a discriminação e o preconceito: o trato natural com o diverso. A fala do narrador não deixa dúvidas de que a intimidade do outro não diz respeito a ninguém, que a orientação sexual não está à mostra para ser julgada, avaliada, por ninguém. Qualquer atitude diferente da naturalidade no trato com o outro se constitui racismo, preconceito, homofobia. O narrador não deixa espaço para anedotas desqualificativas, surpresas procedentes das práticas sexuais, delicadezas excessivas, como se se quisesse compensar imperfeições, imitações jocosas, direcionamentos discursivos ou ideológicos, indiferença e muito menos ataques ou rejeições. Para uma sociedade conservadora e defensora de valores religiosos que teima em desconhecer ou não reconhecer a complexidade das sexualidades e dos gêneros, o simples trato natural do diverso pode já provocar uma hecatombe na moral social.

Assuntos como esse são interditos, não devem habitar o cotidiano escolar, nem familiar. Alguns grupos evangélicos, por exemplo, contradizem o narrador e acham que têm obrigação de intervir na liberdade alheia, e dizer-lhes como devem lidar com suas orientações sexuais. Em uma postura esquizofrênica, anunciam que aceitam o pecador (sim, porque para eles práticas homossexuais são pecado), mas não podem, em hipótese alguma, aceitar o pecado. Assim, não convivem de modo natural com aqueles que têm uma orientação sexual voltada para uma pessoa do mesmo sexo, condenam-na, discriminam-na, e lutam para que a sociedade não avance no sentido de ampliar suas conquistas na área de cidadania e direitos da pessoa humana. Porém, não apenas instituições religiosas dificultam ou combatem os avanços relacionados ao direito de casar, adotar crianças, mas o estado também considera que tem a ver com as práticas homossexuais ou homoafetivas. Há

também o fato de muitas instituições ainda interferirem na felicidade de transgêneros, por exemplo, negando-lhes o direito de utilizar documentos com o gênero que os faz se sentir bem, que pode ser diferente do corpo de origem.

O trato natural com o diverso tem uma força paradigmática na obra de Marcelino Freire, a ponto de extrapolar a obra literária e se inscrever em sua escrita como um todo, a exemplo de suas postagens em seu blog Ossos do Ofídio[16]. Algumas dessas postagens mantêm uma relação direta com este aspecto de sua obra, ou seja, podemos verificar que o narrador em *Homo Erectus* assume uma postura que expõe e questiona o estranhamento e o espanto com aquilo que é diferente. Em seu blog, o autor busca a verdade das ações institucionais, e isso se constitui em um recado de que as conquistas de cidadania não comportam mais discursos de convencimento ou de enganação. Uma passagem curiosa da escrita do blog (FREIRE, 2011g) exemplifica bem a natureza da relação com o diverso, quando o autor expressa o enorme desejo de trazer para a Balada Literária (encontro literário que organiza anualmente em São Paulo), a escritora belga Vanessa Van Durme. Ela nasceu homem e fez uma cirurgia para mudar de sexo. Veio a constituir-se um grande nome do teatro alemão e montou um espetáculo que se chama *Gardênia*. É protagonizado por travestis veteranos, transexuais, atores que cantam e dançam em cena. Marcelino Freire revela que, além do desejo de trazer Vanessa Van Durme com seu grupo de teatro, poderia também trazer o *show Divinas Divas*, encenado por travestis brasileiros. Seria essa uma oportunidade de convivência entre autores e personagens, como afirma o escritor, “abalando na mesma balada”. Ele manifesta o desejo de misturar as tribos todas. A Balada Literária tem o objetivo de reunir todos na mesma festa. Seria uma forma de misturar as escritas e as vozes. Seria uma oportunidade de encontros para conversas livres e soltas sobre o universo literário. Um encontro diverso, múltiplo, plural.

Essa pluralidade, além de ser pouco aceita, tem provocado conflitos em razão de episódios protagonizados por pessoas homofóbicas, racistas e discriminadoras de modo geral. Vários jovens homossexuais têm sido vítimas de agressões e espancamentos nas grandes cidades brasileiras, jogadores negros têm sido xingados de macaco nos estádios de futebol, a “carrocracia” tem discriminado ciclistas e pedestres, dentro de uma lógica desenvolvimentista que cria hegemonias

[16] Disponível em <http://marcelinofreire.wordpress.com/>.

e hierarquiza as relações humanas, sobretudo a partir da maior ou menor concentração de renda. Diante desse quadro, a escrita de Marcelino Freire, seja a contística, seja a blogueira, as vozes dos saraus e a Balada Literária, propiciam ao corpo social uma oportunidade de se repensarem conceitos e de se desestabilizarem velhas percepções sobre grupos sociais vistos com indiferença, deboche, racismo ou fobia.

O trato natural com o diverso pode se constituir também em combate à discriminação pela via da afirmação de uma voz. Inúmeros contos de sua obra trazem a temática da homossexualidade sob diversos olhares, o que constitui, a nosso ver, a afirmação de uma voz. Por outro lado, a escolha, por exemplo, do cartunista Laerte ─ hoje a cartunista, pois prefere ser tratado no feminino ─ como homenageada da versão 2013 da Balada Literária influenciou toda a programação e concepção do evento, que assumiu uma estética trans. A artista gráfica paulistana assumiu desde 2005, conforme o programa distribuído no evento, *Balada Literária# 1 Trans*, o uso de roupas femininas e adotou para si o gênero feminino, o que causa espanto e até rejeição para alguns, haja vista, por exemplo, as polêmicas em relação ao uso de banheiros coletivos por transgêneros. Não só isso é tratado na *Balada Literária* com toda naturalidade que o caso efetivamente demanda, como é motivo justo de homenagem. A mesa de abertura que homenageava Laerte − composta, além dela, pelo escritor Joca Reiners Terron, pelo artista gráfico Angeli, o escritor João Silvério Trevisan e o diretor da Editora *Oboré*, Sérgio Gomes − foi unânime, dentre outras coisas, em ressaltar a coragem existencial de Laerte e sua importância como artista gráfica. Ressaltaram que essa coragem existencial de adotar roupas femininas àquela altura da vida e também sua extrema capacidade de continuar em movimento eram grande contribuição para o avanço da liberdade social e para a diminuição do estranhamento negativo em relação à diferença. Se já era ousadia nessa nova fase vestir roupas comportadas que lembravam uma senhora recatada, mais ainda era um ato de coragem passar a usar roupas com um grau maior de sensualidade, tirando partido de vestidos com alça e que realçam algumas de suas formas.

Pensamos que o trato natural com aquilo que é diverso nos exemplos evocados na escrita freiriana, no blog e na organização da Balada Literária, torna-se também protesto e denúncia do olhar discriminatório que atribui a esses grupos o espanto e o trato antinatural. Além disso, situa Marcelino Freire em certa

contemporaneidade, na qual existe a possibilidade de convivência de tempos distintos que pulsam e interagem entre si. Por razões como essas, diante de sua escrita literária e do espaço que reserva a essa temática, somos forçados a admitir que essa postura insinua que, para o autor, a literatura é política e é importante manter nela o espaço da diferença.

Se, como afirma Flávio Kothe (2004, p. 462), com o verso “que seja infinito enquanto dure” Vinícius de Moraes colocou abaixo o “até que a morte os separe”, implícito no dogma da indissolubilidade do casamento, e expõe a falência da igreja como voz autorizada a impor comportamentos, Freire (2013g) denuncia a total esterilidade dessa voz. Ele salienta que o verdadeiro milagre foi o encontro dos amantes. Em um texto que sugere o juramento que nubentes dizem um ao outro diante do altar e do padre ou do pastor evangélico, um *gay* diz a seu marido Murilo que não precisa da igreja para casar, que, tal qual o Papa, é contra o casamento, ou seja, contra o casamento dentro da retrógrada doutrina católica, uma vez que o Papa não tem autoridade para legitimar sua união, pois este não crê na palavra salvadora do casal. Portanto, não será nem o Papa nem nenhum pastor evangélico que vai destruir aquele sentimento. Conclui dizendo a Murilo que não espere a bênção da igreja, pois ele a dá todo dia, ao lado dele, até que a morte os separe. Fica evidente que a autoridade dessas vozes históricas e discriminatórias não tem o menor sentido para parcelas da população, as quais buscam afirmar as suas no diverso conjunto de vozes urbanas.

Além da obra de Marcelino Freire ser composta por muitos contos de temática homossexual, o que, como dissemos acima, acreditamos constituir uma literatura de afirmação da diversidade, ele também publica textos, de difícil classificação, no citado *blog* Ossos do Ofídio. Reproduzimos aqui um poema que Freire (2014) postou em 08 de março de 2013 e repetiu em 08 de março de 2014, consagrado à mulher:

> POEMINHA PARA O DIA DA MULHER
> Eu quero uma buceta. Eu quero uma buceta só para mim. Minha estância, meu quartel. Minha pátria, meu bordel. Uma buceta só para mim. Eu quero.
> Flor do meu jardim. Para o meu amor beijar, ensolarar. Abrir, levar a pétala embora. Eu quero agora, já. Tenho pressa. Minha festa.
> No Carnaval, eu preciso. Para sair à rua, enfeitar de brilho este samba. Eu tenho esperança, eu vou conseguir. Uma buceta só para mim.

> Desejo, meu tesão, minha fantasia. Vejo-me no futuro, desde criança avisto. O nascimento do mundo, explosão. Uma estrela abaixo do umbigo. Qualquer sentido. O fim e o princípio.
> Eu quero. À boca do inferno. Não ousarei roubar. Para conquistar este sonho, eu tenho esse direito. Do fundo do meu peito, grito. A quem possa ouvir.
> Uma buceta, urgente. Para eu crescer com ela, tocar. Morrer, viver de prazer. E em paz, meu rapaz. Uma buceta, única. Só minha, sem igual. Este coração, batendo, batendo, batendo. Só para você. Uma buceta, sim.
> Em lugar do meu pau.

Conforme Freire, esse poema foi feito sob encomenda. É baseado na história real de um menino, na Bahia, que queria ser menina, e, em sua inocência, implorava a Alfredo Dórea – amigo de Marcelino Freire – uma boceta. Alfredo faria a abertura de um seminário sobre diversidade e sugeriu a Marcelino Freire que fizesse um poema com esse mote: eu quero uma boceta. Consideramos relevante esse poema, para enfatizar ainda a necessidade de se adotar o trato natural com o diverso e de se manter o espaço da diferença, mesmo que este tema esteja sendo exaustivamente discutido no seio da sociedade contemporânea. Muito se tem comentado sobre o direito à diferença de grupos considerados minoritários em relação ao reconhecimento de suas demandas de cidadania. Tamanha recorrência insinua a grande dificuldade enfrentada por esses grupos, e as várias estratégias de atacar o problema. A escolha de Marcelino Freire foi a sensibilização do leitor. Deixa aparecer o sonho, o desejo, o direito de conquistar um futuro pleno de prazer. Mas em seguida, ao desnudar o corpo da voz que fala no poema, se estabelece uma realidade irreconciliável. O dentro e o fora vivem uma antagonia desesperadora. Não será possível religar o dentro e o fora com aquele corpo. É preciso alterar o corpo para que a inteireza se reconfigure naquele ser humano. E mudar seu órgão genital, além de ser um direito, é a única forma de salvação para aquela criança. E o drama dessa criança pertence apenas a ela, que terá de encontrar uma solução que a satisfaça plenamente.

Se como afirma o narrador de *Homo Erectus*, até certo tempo de uma história anterior a nossa modernidade, “ninguém tinha nada a ver com isso”, com a intimidade alheia, nossa história do presente revela que vários grupos e instituições acham que têm de intervir na vida de *gays* e lésbicas, tolhendo-lhes o direito de ser como quiserem. Disso decorre a necessidade de lutas pelas bandeiras da diversidade como direito. As passeatas, as paradas da diversidade servem de

questionamento na literatura freiriana, focalizando um olhar conflituoso entre gerações. No conto *A volta de Carmem Miranda*, um ancião homossexual nostálgico dos modos de relacionamento de sua época questiona a exposição demasiada de hoje. A festa, a luta, as danças, as palavras de ordem, os ícones contestatórios de valores preconceituosos colocados na avenida não cabiam em seu mundo:

> Passeata?
> Que merda de passeata?
> A gente não precisava dizer que era pederasta, entende? Levantar bandeira, entende? A gente era porque era e pronto. Acontecia de repente. Os meninos na escola, nas aulas de teatro. Os vizinhos no maior grude, bola de gude, queimado. Esconde-esconde na praça. Saudades imensas, que eu sinto, do primário, o ginásio, a faculdade.
> A viadagem não era aglomerada. Todos unidos pela causa, não tinha isso. O maior desfile gay que havia, sabe qual era? O desfile militar, pela independência. Com a bandeira do Brasil. E os canhões. E os cavalos. E os heróis aposentados (FREIRE, 2003, p. 64-65).

Nitidamente, há um questionamento dos espaços do amor pelo narrador personagem. Ele não se sente confortável com a exposição pública da homossexualidade por meio da carícia, do beijo ou do simples andar de mão dadas: “Meu tempo era outro tempo”, “Era tudo mais romântico” (p. 63). Nesse seu tempo, o narrador-personagem namorava escondido. Os lugares escolhidos eram a boate, o cinema, lugares ermos nos parques, banheiros públicos, quartel, praia. A paquera acontecia sutilmente em lugares públicos, para em seguida se buscar o escondido. Os encontros nos lugares citados, para a personagem, carregavam uma aura de romantismo.

Parece querer dizer o narrador-ancião que intersubjetivamente os encontros amorosos nesses espaços elevavam autoestimas e confirmavam identidades. A aceitação mútua da homossexualidade e a abertura para viver paixões eram sinais de que havia um mundo paralelo, no qual era possível o prazer e a felicidade. Havia alegria nessas situações. Era como se fossem guardiães de uma sexualidade conhecida desde os primórdios, que todos sabiam da existência, entretanto, era preferível manter suas práticas em sigilo. Essa forma de vivenciar a sexualidade não parece ser, ao narrador, conivência com a discriminação ou uma forma de exclusão, mas a compreensão de que existem diferenças e cada um deve buscar uma cumplicidade que pode estar em qualquer lugar, e assim reconhecer seus mundos para ali viverem. Além de revelar que havia respeito e mais sentimento em seu

mundo de então, a personagem aponta outros aspectos responsáveis pelo mundo estar tão diferente:

> Você liga a televisão, aquele Carnaval. Febre de silicone, não. Não entendo. Apresentadora perguntando: 'Qual o tamanho do seu pau?'. Uma esculhambação. Bunda em banca de jornal. Você viu quem saiu nu? O jogador do Cruzeiro do Sul. (FREIRE, 2003, p. 64).

Ao que isso indica, as formas de viver as identidades na época citada pelo narrador como "seu tempo" eram diferentes, mesmo que pareça haver uma homogeneidade comportamental por parte dos homossexuais e da sociedade como um todo. Entretanto, no universo da personagem, a invisibilidade da condição homossexual era tacitamente pactuada por eles. Cada um era o que era e pronto. Não precisava levantar bandeira. No entanto, a personagem não consegue aceitar as aglomerações nos *shoppings*, nem as paradas *gays*. Assim, o ancião não se conforma com tais práticas e parece não entender o que ocorre na atualidade. As categorias tempo e espaço foram afetadas profundamente, por conseguinte, as formas de se relacionar nos espaços urbanos nos tempos atuais também estão mudando profundamente. O ancião homossexual entende a passeata, a chamada Parada da Diversidade, como um levantar bandeira, todos pela causa, e acha que esse fenômeno do presente é destituído de sentido. No entanto, essa personagem, ao tempo em que desvela que aquele "seu tempo" tinha um romantismo que não se vê mais, expõe também o conservadorismo da sociedade e o tratamento ideológico dado à causa *gay*. O caráter organizativo dos eventos em defesa do direito à diversidade tem forte teor político, que o faz entristecer, por entender que as aglomerações são mais espetáculo do que romance. Então, o conto mostra-nos que temos algo a ganhar e a perder com o movimento *gay* hoje. Acima de tudo, leva-nos a pensar em que lugar estamos, num presente em que é necessária uma mobilização coletiva, para que se discuta o respeito à diferença e a uma orientação sexual, coisas tão óbvias e tão naturais.

Como natural, é a possibilidade de constituir uma família a partir de um casal homoafetivo. Em *Junior*, um pai decide levar um travesti, com quem se relaciona, até sua casa, e seu filho de três anos corre a sentar no colo dele, chamando-o de mamãezinha. O conto descreve a personagem real, como ela é, sem adereços que a transformem em um clichê ou dê a essa narrativa um tom panfletário. Isso realça a

aparição da criança, que vê o travesti por padrões estéticos pouco usuais nas relações interpessoais no cotidiano da cidade. A marca que ficou em sua memória foi o olhar do travesti, ao ser chamado de mamãezinha. A naturalidade da cena revela um ambiente não contagiado com o preconceito, nem com a discriminação. Porém, em *Minha Flor*, a mãe de um adolescente enfrenta a dificuldade de contar para ele que mantém um relacionamento homossexual, porque as personagens da ficção freiriana estão muito próximas das situações com as quais cruzamos no cotidiano da cidade. São aquelas situações em que desde porteiros do condomínio até as pessoas mais desconhecidas expressam, com olhares, sorrisos, indiferenças e outras atitudes mais que "têm a ver" com a homossexualidade alheia.

Dissemos anteriormente que uma das formas da obra de Marcelino Freire lidar com o preconceito e a discriminação é criar personagens nas quais transpareça o trato natural com o diverso. Outra bastante significativa é criar personagens combativas, denunciadoras do racismo, enfrentadoras do preconceito, esclarecedoras da discriminação. *Em trabalhadores do Brasil* (FREIRE, 2005b, p. 19-20), o narrador denuncia de forma contundente a engrenagem socioeconômica que historicamente tem mantido os negros à margem das instâncias de poder e de gestão das estruturas sociais:

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

A população negra continua realizando os serviços menos reconhecidos e remunerados, enquanto alguns sustentam privilégios conseguidos com a mão de obra escrava. Por essa perspectiva que o texto de Freire nos abre, fica claro que o racismo não pode ser reduzido a ações de exclusão cometidas por pessoas preconceituosas, atos sutis de pessoas preconceituosas e discriminadoras, mas se apresenta como uma estrutura organizada de alijamento do negro dos centros decisivos do poder e das situações de privilégio. Essa exclusão tem levado muitos negros ao enfrentamento, por meio de movimentos organizados. Por outro lado, essa engrenagem racista tem conseguido alijar muitos negros, não só das instâncias de poder, mas também do sentimento de pertencimento ao tecido social, por perder

a estima e até cultivar preconceito e discriminação por outros negros. É o caso do porteiro no conto *Solar dos príncipes* (FREIRE, 2005b, p. 25):

> O porteiro apertou o apartamento 101, 102, 108. Foi mexendo em tudo que é andar. Estou sendo assaltado, pressionado, liguem o 190, sei lá.
> [...]
> A gente não só ouve samba. Não só ouve bala. Esse porteiro nem parece preto, deixando a gente preso do lado de fora...

No episódio acima, quatro negros e uma negra desejam entrar em um condomínio de classe média para lhes documentar os modos de vida, semelhante ao que se faz nas periferias, e o porteiro, que é negro, não lhes permite entrar, e chama a polícia, suspeitando que tal atitude fosse para dissimular um assalto. Essa personagem não se dá conta de que reproduz um racismo instalado no imaginário social, aparelhado por diversas instituições que discriminam pessoas de formas sutis, pela cor da pele, pela raça, pela condição social, pela idade, pelo gênero, pelo sexo e por várias dessas combinações. Ele faz parte dessas instituições e transmite a outros uma série de práticas discriminatórias. O porteiro, mesmo negro, exposto ao preconceito no cotidiano da cidade, passara por um processo de adaptação social, e considera natural práticas racistas como a que praticara. Há negros também que tentam driblar essa estrutura racista por meio de um processo de branqueamento. A obra freiriana expõe esse comportamento no conto *Meu negro de estimação* (FREIRE, 2005b, p. 101-102):

> Meu homem agora é um homem melhor. Mora nos jardins, veste e calça. Causa inveja por onde passa. Meu homem não tem para ninguém, só para mim. Meu homem se chama Benjamim.
> Meu homem não trabalha. Não precisa mais se sujar de borracha. Meu homem não fede a graxa. Meu homem agora dirige. Quando não pode, tem quem faça.

Um aspecto relevante da obra de Freire reside na busca constante de um olhar ampliado, concernente ao preconceito e à discriminação. Ela tenta fugir do panfletário, da sobrepujança de um discurso ideológico. Procura atender à complexidade dos conflitos relacionados ao racismo. Com o exemplo acima, o que se observa é que a engrenagem histórica conseguiu com que muitos negros desistissem de ser negros e tentassem se tornar brancos, imitando-lhes o

comportamento, as vestimentas, frequentando os mesmos ambientes em razão da condição financeira ou da realização amorosa, migrando dos bairros pobres ou da periferia onde moravam para bairros considerados nobres, pela fama e pela ascensão profissional. Outros negros passam por essas mesmas situações assumindo mais ainda sua negritude, empoderando mais ainda a visibilidade dos movimentos negros. Apropriam-se de suas histórias, quebrando noções hierárquicas de biografias mais ou menos bem-sucedidas pela avaliação do capital e da competição. A personagem do conto nega sua história, as condições desfavoráveis de trabalho já vivenciadas por conta de um sistema social que produz práticas excludentes, e, por sua vez, reproduz comportamentos que reproduzem práticas discriminatórias. Dentre as práticas racistas instaladas nas instituições sociais, encontram-se também aquelas que cultivam certo descaso pela cultura afro-brasileira e até rejeição e perseguição, com a finalidade de dizimá-las. Disso decorre a insurreição de diversas vozes negras, engajadas na luta pelo não-silenciamento de suas pautas. Discutiremos isso mais profundamente no segundo tópico deste capítulo.

Ao tornar salientes as muitas vozes dos muitos na cidade contemporânea, a literatura brasileira da atualidade, recortada em Freire, expõe um Brasil muito diferente daquele propagandeado como o país da democracia racial ou da cordialidade. Fora do Brasil, muitas pessoas agasalham essa ideia, como atesta Lucía Tennina, a tradutora da obra *Contos negreiros* para o espanhol, na Argentina. De acordo com Freire (2013i), Tennina fala que a obra desvela uma realidade muito diferente de uma democracia racial, que é o que se pensa do Brasil. Mito em que muitos brasileiros prosseguem acreditando. Não por acaso, houve muitas reprovações ao discurso de Luiz Ruffato na Feira Internacional do Livro de Frankfurt. Ele desvela para o público internacional um Brasil além dos clichês conhecidos no exterior. Gostaria de trazer uma parte desse discurso para respaldar a ideia de que certas realidades são difíceis de ser vistas, porque causam constrangimentos em situações em que se espera um discurso oficial que mascare determinados fatos com os quais não gostaríamos de conviver. Por exemplo:

> Nascemos sob a égide do genocídio. Dos quatro milhões de índios que existiam em 1500, restam hoje cerca de 900 mil, parte deles vivendo em condições miseráveis em assentamentos de beira de estrada ou até mesmo em favelas nas grandes cidades. Avoca-se

> sempre, como signo da tolerância nacional, a chamada democracia racial brasileira, mito corrente de que não teria havido dizimação, mas assimilação dos autóctones. Esse eufemismo, no entanto, serve apenas para acobertar um fato indiscutível: se nossa população é mestiça, deve-se ao cruzamento de homens europeus com mulheres indígenas ou africanas – ou seja, a assimilação se deu através do estupro das nativas e negras pelos colonizadores brancos.
> Até meados do século XIX, cinco milhões de africanos negros foram aprisionados e levados à força para o Brasil. Quando, em 1888, foi abolida a escravatura, não houve qualquer esforço no sentido de possibilitar condições dignas aos ex-cativos. Assim, até hoje, 125 anos depois, a grande maioria dos afrodescendentes continua confinada à base da pirâmide social: raramente são vistos entre médicos, dentistas, advogados, engenheiros, executivos, jornalistas, artistas plásticos, cineastas, escritores. (RUFFATO, 2013)

Como representante dos escritores brasileiros, Ruffato foi à Feira de Frankfurt. É possível que alguns não tenham se sentindo representados por ele, como, de fato, alguns protestaram, mas outros, sim. Percebemos que o discurso feito em uma solenidade internacional, com toda a estrutura e trajes adequados à cerimônia, foi recebido como um desnude que não cabia no ambiente. Alguns podem ter visto como um falar mal do Brasil fora do Brasil, um mau comportamento, uma espécie de falta de educação. Percebemos, sim, que esses textos desnudam um Brasil que tem um trato diferenciado com os diversos grupos sociais. É inegável, de fato, a afirmação de Ruffato de que a base da pirâmide social está reservada aos negros em seus subempregos, como denunciam alguns dos contos citados no decorrer desse texto. Esses contos freirianos desvelam uma literatura que não se cala diante de distorções do direito à igualdade de oportunidades, e pode até ser tida como uma literatura inconveniente, porque não é conformista. Nesse sentido, a obra de Freire vai criando um enredo, vai reunindo uma série de conceitos que redunda em desnaturalização de uma visão conformada, acostumada com toda sorte de violência, injustiça, desigualdade social, preconceito racial e diversos tipos de discriminação. Ao trazer essa multidão de personagens da cidade contemporânea para o centro de suas narrativas, desconstrói o olhar naturalizado em relação a elas. Em sua obra, essas personagens são vistas com atenção, de forma particularizada e se ouve o que dizem. Essas personagens estão se batendo, umas contra as outras, à luz do dia, mas não são percebidas na cidade contemporânea, porque se naturalizou o olhar em relação a elas. Na obra freiriana, contudo, elas se fazem perceber, com seus vexames.

3.1.3 Violência cotidiana

A temática da violência na obra de Marcelino Freire não parece buscar uma espetacularização ou ser usada como recurso literário que leve à diversão, a exemplo de filmes hollywoodianos, conforme discutimos no primeiro capítulo deste trabalho. A violência parece ter um substrato sistêmico, entrelaçado nas instituições sociais e historicamente perene, aparentemente só visível quando um tiro ecoa na esquina. A violência é protagonista nos produtos midiáticos, como os telejornais sensacionalistas, que reforçam preconceitos com analfabetos, negros, pobres, populações periféricas. Entretanto, a obra freiriana revela facetas da mesma violência, praticada por uma população que se considera apenas vítima, que não reconhece sua participação na construção de uma realidade opressiva, nem os atos violentos desferidos contra outrem. Essa violência se apresenta tanto nas ruas, nos semáforos, nas praças, quanto no espaço íntimo do lar. No *corpus* escolhido, podemos identificar dois grandes eixos da violência, a saber, o que chamamos de violência social e de violência sexual.

a) Violência social

O título do primeiro livro de Marcelino Freire pela Atelier Editorial, *Angu de Sangue*, aponta a presença da violência em sua obra. Dentre alguns significados atribuídos à palavra angu[17], encontra-se o de papa espessa de fubá cozido, de farinha de mandioca ou farinha de milho, bem como confusão, briga, intriga. No conto, cujo título é homônimo ao livro, conflitos se sucedem em cadeia e igualmente o sangue. O sangue de um assaltante e o sangue de Elisa, uma mulher vitimada por seu companheiro, que, com astúcia desconcertante, consegue atrair o ladrão à cena do crime e ali também o executa. Uma confusão com muito sangue. Mas o trato dado à violência é bem mais consistente do que aparenta essa narrativa de poucas linhas. Enquanto a narrativa é feita, emerge a cidade de São Paulo e a sensação de intranquilidade a que todos parecem estar expostos. O conto desvela a violência da rua, do assaltante que invade um carro no semáforo e obriga o condutor a se dirigir a caixas eletrônicos e sacar todo dinheiro possível em seus cartões, do trânsito

[17] Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa (1981).

sujeito a loucos que dirigem em alta velocidade, envolvidos em situações de crimes como o narrado, até a violência contra a mulher no espaço íntimo da cama de casal. A personagem do assaltante parece ter chegado ao limite da exploração social por meio de práticas de exclusão econômica e social, e enxerga, naqueles que se apresentam em melhores situações, o inimigo. Habitante de um espaço invisível, só assim acessará o portal da visibilidade. Elisa, tantos anos ao lado de um companheiro, que, se dizendo apaixonado, barbaramente a assassina. À primeira vista essa violência não parece diferente da que vemos cotidianamente no aparelho midiático, sensacionalista, tendencioso e marqueteiro. Porém, questionamo-nos: O que a faz ocupar tanto espaço na literatura?

Acreditamos não obter respostas fáceis a uma questão dessa natureza, no entanto, não podemos fugir a esse debate. A partir da discussão feita no primeiro capítulo a respeito da violência como um tema dominante na literatura do presente e da possibilidade de empobrecimento do ficcional nas obras, sob pena de torná-las mais jornalísticas ou sociológicas, compreendemos que, na obra de Marcelino Freire, a violência não poderia deixar de estar presente, devido a sua opção estética de oralizar a voz da diversidade no cotidiano da cidade. Essa decisão, aliás, enriquece o olhar sobre a temática, mais desnaturalizando do que naturalizando a reação do leitor, diante das surpresas e dos diversos ângulos, por meio dos quais se torna possível observá-la. No caso da violência contra a personagem Elisa, a construção textual conduz o leitor a um sentimento de solidariedade com o homem sob a arma do assaltante, vítima de uma violência humilhante, até descobrirmos que ele é assaltado no primeiro semáforo, logo após ter assassinado Elisa, e ter fugido às pressas. O olhar, agora, volta-se contra o homem, pleno de indignação, sem nenhum romantismo, e emerge o machismo imperante na sociedade brasileira. Machismo racista, responsável pela desigualdade social e pela violência contra a mulher e contra todos os grupos discriminados. Não afirmamos isso como uma premissa, mas como uma tentativa de descrever como a violência se apresenta na obra de Freire. Para reforçar o que dissemos, podemos nos valer do conto *Esquece* (FREIRE, 2005b):

> Violência é o carrão parar em cima do pé da gente e fechar a janela de vidro fumê e a gente nem ter a chance de ver a cara do palhaço de gravata...
> Violência é a gente naquele sol e o cara dentro do ar condicionado...
> Violência é ele ficar assustado porque a gente é negro...
> 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 e depois entrar no camburão roxo de humilhação...
> 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 pensando como seria bom ter um carrão do ano e aquele relógio rolex mas isso fica para depois uma outra hora.
> Esquece.

É evidente que o autor faz uma opção estética por um realismo sem concessões, no entanto, entendemos que a natureza e o lugar do olhar particularizam a temática em Freire. Um desses é o olhar do jovem negro, periférico, assaltante, dirigido a uma cidade de carrões, de homens brancos engravatados, de policiais violentos que o veem e o tratam a partir da visão de uma sociedade hierarquicamente estruturada como sem prestígio, legitimados por instituições sociais machistas e racistas que consideram natural a exclusão da maioria da população do país dos espaços de poder. A natureza desse olhar é profundamente desconcertante. O leitor desse conto não encontrará meios de confundir essa leitura com diversão hollywoodiana ou com uma ficção diluída por um caráter jornalístico ou sociológico. Além de o texto ser forte e provocar diversas possibilidades reflexivas, é engendrado por opções estéticas que ampliam ainda mais a discussão sobre instituições hegemônicas e hierarquizantes sociais e culturais. Referimo-nos aos aspectos mnemônicos que oralizam o texto. Com isso, podemos afirmar a semelhança de nossa análise com a proposição de Justino (2015, p. 134) ao afirmar que:

> A violência contém necessariamente uma dupla contraparte, a luta contra ela e ser ela mesma uma estratégia das lutas. Estou convencido de que nestas narrativas a violência não pode ser um fim em si mesma, muito menos uma chave-mestra explicativa da obra. Repito: ela é também uma estratégia de luta.

Consideramos que a violência circundante, que nos atinge os pensamentos, o comportamento, os hábitos, que nos causa temores, fobias, estresses, está na obra de Marcelino Freire como denúncia, convocação à luta.

Outro olhar profundamente desconcertante é dirigido à hipocrisia das campanhas em favor da paz, contra a violência, explorada por agências midiáticas e algumas instituições sociais. As mesmas que promovem o racismo, que são coniventes com o machismo, com práticas excludentes, que são sensacionalistas em relação à violência cotidiana, organizam-se com trios elétricos, *shows*, desfiles para pedir que as pessoas vivam em paz. Ora, algumas personagens marcelinofreirianas não toleram mais discursos meramente retóricos por parte de uma sociedade pseudodemocrática. No conto *Da paz* (FREIRE, 2008), uma mulher desfere seus gritos contra uma violência sistêmica e travestida de objetivos cristãos e caridosos. Ela, de sua lavanderia e de sua máquina de costura, enxerga que tais campanhas efetivamente não se traduzem em transformação social no sentido de conquista de mais direitos e cidadania, nem em uma cidade melhor para todos. Servem mais como fenômenos midiáticos, nos quais aparecem alguns artistas decadentes ou em busca de promoção de seus produtos artísticos. Além disso, seu olhar expõe a dor branca que comove e a dor que escapa à vista, e assim deve permanecer: invisível, já que pertence à periferia. Essas campanhas só emergem quando dialeticamente a violência atinge aqueles que historicamente a produzem: “A paz só aparece nessas horas. Em que a guerra é transferida. Viu? Agora é que a cidade se organiza” (p. 26-27). Ela que vive a guerra diária no morro, que perdeu seu filho para a polícia, imersa numa dor sem tamanho, entende muito bem o sistema social excludente que seus mantenedores parecem sequer desconfiar que exista, uma vez que estes transferem toda a responsabilidade para a falta de educação adequada, de condições financeiras adequadas, culpa dessas pessoas que não fizeram esforços para merecer postos de trabalho promissores e espaços sociais privilegiados, porque todos são iguais e se não atingem essas metas é porque não se esforçaram o bastante. O olhar não convencional da narrativa freiriana trata da violência como elemento engendrador da especificidade de sua obra. Confirma esse nosso olhar o conto *Faz de conta que não foi. Nada.* (FREIRE, 2005a). O narrador conta uma história infantil, ou melhor, sobre crianças:

> Quando eu aviso que há alguma coisa de podre, de sangue nesse reino, é porque eu não quero enganar ninguém. É feio. Você chegar no meio da história e se deparar com um corpo caído, morto de paulada de cano, esmigalhado – principalmente quando esse corpo é de um garoto que não tem nem. Onze anos.
> [...]
> E me perdoe se, aqui, você não encontrou mais uma ilustração, umazinha só, que acabaria deixando o texto mais leve, o ritmo menos plano. Vou até pensar – encomendar uns quadrinhos americanos. Que tal o desenho de um corpo carbonizado – e uma tarja, nos olhos, preta? Com um tiro bem na cabeça – e uma tarja preta? Abandonado como um rato – e uma tarja, nos olhos. Preta.
> E o menino era pretinho, da cor do País do Bem onde tudo era pretinho. O céu, as casas.

O narrador é enfático e contundente em expressar o tipo de história que pode contar. Até gostaria de fazer concessões, apresentar ao leitor um país mais bonito, mas está imerso no feio, não há como reunir elementos para engendrar uma narrativa sem o feio, que inclui de maneira incisiva a dizimação de crianças negras nas áreas periféricas de nossas grandes cidades. As opções estéticas não poderiam ser outras se se querem ouvir as vozes da periferia. O realismo utilizado não poderia ser seletivo, pois se tornaria presa da mesma hipocrisia incrustada nas instituições sociais mantenedoras do racismo, e ao mesmo tempo combativas de práticas de exclusão e violência. A violência na obra de Marcelino Freire, e mais especificamente nesse conto, é de tirar o sono, não de historiazinha de fazer dormir. A natureza do olhar e do lugar é de um realismo desconcertante, muito distante de um jogo de entretenimento, em que a violência seria elemento de diversão. A violência social se apresenta com grande possibilidade de indignar o leitor ou um interlocutor, considerando a possibilidade de esses textos serem vocalizados.

b) Violência sexual

A recorrência dos casos de estupro e abuso sexual na prosa de Freire nos faz atentar para uma conjuntura social profundamente violenta com crianças, no que diz respeito ao sexo. Suas personagens emergem do caos social, deixando descoberta a violência que se pratica no ambiente do lar e que implica coação e silenciamento do sofrimento. No conto *Phoder* (FREIRE, 2003), o autor particulariza a temática do abuso sexual ao mostrar as consequências do ato sofrido na infância, na vida adulta de uma prostituta. Essa personagem reúne diversos efeitos catastróficos da

sociedade excludente: sempre foi pobre, sofreu abuso sexual por parte do pai, é prostituta para sobreviver e sofre problemas profissionais por conta da violência sofrida na infância. Marcelino Freire, por meio da narradora, denuncia as condições humilhantes do cotidiano da prostituição, e, ao mesmo tempo, mostra como sua história se revela trágica, uma vez que é refém existencial da violência social e sexual. Condição semelhante é a do garoto em *Papai do céu* (FREIRE, 2003) que tem sua inocência explorada sexualmente pelo próprio pai na hora do banho. Criança pobre, abandonada a uma infância de escassez, rodeada por uma solidão, sem presença efetiva de afeto, exposta à perversão de um pai bêbado, que gosta de brincar com o filho. A violência sexual emerge nos textos freirianos também sobre a forma de estupros e dentro ou bem perto de famílias que parecem não ter ainda encontrado como sair de uma condição econômica desfavorável, em meios esquecidos pelas políticas públicas e de educação, tendo, sobretudo, as crianças como as principais vítimas. É uma mãe que se lamenta não ser uma mãe de fato em razão de ver sua filha estuprada por seu companheiro, padrasto da menina, como em *Mãe que é mãe* (FREIRE, 2003). Em uma condição de penúria, quase de fome, essa mãe assiste impotente o machismo que dá sustentabilidade a nossas estruturas sociais carcomer as instâncias responsáveis pela ética e pela justiça civil e social. Se o machismo racista preserva suas estruturas de poder, empurrando para as zonas periféricas os pretos, os pobres, os não alfabetizados; se os poderes que compõem a estrutura federativa fazem o mesmo, criando leis protecionistas de uma elite branca e rica, executando projetos de grande envergadura no mesmo sentido, julgando nos tribunais, obedecendo à mesma hierarquia socioeconômica, lá no final da linha, onde não mais exista poder econômico, direitos e cidadania preservada, aplicação justa da lei, parece ainda haver o macho que reinará sobre a mulher e a criança, oprimindo, coagindo, silenciando as vozes daquelas que com nada mais podem contar.

Mesmo onde não parece haver o abandono de tudo, da lei, da presença do estado, da presença do poder judiciário, como no relato acima, a presença policial revela a corrupção dos poderes no exercício de suas funções. No conto *Vaniclélia* (FREIRE, 2005b, p. 41-42), a narradora, ex-garota de programa, participante do circuito do sexoturismo, está casada e grávida. Ela conta que, mesmo tendo sido tratada por alguns gringos como escrava, levavam-na a bons restaurantes, davam gorjeta aos taxistas, aos garçons, aos flanelinhas, e toda uma rede era alimentada

de possibilidades de ganhar algum dinheiro. Seus projetos futuros incluem a vida que tivera:

> 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.

O presente sem esperança tornado mais drástico pela desconfiança dos poderes arregimentados para dar sustentação ao direito e à cidadania é o que resta à narradora. Fora violentada por policiais, submetera-se a trabalhos forçados pelos gringos, no entanto, agora, seguindo padrões sociais reconhecidamente bem conceituados, sofre violência doméstica. Sofreu violência sexual de agentes de segurança pública e agora sofre violência na intimidade do lar. Outro caso de um realismo desconcertante é o rapto e o consequente estupro diário de uma garota negra, no conto *Socorrinho* (FREIRE, 2005a). Some de um semáforo e passam-se cinco meses e os pais agonizam na periferia em busca de notícias e solução para o caso e nem sinal. Um homem estupra Socorrinho regularmente durante todo esse tempo ignorando os gritos de “não, moço, não” até que a garota falece. O caso comove a cidade, chega aos telejornais, no entanto, fica sem solução. A investigação policial seletiva não consegue encontrar Socorrinho antes de sua morte, e o narrador teme que esse seja mais um caso sem solução, uma vez que se deu em uma realidade esquecida, em que o descaso é a palavra de ordem de seu cotidiano.

O desenho da violência vai assim revelando seus traços na obra de Freire: a seletividade da segurança pública em defender os poderosos; o trato discriminatório e até criminoso com as populações periféricas; violação, opressão e coação da mulher mediante práticas machistas; dizimação de crianças pobres e negras em situação de rua, estupros de mulheres adultas e crianças na rua e no interior de suas casas. Esses não são traços definitivos, mas alguns que, através de nosso olhar no trato com a obra, emergiram como pontos de destaque.

3.2 VOZES SILENCIADAS HISTORICAMENTE

O *corpus* escolhido e em análise neste trabalho é múltiplo de vozes que lançam seus gritos de denúncia, de protesto, de reivindicação, de luta por reconhecimento. Vozes *gays* que exigem respeito a sua orientação sexual e que, dentre outras coisas, procuram mostrar que, desde os primórdios da vida humana, a homossexualidade é um fato, e tal conhecimento faz com que qualquer tipo de discriminação nos dias atuais se configure patético, e causa estranheza práticas de exclusão desses grupos não serem consideradas crime, tanto quanto negar a essa parcela da população o direito de casar, adotar filhos e viver o amor à luz do dia. Gritam as vozes dos pobres, dos moradores das periferias, que chegaram ao limite da capacidade de conviver com a falta de trabalho, com a impotência diante da desigualdade social. Gritam contra uma rede maquínica de exclusão que atropela qualquer possibilidade de ascensão social que não seja pelas imposições históricas inoculadas na engrenagem e no imaginário social. Gritam as vozes das mulheres periféricas violentadas sexualmente e agredidas pelas diversas manifestações do machismo institucional e individual, que muitas vezes as fazem se render à culpa, à coação, impotentes diante de um sistema policial machista e racista. Muitas dessas mulheres são mães que sofrem ao assistirem seus filhos adolescentes serem assassinados pela polícia ou serem vítimas de balas perdidas na guerra do tráfico. Sofrem por ver suas crianças estupradas, abusadas sexualmente por seus companheiros e nem sempre poderem contar com a segurança pública. Gritam vozes da prostituição em busca de reconhecimento a uma profissão milenar ainda não vista com o devido respeito. Gritam pedófilos exigindo um olhar menos nazista para essa prática, alegando especificidades dessas relações que não devem ser todas igualmente colocadas em um mesmo artigo condenatório. Gritam vozes indígenas exigindo a regulamentação de suas terras, o respeito a sua cultura, a preservação das riquezas naturais dentro e próximo de seus territórios. Gritam vozes negras contra o racismo institucional, individual e histórico, que secularmente as tem silenciado, tanto quanto as demais aludidas anteriormente. Porém, decidimos aprofundar a discussão das vozes negras na obra de Freire, porque nelas se fundem inúmeras das vozes silenciadas historicamente. Ao compreendermos que a sociedade brasileira historicamente se organiza tomando como referência o homem branco e rico, não é difícil perceber que as demais vozes sempre sofreram

estratégias de silenciamento. Essas vozes negras manifestam seus gritos como homossexuais discriminados, mulheres que sobrevivem da prostituição e do sexoturismo, adolescentes em situação de rua envolvidos com a criminalidade, negros e negras da periferia trabalhando arduamente no mercado informal, ou em subempregos na zona rural, ou nas empresas de serviços gerais, ou fazendo segurança de brancos poderosos responsáveis por seu estado de servidão. Manifestam-se também como crianças que denunciam sua condição, ao aspirar a ser uma pessoa famosa, em virtude da venda de sonhos e consumo estimulados pela publicidade. Além disso, o autor reservou um livro inteiro de sua lavra a essa temática.

> TRABALHADORES DO BRASIL
>
> Enquanto Zumbi trabalha cortando cana na zona da mata pernambucana Olorô-Quê vende carne de segunda a segunda ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima tá me ouvindo bem?
> Enquanto a gente dança no bico da garrafinha Odé trabalha de segurança pega ladrão que não respeita quem ganha o pão que o Tição amassou honestamente enquanto Obatalá faz serviço pra muita gente que não levanta um saco de cimento tá me ouvindo bem?
> Enquanto Olorum trabalha como cobrador de ônibus naquele transe infernal de trânsito Ossonhe sonha com um novo amor para ganhar 1 passe ou 2 na praça turbulenta do Pelô fazer sexo oral anal seja lá com quem for tá me ouvindo bem?
> Enquanto Rainha Quelé limpa fossa de banheiro Sambongo bungo na lama e isso parece que dá grana porque o povo se junta e aplaude Sambongo na merda pulando de cima da ponte tá me ouvindo bem?
> Hein seu branco safado?
> Ninguém aqui é escravo de ninguém (FREIRE, 2005b, p. 19-20).

O texto faz uma série de referências a elementos das religiões de matriz africana. Algumas personagens citadas são orixás[18] cultuados pelo candomblé e outras personagens negras da história da cultura brasileira.

---

[18] Os orixás são divindades secundárias da religião dos iorubas. São forças naturais tornadas divindades e que são atraídas nos terreiros de candomblé por meio de cantos membranofônicos e idiofônicos percutidos (DICIONÁRIO BRASILEIRO DE LÍNGUA PORTUGUESA, 1981). Membranofônio: Instrumento musical cujo som provém de membrana distendida numa boca ou em ambas as bocas de uma caixa geralmente cilíndrica. De percussão direta, quando o som se produz com a mão (adufe, quinjengue, tambu etc.); indireta, por meio de baquetas, cambitos, ou bastões de madeira (zabumba, tarol, caixa de guerra ou caixinha) e por fricção (puíta). Idiofônio: designação genérica de instrumentos musicais cujo som, provocado por percussão, provém de material de que são feitos; há os de percussão pelo entrechoque de seixos, sementes ou chumbo no seu interior, bastando sacudi-los: maracá, angóia; há os de percussão indireta, por meio de baqueta ou bastão: agogô, marimba, reco-reco; e há, ainda, a sansa de percussão direta, com os dedos.

A primeira personagem citada é Zumbi. A referência ao mesmo traz em seu bojo a resistência do Quilombo dos Palmares. De acordo com Carneiro (1947), milhares de negros oriundos “dos canaviais, dos engenhos de açúcar, dos currais de gado, das senzalas das vilas do litoral” (p. 11) buscaram refúgio na floresta dos Palmares. Dessa diversidade de experiências formou-se a vida econômica. De acordo com a procedência, formavam-se lavouras de canaviais, roças de milho e grandes áreas plantadas com bananas. Os que vinham da cidade trabalhavam como ferreiros. Desenvolviam também a caça, a pesca, criavam galinhas, trabalhavam com artesanatos com palhas de banana, de palmeiras e fabricavam cestos, chapéus, abanos e com barro moldavam potes e vasilhas. Os quilombolas desenvolveram também formas de comércio por meio do escambo com as comunidades vizinhas, o qual foi essencial para a aquisição de armas para as lutas em torno do desejo de liberdade e de sua manutenção, defendendo-a a todo custo. Assim, o Quilombo dos Palmares permaneceu por 65 anos (1630-1695) e resistiu a dezenas de expedições que os brancos fizeram para destruí-lo, a partir do ano 1644. Foram tantas as batalhas nas quais obtiveram vitória sobre as investidas de destruição da comunidade negra ali refugiada, que notícias de que Palmares se tornou referência de rebelião e de luta pela liberdade passaram a circular pela vizinhança, influenciando muitos outros negros a buscar aquele destino para alcançar a tão sonhada liberdade. Foram tantas notícias de sucesso sobre as expedições, que muitas histórias foram virando lenda, e Zumbi, o “general das armas”, dentro da estrutura despótica do quilombo conquistou a fama de “imortal”.

A partir de 1677, com investidas organizadas pelo governador da capitania de Pernambuco, Pedro de Almeida, os negros começaram a sofrer baixas e a ser capturados, e o rei do quilombo, Ganga-Zumba, optou por pedir a paz. Mas a nova geração, tendo Zumbi como “general das armas”, decidiu continuar a luta. O acordo de paz negociado por Ganga-Zumba com o governador Pedro de Almeida não foi aceito. Os negros da nova geração mataram o velho líder, Zumbi assumiu o comando do quilombo e foi reiniciada uma nova fase da luta, que recrudesceu, levando a se unirem contra o quilombo tropas formadas por paulistas, pernambucanos e alagoanos. Em 1695, um quilombola, que foi preso e torturado, conduziu as tropas dos paulistas, capitaneada por André Furtado de Mendonça, ao esconderijo de Zumbi. Ele estava com mais 20 homens e lutou até a morte com seus companheiros, e somente um sobreviveu. Era o dia 20 de novembro. Zumbi foi

decapitado e sua cabeça foi exposta em um mastro na cidade de Recife, como exemplo para que outros escravos não procurassem fazer o que ele fez. Por volta de 1710, o quilombo foi completamente extinto. O Zumbi do conto é cortador de cana e sugere a reflexão: Onde se encontra Zumbi hoje? O que foi feito dessa voz que se levantou com sangue? Muitas vozes foram adormecidas e caladas. A descrição e o arrolamento de tantas vozes contidas nesses números históricos e nas personagens do conto insinuam a hegemonia de vozes que ainda arbitram na contemporaneidade em nossas sociedades complexas.

As vozes do candomblé foram historicamente perseguidas e ainda sofrem muita discriminação, porém no conto são protagonistas. Entre tantas de nossa cultura afro-brasileira, habita o conto Odé[19]. É nome genérico para os orixás da caça. É chamado Oxóssi na nação nagô de Pernambuco e no batuque gaúcho. No conto, Odé mantém a característica de caçador, mas em categoria muito diferente da divindade. Ele é segurança, exerce um subemprego, que o obriga a uma função de risco, exposto ao perigo, sem nenhum sentido de prazer. Trabalha por uma sobrevivência condicionada por estruturas perversas de injustiça social, visando a pegar ladrão. A indicação do conto engloba todas as formas de vigilância que objetivam conter as infrações por furtos antes, durante ou depois da ação efetiva.

Outro orixá citado é Obatalá, também conhecido como Oxalá. A palavra literalmente significa Rei do Pano Branco. É o orixá da criação do homem. É considerado o maior dos orixás. No conto, a personagem assim denominada faz serviço para aqueles que não querem trabalhar. Justo ele que perdeu a chance de criar o mundo, porque bebeu muito vinho, dormiu demais e foi precedido nesse intento por seu irmão Ododua, mais novo que ele. Aqui o criador vive a servir a criatura.

Olorum literalmente é o dono do céu, o Deus supremo no Brasil. Essa condição está muito distante do cobrador de ônibus mergulhado em um trânsito infernal que o tira da condição de humano e o lança em um estresse atravessado pelo tédio. Qual é o céu de um trabalhador condenado a um subemprego? Criar o céu para outros?

Ossonhe é um santo de uma perna só, adorado pelos negros africanos e que corresponde ao caipora indígena. É protetor dos animais e da mata. A personagem

[19] Todas as descrições de orixás foram feitas a partir do Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa (1981) e Prandi (2001).

que carrega esse nome na obra de Freire é alguém que se prostitui e sonha encontrar um programa para poder “descolar” um passe. Não aquele do terreiro que o purificaria de energias negativas, mas o valor de uma passagem de ônibus, devido à pobreza a que está enclausurado, lutando para se libertar, vendendo o corpo.

As divindades responsáveis pela criação e ordenação do mundo são subjugadas por um poder usurpador. O mundo que não tinha donos agora os tem. E nenhum dos seus criadores tem mais direito a usufruir dele dignamente. Suas estruturas foram carcomidas pelo desejo de lucro, de preservação de privilégios, de exclusão da maioria negra e trabalhadora. A metáfora é simples, direta e pungente. Os caminhos estão bloqueados por diversos mecanismos e práticas discriminatórias. A voz negra do narrador inicialmente reconhece que não há espaço no qual possa reconhecer sua voz e a de seus companheiros em seus devidos lugares. Portanto, não há como pensar em democracia racial ou num país vocacionado para a diversidade por conta da miscigenação, diante desse mapa de postos de trabalho.

O narrador segue elencando outra personagem, a nosso ver relevante, que é a Rainha Quelé, uma homenagem à cantora Clementina de Jesus, que obteve reconhecimento como artista nacional, porém trabalhara como doméstica por vinte anos. Ela era chamada de Rainha Quelé e ganhou uma canção em sua homenagem de Ivone Lara, chamada *Rainha Quelé*. Como cantora, Clementina gravou diversas músicas da memória afro-brasileira, como cantos de trabalho e jongos. O jongo[20] é uma música acompanhada de percussão. É feita na base do improviso e é dialogada. Inclusive, os negros conversavam entre si, até combinavam fuga, cantando jongo na frente de seus senhores. Até porque, conforme o historiador Matthias Assunção, os negros escravizados já falavam mais de uma língua antes de aprender o português. De acordo com historiador Robert Slenes, a palavra jongo vem do *kikongo*, *nzòngo*; do *kimbundu*, *songo*; e no *umbundu* também é songo – em português é flecha ou bala. Em *kikongo* tem a expressão *nzòngo myannu*, que significa a bala da boca – a palavra dirigida de forma forte, agressiva. E em *kimbundu* tem uma expressão similar, que significa “a palavra é como uma bala”. A intervenção no *songo* é chamada “cantar meus pontinhos”. Quando alguém puxava um canto, já se dirigia a outro que teria de responder. O jongo é cantado e dançado ao mesmo tempo.

[20] As informações sobre o jongo estão no vídeo *Jongos, calangos e folias: música negra, memória e poesia* (2014).

A referência a Clementina de Jesus remete a uma dupla memória: à memória dela como cantora, de sua importância no cenário da música brasileira, e à relevância dela para o povo negro, devido à obra que deixou. Ficaram gravadas muitas músicas que conservam a memória das comunidades negras ancestrais nos ritmos que ela também trazia em sua memória, como alguém que nasceu em 1901 e viveu até 1987.

Essas personagens integrantes da cultura afro-brasileira são centrais em *Trabalhadores do Brasil*. Elas assumem o protagonismo da narrativa. A voz narrativa negra agrega a sua fala uma rede de inúmeras outras vozes de personagens da cultura afro-brasileira e se dirige a um branco e lhe pergunta repetidamente: “Tá me ouvindo bem?”.

Essa rede de personagens, referidas em *Trabalhadores do Brasil*, lançam luz sobre a voz da personagem negra que narra o conto. É uma voz que traz um discurso pleno de referências culturais afro-brasileiras, e denuncia a não-escuta, a invisibilidade a que estão sujeitas essas personagens, se não bradarem. É evidente a particularização dessas vozes vindas de personagens bem delineadas. Cada dor é bem específica, cada vexame é bem particularizado, as vozes não se perdem em generalizações. Por serem bem particularizadas, essas vozes infundem autenticidade às personagens e à escrita de Marcelino Freire. Uma autenticidade que surpreende o leitor. A nosso ver, é assim que se apresenta a voz que, de forma repetida, quer se certificar: “Tá me ouvindo bem?”. Expressa-se com veemência, e faz uma advertência: “Ninguém aqui é escravo de ninguém”. Essa voz, particularizada no narrador, representa outras vozes também particularizadas nos orixás do candomblé, no líder negro da resistência do Quilombo dos Palmares, na tradição ancestral na obra de Clementina de Jesus. É uma voz que carrega em si uma ancestralidade e se apropria dessa força para fazer uma advertência, uma *repreensão*: “Hein seu branco safado? Ninguém aqui é escravo de ninguém”. É uma *bronca* eivada de referências da cultura afro-brasileira citadas anteriormente. No entanto, a voz do narrador parece integrada a seu tempo, parece enxergar com grande clareza sua condição presente, o que faz com que essa voz pertença indiscutivelmente a si mesma, sem rastros de artificialidade ou artificiosismo. Não se apresenta essa voz como unificadora de um sotaque negro, nem sua escrita se apresenta asséptica. É uma narrativa contaminada com banheiros sujos, lama, caos.

Por essas vozes serem de fato muitas, o racismo se evidencia também ao se inter-relacionarem. Em *Solar dos príncipes* (FREIRE, 2005b), conto em que são expostas vozes negras da periferia carioca, quatro negros e uma negra que descem o Morro do Pavão e se dirigem a um condomínio de classe média são discriminados pelo porteiro que é negro. Ele reproduz as estruturas racistas da qual é vítima e parece não se dar conta. Baixa a cabeça diante de ordens e as cumpre sem questionar sua condição. Essas vozes se conflitam e põem a descoberto a gravidade da luta contra o preconceito que os ativistas negros enfrentam dentro de suas próprias fronteiras. Se o porteiro reproduz a voz racista institucional que vê o negro periférico como símbolo de ameaça à segurança individual e pública, as vozes negras do morro tentam lhe esclarecer, por um comportamento dialético, as práticas de exclusão que historicamente silenciaram suas vozes. Ao ser barrados na entrada do condomínio, proibidos de filmar o cotidiano da classe média, os negros periféricos expõem a engrenagem segregadora e hierarquizante da sociedade brasileira. O asfalto sobe o morro, sem pedir licença, para documentar seus modos de vida, mas o morro fazer o mesmo, descer e documentar o domingo da classe média, é proibido. Esse “direito” que as classes mais favorecidas têm em relação à maioria da população da periferia de nossas grandes cidades é denunciado pela obra de Freire, em uma referência contundente ao racismo machista instituído por práticas excludentes e sutilmente presentes nas relações sociais.

No caso do conto referido acima, o condomínio é espaço da cidade, revelador da discriminação do negro periférico. Outro espaço onde a desigualdade social emerge a todo instante, ressaltado no conto *Esquece* (FREIRE, 2005b), são os semáforos. Nas intermitentes paradas obrigatórias nesses locais, as marcas da exclusão e de práticas discriminatórias se fazem presentes em exemplos múltiplos. As vozes negras que gritam vêm de pedintes, crianças em situação de rua, menores infratores, adultos assaltantes contra homens brancos engravatados em carros de vidro fumê, ar condicionado, relógios Rolex, mulheres cheias de joias e colares de ouro. Para o narrador desse conto, o revólver que ele espera oportunidade de usar, a violência que está prestes a praticar é reativa, diante daquela historicamente sofrida e da voz da periferia historicamente silenciada.

O racismo não se manifesta sempre pela via da exclusão, da segregação ou de práticas discriminatórias de afastamento ou expulsão dos espaços de privilégio. O diálogo de dois alemães em *Alemães vão à guerra* (FREIRE, 2005b) mostra que o

racismo é operado pela via do assédio. Garotas negras, desesperançadas, periféricas, expostas à pobreza se tornam alvos fáceis dos assediadores, que visam à satisfação sexual. São europeus, cujos países exercem um poderio no cenário internacional, que não encontram lá facilidade para comprar o prazer ou explorar as carências econômicas de garotas desprotegidas. Se chamarmos isso de inclusão, não pode haver mais perversa. O sexoturismo desvelado pela obra de Freire revela a face arrogante de certo tipo de europeu, que considera seu dinheiro salvador da pobreza dessas garotas e ainda mostra a certeza que tem de que negras assim se encontram em diversos países da América Latina: é só chegar e se dirigir aos locais onde elas estão em oferta. Porém, antes que se tenha uma noção precipitada dessa condição, e se ache que essas garotas vivem contos de fada, casando com esses estrangeiros e deixando o país, é conveniente ouvir mais esses alemães e outras vozes que estão em outros contos. Conforme o relato, algumas jovens negras vão para a Europa, tornam-se semiescravas de seus maridos europeus, outras são abandonadas, e ficam por lá trabalhando nas ruas ou em clubes, dançando samba. Outras, porém, tentam sair dessa condição, e caem em uma situação ainda pior, como nos mostra a narradora de *Vaniclélia* (FREIRE, 2005b). Ex-garota de sexoturismo, ela abandona os programas para casar e relata um período de gravidez, no qual sofre constantes agressões físicas, que resultaram em sangramentos e perdas de dentes, de um marido machista e racista. Esses contos revelam a diversidade dos gritos da população negra, atingida violentamente pela desigualdade social em nosso país.

É uma desigualdade para a qual as populações periféricas não veem muitas saídas, e muitos jovens nessas condições terminam por adentrar o mundo do crime, uma vez que chega o natal e todo o aparato propagandístico a vender sonhos, a estimular o consumo, leva uma parcela deles a perder todas as esperanças de ser como os outros do asfalto. Freire (2008), em *Maracabul* e *Meu último Natal*, apresenta um pouco da realidade de garotos dos morros da periferia de nossas grandes cidades. Uns se preparam durante o Natal para ganhar um revólver que lhes dará acesso a, no ano seguinte, realizar sonhos de ter um carro-forte e um carro do ano. Outros, durante o natal, articulam realizar o sonho de ter uma moto já que o Papai Noel não vai lhes trazer. Vender ilusões para todos, diante de uma grande população desguarnecida e sem chances de prover-se oportunidades de concretizar seus desejos, é um mecanismo cruel e hipócrita de anunciar uma

democracia de direitos, deveres e cidadania. E as vozes negras desses menores infratores parece pouco ressoar na realidade das grandes cidades, e em parte do sistema político nacional, que ciclicamente defende a redução da maioridade penal. Outro modo de vozes infanto-juvenis negras, movidas pela venda de ilusões publicitárias, focarem em uma esperança de vida é transformarem-se em uma pessoa famosa. No conto *Nossa rainha*, uma criança pobre do morro sonha em ser socialmente aceita, ter fama, assim como Xuxa. A narradora é a mãe da criança, a qual está tão obcecada, que dela a mãe se compadece, ao mesmo tempo em que se revolta em relação a Xuxa: “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 a filha de pobre. Que horror!” (FREIRE, 2005b, p. 74).

Poderia ser uma saída para muitas vozes negras a via da cultura, e alguns de seus gritos vêm justamente da falta de políticas públicas culturais não sujeitas ao racismo institucional. Em *Leão das cordilheiras* (FREIRE, 2003), um caboclo de lança do maracatu rural, homônimo ao título do conto, viaja da Zona da Mata até Recife, nas condições mais desfavoráveis para se apresentar no carnaval:

> Levando o estandarte, o es-tan-dar-te.
> Ele é o dono do Leão das Cordilheiras. O dono, tá me entendendo? O dono.
> Mais importante para o Zé é louvar Zumbi dos Palmares. O resto é besteira. Tem isso na carne, você não sabe o que é isso. Esse sacrifício (FREIRE, 2003, p. 72).

A narradora do conto é a mulher do Zé, que, indignada com outra mulher, que o critica, desfere xingamentos e repreensões, argumentando que a cultura popular é tocada pelo amor dessas vozes negras, apaixonadas por sua ancestralidade e tradições culturais, que dizem de sua identidade racial. O Zé é orgulhoso de sua negritude, da riqueza da cultura herdada e preservada pelo maracatu de origem negra e hibridizada com a influência indígena e portuguesa.

Na obra de Freire, encontramos também vozes negras de jovens universitários que acessam o ensino superior pela política de cotas. No conto *Curso Superior* (FREIRE, 2005b), um jovem confidencia a sua mãe angústias que o cercam por conta de sua situação de cotista, a partir do momento que ingressar na universidade:

> CURSO SUPERIOR
> 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.
> O meu medo também é do pai da loira gostosa e da mãe da loira gostosa e do irmão da loira gostosa no dia em que a loira gostosa me apresentar para a família como o homem da sua vida será que é verdade será que isso é felicidade hein mãe não sei.
> O meu medo é a situação piorar e eu não conseguir arranjar emprego nem de faxineiro nem de porteiro nem de ajudante de pedreiro e o pessoal dizer que o governo Já fez o que pôde já pôde o que fez já deu a sua cota de participação hein mãe não sei.
> O meu medo é que mesmo com diploma debaixo do braço andando por aí desiludido e desempregado o policial me olhe de cara feia e eu acabe fazendo uma burrice sei lá uma besteira será que vou ter direito a uma cela especial hein mãe não sei (FREIRE, 2005b, p. 95-98)

A confidência do jovem desvela medos enfrentados pelos cotistas nas universidades. O jovem na condição de cotista sente-se atingido pelo racismo institucional instalado na sociedade brasileira, e mais especificamente na universidade pública. Uma sociedade meritocrática desqualifica o sistema de cotas por achar um caminho paternalista, de dar privilégios a quem não merece. E aí reside um grande problema da questão. Uma sociedade construída pela lógica do privilégio, que constrói seus mecanismos de ação baseados em práticas de exclusão, tem dificuldades de entender a noção de reparação. Até mesmo o jovem sente pesar sobre ele o discurso da meritocracia. Seus temores dirigem-se, inicialmente, no sentido de não ter condições de acompanhar seus colegas de curso. Não conseguir acompanhar significa ratificar o discurso daqueles que defendem ser o sistema de cotas atribuição de competências a quem não as tem. Os temores do jovem prosseguem, mesmo considerando que sua passagem pela universidade seja um sucesso. O que seu medo denuncia de forma veemente é a estrutura racista de nossa sociedade, que historicamente reserva aos negros a faxina, a portaria dos edifícios das classes mais favorecidas, os piores postos de trabalho na construção

civil, que mencionamos anteriormente. No entanto, mais veemente ainda é a denúncia de que o aparelho judiciário brasileiro não está imune ao racismo. E mesmo que ainda alguns queiram trazer a discussão da democracia racial brasileira, as vozes negras marcelinofreirianas destroem completamente essa noção. Elas não deixam espaço para que tal noção seja vista como possível. O conto *Meu negro de estimação* (FREIRE, 2005b) narra as transformações de um negro que passa por um processo de mudança da condição socioeconômica. Ele deixa a periferia e o trabalho em uma borracharia para morar em um bairro nobre de São Paulo, tendo motorista a seu dispor, por conta de uma relação amorosa.

O antropólogo Munanga (1996, p.188), ao analisar situações semelhantes à da personagem, afirma que atravessar a linha da cor pela situação socioeconômica ajuda a sair da condição de negro, e assim não sofrer as injustiças decorrentes das estruturas hierarquizantes que atribuem ao negro uma posição de inferioridade em relação à problemática racial. Porém, lembra Munanga, é preciso ter sempre em mente que quando se fala da questão racial se fala de “Homem”, brasileiros, indivíduos reais e históricos que podem ser vistos e ter suas condições econômicas e bens materiais observados. Assim, se desprezarmos qualquer tentativa de mistificação, os fatos mostram as condições da maioria negra em todo o Brasil, a situação dos negros na estrutura socioeconômica e política brasileira.

Risério (2007), entretanto, elenca muitos avanços que os negros já conquistaram em diversas áreas, tais como: ocupação de postos na indústria, na política, no sistema jurídico, inserção em campanhas publicitárias, na teledramaturgia, nos programas televisivos de modo geral, nas revistas, na produção de produtos de cosméticos, na produção industrial de moda; no combate ao racismo, no reconhecimento aos terreiros de candomblé, na culinária e outros elementos da cultura sendo tombados como patrimônio histórico, a lei que define racismo como crime inafiançável, o dia da consciência negra, a criação da Fundação Cultural Palmares e tantas outras coisas. Risério reconhece, apesar de tantas conquistas, que os negromestiços estão muito longe de viver dignamente no Brasil. Diagnostica uma desigualdade sociorracial, no entanto, não aceita as ideias sobre “reparação”. Argumenta que historicamente isso é muito complicado, porque essa reparação implica ações até na África, devido aos negros que foram capturados lá e trazidos para cá, por sua própria gente que vivia do tráfico. Ele se refere aos nagôs trazidos para o Brasil pelos reis de Daomé. Deve haver uma burguesia lá que se beneficiou

desse comércio e seus descendentes devem ainda pertencer às classes dominantes africanas. Então, como os envolver nessa reparação? Outro fato é que muitos escravos na América, ao conseguir a liberdade, escravizaram outros. Também algumas rebeliões de escravos procuraram também escravizar mulatos. Que moral teriam os descendentes destes para exigir “reparação”? E o grande problema da miscigenação: muitos brasileiros hoje descendem tanto de escravos como de senhores, o que coloca a difícil questão de quem iria “reparar” quem? Diante dessas dificuldades, Risério (2007) defende que a “reparação” deveria ser feita pelo critério social e não racial. Ele sugere políticas públicas de combate à pobreza e um profundo projeto educacional. Considera que os movimentos negros têm acertado no diagnóstico em relação à necessidade educacional, mas está completamente perdido quanto às “ações afirmativas”. Quanto à política de “cotas” para negromestiços, é completamente contrário, pois tal política estaria elegendo pela raça, pobres entre pobres. A “ação afirmativa” deveria providenciar vagas para quem precisa delas, independentemente de credo, sexo e raça. Além do mais, as “cotas”, em qualquer versão que se escolha, não passam de mero paliativo, defende o autor.

Vieira Junior (2007, p. 83-98) tece diversos argumentos em relação às ações afirmativas de combate ao racismo, sobretudo em relação à “reparação” pelo sistema de cotas. Entende que o estado brasileiro deve ser responsabilizado diretamente como aquele que contribuiu para que a sociedade se configurasse racialmente desigual e excludente, de acordo com os estudos sociológicos recentes. Sustenta que, só por meio de políticas públicas que reparem os danos causados secularmente aos negros, será possível a valorização das identidades individuais e coletivas destes. Reconhece, no entanto, que também são necessárias políticas privadas específicas que, como as públicas, devem vigorar até eliminar as distorções. Enquanto isso, outras políticas universalistas devem ser implementadas. Tais políticas devem ter o caráter de direitos humanos multiculturais, e não universais. Isso significa preservar as diferenças e tentar eliminar as hierarquizações culturais baseadas em critérios sexuais e raciais.

Bento (2005, p. 165-177) argumenta que as cotas de 100%, nos lugares de poder, foram construídas durante séculos silenciosamente, com evidente exclusão da população negra e indígena, e tal situação foi naturalizada. Enxergar essa situação é reconhecer que a desigualdade é resultante da discriminação racial. Argumenta também que os dados são fartos e respondem que 7 em cada 10 pobres

são negros. Isso contraria o argumento da cota social em detrimento da cota racial. Em relação ao argumento de que não sabemos quem é negro no Brasil, os melhores cargos de poder em todas as áreas sabem quem são, na hora de impedir-lhes o acesso. A prova disso é observar qualquer reunião de grupos responsáveis por essas instâncias, no entanto, na hora de fazer a “reparação”, não têm como saber. Para Bento, essas discussões sobre cotas têm trazido à tona a condição de outros grupos, como o dos jovens brancos pobres. Isso denota que a discussão nacional e a já implantada política de cotas estão contribuindo para a democratização do país.

Contra o argumento de que a entrada na universidade pelo sistema de cotas não é por mérito, e que isso os humilha, Bento argumenta que, durante séculos, os brancos nunca se ressentiram da humilhação de serem beneficiados por um sistema que os privilegia. Se os brancos, sem maiores inquietações éticas, têm sobrevivido em todos os espaços de poder silenciosamente preservados, e para eles guardados como seres preferenciais, os negros sobreviverão às cotas conquistadas com as lutas dos movimentos sociais. Bento conclui, afirmando que discursos contra as ações afirmativas e as cotas calam a defesa de privilégios raciais.

O conto, porém, desvela ainda alguns aspectos importantes, no sentido da ampliação da socialização do negro periférico. Um dos temores do jovem, ao adentrar a universidade, é conviver com pessoas com as quais não está acostumado, como, por exemplo, a mulher branca burguesa. Ele entende que, em caso de um possível envolvimento com alguma “loira gostosa”, sofrerá preconceito por parte da família dela, como também sofrerá, em sua própria casa, recriminações por buscar relações socialmente desiguais. De certa forma, o narrador entende que há preconceito a sua volta e que conviver com a diferença é difícil, a ponto de questionar se é possível felicidade, tendo de conviver com o outro, o diferente. Com esse e os outros contos citados, as vozes negras na obra de Marcelino Freire parecem dizer que o que nos tornamos ou o que nos tornaram não queremos mais ser e não vamos ser. Qualquer projeto de país terá de incluir a população negra.

3.3 ESCRITURA DA ORALIDADE NA PROSA DE MARCELINO FREIRE

Ao se deparar com o contingente diverso da escrita freiriana, percebemos que o processo de oralização da literatura inclui também uma negociação entre a escritura e a voz. Procuraremos, então, mostrar particularidades dessa relação na

obra de Freire, observando as marcas linguísticas de uma oralidade, a emergência dos gêneros textuais orais do cotidiano, o uso acentuado de expressões muito peculiares à fala, evidências, na escrita, da presença de uma voz que excede o léxico, a identificação de alguns efeitos de texto provocados por esse processo de oralização.

Iniciaremos, então, tomando como referência o conto *Homo Erectus* do livro *Balé Ralé*:

> HOMO ERECTUS
> Sabe o homem que encontraram no gelo? Encontraram no gelo da Prússia? Enrolado? Os arqueólogos encontraram no gelo gelado da Prússia? Perto das colinas calcárias da Prússia? O homem feito um feto gelado, com sua vara de pesca? Sabe o homem que encontraram? Com seu machado de pedra?
> O homem que tinha cabeleira intacta? A arcada dentária? O homem meio macaco? Funerário? Fossilizado na encosta que o engoliu? No tempo perdido?
> Você viu? Tetravô dos mamíferos do Brasil? O homem vestígio?
> O homem engolido pela terra primitiva? Da Era Quaternária, não sei? Secundária? Que caçava avestruz sem plumas? Caçava o cervo turfeiras? Javali e mastedonte? Ia aos mares fisgar celecanto?
> Inimigo de rinoceronte?
> Sabe deste homem? Irmão do Homem de Piltdown? Primo do Homem de Neanderthal? Do velho Cro-magnon? Do Homem de Mauer? Dos Incas, até? Dos filhos do Sol? Das tribos da Guiné?
> O homem de 100 mil anos antes de nossa era? Ou mais? Um milhão de eras? Homem com mandíbula de chipanzé? Parecido o mais terrível dos répteis carnívoros do Cretáceo? Um mistério maior que este mistério? Navegador de Jacaré?
> Não sabe?
> Homem desenterrado por acaso? Pelos viajantes, por acaso? Pela paleontologia, não sabe? Visto nas costelas frias da Prússia, repito? Prússia renana, vá saber lá o que é isso?
> O homem ressuscitado, você viu na TV? De ossos miúdos? Esmiuçados? Abertos para estudo? À visitação dos museus americanos? Como uma múmia sem roupa? Quase? Flagrada como se estivesse dormindo nas profundezas do mundo oceânico? O homem embrionário? Das origens cavernosas da humanidade? Sabe este homem, não sabe? Pintado nas cavernas da Dordonha? Mesolítico? Nômade? Perdido?
> Este homem dava o cu para outros homens.
> E ninguém – até então – tinha nada a ver com isso.
> (FREIRE, 2003, p. 15-16)

Inicialmente, estamos diante de um texto que nos transporta para o mundo da pesquisa, com uma linguagem que se assemelha à ensaística, no entanto, calcada na oralidade. A função fática é estruturadora da narrativa. A quantidade de

informações veiculadas indicia a cultura do narrador, o domínio de informações colhidas possivelmente de leituras, ou de programas televisivos, ou de fontes localizadas na Internet, ou do estudo da história humana arcaica. De acordo com a multiplicidade de interrogações, essa cultura adquirida está sendo partilhada pelo narrador em presença de um narratário, o qual não se manifesta. A recorrência de rimas internas, de aliterações, de assonâncias nos leva a afirmar que o texto parece ser escrito pensando em ser lido ou recitado em voz alta. Operacionalmente, o jogo da escritura conta com o gesto, em uma espécie de intermidialidade. Sabemos que são suportes diferentes os da escritura e os da voz, e que vários textos de Marcelino Freire estão suportados em livro impresso, em *e-book*, em audiolivros. Mas podemos afirmar que não se trata apenas de uma transmidialidade. Seus textos podem ser percebidos como percebemos a letra de uma canção. Há um imbricamento de influências mútuas. Há frases modificadas pela primazia de uma sonoridade, de uma rima interna. Por suposto, há frases que até poderiam acrescentar ao texto literariedade, mas não cabem no ritmo da narrativa vocalizada. A cadência do ritmo e a sonoridade desse texto, quando experimentado numa leitura em voz alta, apontam para uma situação de *performance*, e sugerem uma negociação entre a escrita e a voz.

No entanto, mesmo que a narrativa aparente uma pesquisa que cairia bem em um ensaio, a voz que traz essas informações usa de uma linguagem padrão bem informal para desenvolver a narrativa. Essa é uma marca da narrativa Freiriana. Uma linguagem padrão informal, bem trabalhada pelos efeitos de texto, como, por exemplo, a mudança brusca de atmosfera, da excitação de um saber histórico, para a consequente atualização de conceitos arcaicos na contemporaneidade. A história arcaica da humanidade revelando a “pós-modernidade” de nossos ancestrais:

> Este homem dava o cu para outros homens.
> E ninguém – até então – tinha nada a ver com isso.

Essa mudança de atmosfera vem como um tiro, a propósito da epígrafe de *Angu de sangue*, na frase de Ariano Suassuna: “Eu precisaria de alguém que me ouvisse. Mas que me ouvisse sentindo cada palavra como um tiro ou uma facada. Cada palavra e seu significado sangrento”. A voz narrativa prepara sua aula, ratificando conhecimentos de seu ouvinte ou trazendo-lhe novos, para fazer-lhe a

citada revelação, que imprime ao texto o efeito de imprevisibilidade. A revelação tem impacto pela naturalidade do narrador em vasculhar, denunciar e desnudar aquilo que não se quer olhar, mas também pelo modo natural como o homem arcaico lida com o amor entre pessoas do mesmo sexo. Essa também é uma postura contrária à discriminação, é um protesto, é uma denúncia pela via do trato natural com o diverso, em situações em que se espera uma postura de recriminação. Essa escrita desmonta qualquer tentativa de solenidade na escrita. Nela não se apresenta o cerimonioso, também não cai no anárquico. Essa voz parece optar por não maquiar um discurso, e se constrói agora, no presente.

No conto *A ponte o horizonte* (FREIRE, 2003, p. 27-28), a recorrência da função fática caracteriza uma fala dirigida a outrem:

> O que vocês estão fazendo aqui? O senhor, a senhora? É. Essa porra de bombeiro e essa merda de polícia? O que, há? Posso saber?
> Duvido que tenham vindo fazer o que eu vim fazer.
> O que eu vim fazer? Ó, ó, o que eu vim fazer? O que um homem vem fazer, sozinho numa ponte, meio-dia? Ensopado, fodido como eu? Pergunto: o quê?
> [...]
> Meu amigo, olhe aqui, ninguém vai me mandar. Pulo quando eu quiser pular. A morte é minha, ouviu?
> Mi-nha.
> Conversar? Me diga: isto é hora de conversar? Por que o cidadão não vem me acompanhar, é? Tem algum jeito a dar? Vá argumente.
> Ó, ó, não diga: amanhã será um novo dia, ó, não sabia. A esperança é a última que se fode, puxa vida. Parabéns.
> Vão todos se lascar.
> Se lascar.
> Uh, uh, uh, podem vaiar...

Os verbos no imperativo, os pronomes de segunda pessoa, interpelações e uma cena construída com diversos interlocutores interagindo com o discursante revelam um ajuntamento de pessoas, diante de um homem desesperado, prestes a dar cabo de sua vida. Além dessas, marcas linguísticas mais específicas sugerem a evocação da voz materializada, feito os símbolos musicais na partitura evocam o som das notas, atingidas quando solfejadas. A escritura, em alguns textos de Marcelino Freire, parece funcionar como uma partitura da voz. As passagens acima: o “Ó, ó,” de um desdém reincidente, o “Uh, uh, uh” da vaia, são exemplos da presença da voz como ruídos orais, não compondo vocábulos. Mas, ao mesmo tempo, são evidências de uma ironia desesperada e de uma sufocante rejeição.

Como também: “Vão todos se lascar”, em que se evidencia a elevação do som, o grito furioso, ou “A morte é minha, ouviu? Mi-nha”, em que se evidencia a articulação da voz que eleva o tom e afronta as pessoas ali aglomeradas, as quais não lhe apontavam nenhum horizonte, ao contrário, confirmavam que estava num beco sem saída. No prolongamento da primeira sílaba, a tônica, está depositada a ira, a força que resta ainda para tomar a decisão fatal. Enxergamos esses exemplos como fortes evidências de como a voz se faz presente na escrita freiriana, e tal presença sugere ao leitor um contato com o texto vocalizado. Esses elementos que formam o burburinho do ajuntamento de pessoas e as vozes que gritam constroem a trama. E o “Uh, uh, uh” da vaia confere particular significado ao conto, porque demarca a dimensão do conflito. A cidade é habitada por muitos, e esses muitos são em muito diferentes, em níveis de criticidade e de valores. Os que vaiam são personagens anônimas na trama, importantes, porém, porque revelam uma cidade fragmentada, em uma espécie de multiculturalismo que não significa justaposição da diferença, mas conflito, resultado das ações de sujeitos representantes de diversos grupos sociais.

De outro modo, o aparato linguístico sugere a presença da voz no conto *Balé* (FREIRE, 2003, p. 33-35):

> Disse que não, não vai cortar cana, morrer, moer neste sol.
> Disse que não, não vai ajudar o pai, salvar a mãe, os irmãos.
> Disse que não, bateu o pé, quer ir embora aqui de Catolé.
> Disse que não. Pra que diabo amassar pedra? Não quer ver chumaço de algodão.
> Disse que não, não quer rachar a linha da mão nem o quengo.
> Disse que não sobe em caminhão.
> Disse que não, o excomungado.
> Por mais reza que reze, perdeu a fé, não escuta a nossa prece.
> Disse que não e não e não.
> Não quer sujar o destino desse jeito, o menino. O pai coloca de castigo, ele diz que não, não fica. Grita que é uma agonia. Só, não tem quem segure o cão, o cramunhão.

Nesse texto, ficam evidenciados elementos de uma tradição oral espalhada por diversas regiões do Brasil, mas que tem no nordeste sua maior representação. Referimo-nos aos cantadores, repentistas e à literatura de cordel. Nesse conto, no qual o prosador e o poeta se misturam, o ritmo e a sonoridade provocada pela repetição “Disse que não” assemelham o texto de Freire ao cordel. Para potencializar essa afirmativa, podemos ressaltar que o vocabulário escolhido ancora

o texto no sertão nordestino, por meio de expressões muito características da linguagem da citada região. São exemplos disso: “Pra que diabo amassar a pedra?”, “chumaço”, “rachar a linha da mão”, “cramunhão”, “morrer na bosta”, “oração da braba”, “trepeça”. Esse vocabulário surge da queixa que a mãe de um garoto faz a sua comadre, pois o filho não quer trabalhar na lavoura, uma vez que seu sonho é ser bailarino e ir embora daquela cidade. O fato de o texto ser uma *queixa* propicia a emergência de um vocabulário eivado de xingamentos muito característicos dessas regiões, nos quais necessariamente não se tem uma desavença, um ódio. A *queixa*, nesse texto, anuncia uma situação de vida indesejável, porém o filho continua a ser uma pessoa querida por ela. Mas a reincidência dessas cobranças o faz caminhar da agonia ao grito. E o grito não é fraco, não! A reunião desses elementos no texto freiriano – uma *queixa* construída com ritmo, sonoridade, uma prosa-poesia – nos parecem importantes índices do diálogo que a escritura freiriana faz com a voz. Também nos permite enxergar o balé sugerido:

> **DIS**-se que **NÃO**, **NÃO VAI** cor-**TAR CA**-na, mor-**RER**, mo-**ER NES**-te **SOL**.
> **DIS**-se que **NÃO**, **NÃO VAI** a-ju-**DAR** o **PAI**, sal-**VAR** a **MÃE**, os ir-**MÃOS**.
> **DIS**-se que **NÃO**, ba-**TEU** o **PÉ**, **QUER IR** em-**BO**-ra a-**QUI** de Ca-to-**LÉ**.

A repetição anafórica, “Disse que não”, sugere uma percussão, marcadora de um ritmo. Há também alternância de sílabas fortes e fracas que imprimem cadência ao conto. Efeitos sonoros como a repetição de letras como N e M, as rimas internas Mor**rer**, Mo**er**; aju**dar**, sal**var**; **pé**, cato**lé**. Essas repetições lembram a marcação de um compasso, no qual o bailarino vai desenvolver seus passos. O ritmo não segue uma linearidade limitada por uma métrica, sugere uma diversidade rítmica. Podemos enxergar aqui o compasso, a dança da região onde se planta cana e se corta no tempo adequado. Podemos enxergar também a dança do corte da cana, o braço que se movimenta para fora e para dentro, no ritmo do trabalho constante; a dança do pé que amassa o massapê, que se indigna e se revolta com os passos daquela condição: subir no caminhão, descer, subir, descer. Podemos enxergar também a dança que o bailarino ensaia, de sair do seu chão, experimentar outros ritmos levando esse chão consigo. Podemos enxergar a dança que planta os pés no chão, pula, saltita, e volta a se firmar na negação, na teimosia, no enfrentamento das

castrações. Aqui a dança, marcada com as sílabas fortes e fracas das frases assemelhadas a versos, sugere movimentos cadenciados, uma teimosia crescente, até o momento em que a narradora diz: "**Disse que não e não e não"**. Sem pausa, sem respiração, batendo o pé no chão. No chão onde se dança coco, xaxado, baião. A dança do garoto é vigorosa, tem a força da luta pela liberdade, pelo sonho de manter o curso de seu processo identitário.

Rico em musicalidade engendrada por rimas internas, aliterações, cadência rítmica é o conto *Darluz* (FREIRE, 2003, p. 57-60):

> 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 de 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. Nos dedos da mão a gente conta: José, Antônio, Maria, Isabel, Antônio. Dou nome assim só para 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.

A simples leitura mostra que o texto é ancorado em diversas expressões utilizadas pela massa de falantes de grupos urbanos pouco habituados à complexidade de estruturas da escrita. Tais expressões são constituintes de uma massa fônica espalhada por nossas grandes cidades. São exemplos: "pimenta no cu dos outros", "consciência chumbada", "morar nesse buraco", "nem bem chorou, xô". Todavia, também encontramos expressões que, além de sugerir a presença da voz, apontam mais especificamente não apenas a transmissão da mensagem em voz alta, na presença de um ouvinte, mas também a necessidade do gesto para completar o sentido da voz. Duas passagens no texto nos abrem essa possibilidade interpretativa: "esse olho é irmão desse" e "Dizer que ninguém abandona ninguém, que toda mãe é mãe até o fim, tá aqui, ó". O conto evoca a presença de uma voz que atrai consigo o gesto. Podemos afirmar que a reunião dos aspectos mnemônicos, com um vocabulário ancorado na oralidade, torna o texto de Freire assemelhado a um cordel ou a uma embolada[21].

---

[21] Forma poético-musical do Nordeste brasileiro, em compasso binário e de andamento rápido, usada pelos solistas nas peças com refrão ou dialogadas (como coco e desafios) (DICIONÁRIO BRASILEIRO DE LÍNGUA PORTUGUESA, 1981).

Nesse sentido, os exemplos se sucedem e julgamos procedente, nesse nosso esforço de mostrar a presença da voz na escritura freiriana, trazer mais alguns, pois os recursos utilizados pelos narradores são diversos. No conto *Papai do céu* (FREIRE, 2003, p. 95-96), o narrador, que é uma criança, descreve os banhos que seu pai lhe obriga a tomar juntos:

> [...] e papai diz que a espuma tem um gosto bom mas eu não acho que a espuma tem um gosto bom mas papai diz que a espuma tem um gosto bom como o gosto da nuvem lá de cima igual ao gosto da nuvem lá de cima que a nuvem tem um gosto bom lá de cima e papai diz que a espuma branca tem o mesmo gosto da nuvem branca lá de cima e papai coloca a espuma branca na boca e lambe a espuma branca e diz que está lambendo a nuvem lá de cima do céu onde existe avião lá de cima do céu onde existe balão...e a espuma branca escorrega na minha bunda e papai faz assim na espuma papai faz xixi na espuma [...].

A ausência de vírgulas e a profusão de aspectos mnemônicos são contundentes no texto de Freire. São inúmeras as repetições, as quais impõem uma musicalidade sôfrega, sem tempo para respirar, na qual palavra chama palavra e vão se formando frases que repetem expressões já ditas, e estas vão se transformando em outras frases, em um processo sucessivo. Esses aspectos citados guardam uma semelhança eloquente com a embolada. Nessas manifestações da cultura popular nordestina, o embolador emenda frases, via de regra, de um fôlego só, de maneira ritmada, com a presença de muitas rimas e repetições de palavras. Marcelino Freire parece escutar os sons das ruas, dos falantes em diversos contextos, das manifestações orais da cultura nordestina e brasileira e fazer associações para engendrar e ampliar as possiblidades de seu universo criador. Ao contextualizar e especificar essas vozes, sua obra vai captando os falares da maioria da população brasileira, na riqueza de sua diversidade.

No conto em análise, a experimentação textual parece destinar-se a reproduzir a fala de uma criança, com o uso recorrente da conjunção *e*, para ligar as frases que se repetem na experiência de narrar. Além desse conjunto de elementos que evocam a voz, há também indicações subliminares gestuais, como na passagem, “e papai faz assim na espuma papai faz xixi na espuma”. A criança em sua inocência conta a alguém o abuso sexual que sofre, fazendo gestos, performatizando a narrativa. Relata fatos de forma fisiológica, voz e gestos integrados em transmitir a outrem ali presente, que ouve sua voz e vê sua

movimentação. Esse comportamento é típico em crianças pequenas que utilizam o movimento, o gesto, para compor o sentido junto com a voz, no processo de narrar. Isso indica que o garoto estava inteiramente integrado na cena, inocente, sofrendo abuso.

Exemplo semelhante de a escritura evocar a voz e o gesto encontramos em *Amor de poeta* (FREIRE, 2003, p. 85-89). O conto mimetiza uma entrevista com um jovem que fora amante de um poeta, e a imprensa tinha descoberto:

> O poeta?
> Conheci o poeta, sim, na rua.
> É, na rua.

Mais adiante há uma evocação da voz, por meio dos ruídos orais: “Os caras para lá, lálálá”, e do gesto:

> Ele estava de óculos, como sempre. E eu pisquei, eu pisquei assim. Assim, ó: assim, para conquistar.

Consideramos que esta estratégia utilizada pelo autor estimula no leitor o auditivo e a visualização do gesto. Para afirmar isso, podemos contar com a cumplicidade de Zumthor, que defende ter o texto escrito a aspiração à situação de *performance*. Consideramos que o texto freiriano evoca a voz no “lálálá”, sugerindo sua materialização em som, extensão e timbre, e pode atiçar a percepção do leitor, no sentido de que este explore sensações que estão mais na vocalização do que na grafia. O autor construiu um narrador que opta pela ausência de termos mais descritivos, e sugere ao leitor que imagine os sons e os gestos da cena. Desse modo, o leitor pode sentir a atmosfera na qual estavam inseridos os amantes no momento da iniciativa da conquista.

Consideramos também que a experimentação, que o diálogo com a voz, ocorre de modo mais evidente ainda em *A cidade ácida* (FREIRE, 2005a, p. 113-116), e em *Alemães vão à guerra* (FREIRE, 2005b, p. 37-38). No primeiro:

> Bêba. Do. Até cair. Des. Falecer. Acordou no puteiro. Pocilga. Mulher rebolando a buceta. A espuma cara. O chope ou chupa. Olhou tonto para os lados. Bar de merda. Catou as moedas no chão. Não tô bê. Bado. Tentou se levantar com as moedas. Tilintou. Não tô bem. Preciso ir. Mas não. Ia. Sem ter para onde pôr as pernas. Não quero comer nin. Guém...

O uso de pontos dividindo palavras, orações. Criação de um rol de ações em parataxe, em que se pode perceber a relação do bêbado com os objetos e o ambiente onde se encontram, por meio do arrolamento de objetos, verbos, pedaços de verbos e pedaços de nomes, que vez por outra formam outros nomes numa interligação sem fim, com pontos em pedaços de frases. Tudo isso sugere que as pausas ocorrem em qualquer momento da fala, pois o soluço do bêbado corta a voz em qualquer ponto, pois é incontrolável.

No segundo:

> Alô, Johann. Johann. Como as negras 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 filmadora. Darr uma piscadela boa. À vista o Redentor. O marr de Copacabana. Alô, Johann. É só irr, Johann. Alô, Johann. Johann, irr.

A experimentação da escritura da oralidade com a duplicação do erre (r) para assinalar o sotaque carregado de um alemão, falando português ao telefone, permite até que o leitor perceba o tom de vanglória, de ostentação das conquistas das negras em várias partes do mundo. A conversa revela que, para ele, sair pelo mundo em busca de negras para praticar sexo é uma diversão. Parece estar ausente da diversão o fato de que estão lidando com pessoas que têm sonhos, desejos, um contexto de privação. O compatriota do outro lado da linha ri. Tudo parece um jogo, uma brincadeira, como o trava-língua: “É só irr, Johann. Alô, Johann. Johann, irr”. O ritmo e as rimas, as frases curtas, as aliterações fazem com que o texto se assemelhe a um coco de embolada, como o *Coco do trava-língua*[22] dos paraibanos Cachimbinho e Geraldo Mousinho, no formato desafio, cujo refrão diz assim:

> Duvido você dizer rala lara lora liza
> Duvido você dizer rala lara lora liza
> Duvido você dizer rala lara lora liza
> Duvido você dizer rala lara lora liza

[22] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ttTJwr7Q7-M>. Acesso em: 23 mar. 2014.

Traremos ainda outros exemplos de aproximação da escritura marcelinofreiriana com textos vocalizados por uma tradição oral, como o cordel, os violeiros improvisadores, o coco de embolada e o *rap* da periferia das grandes cidades. No conto *Esquece* (FREIRE, 2005b, p. 31-33) o narrador apresenta alguns argumentos em defesa da violência praticada e sofrida em um espaço que pode ser qualquer grande cidade brasileira:

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

Esses são os quatro primeiros parágrafos e o conto mantém essa estrutura até o final. Entendemos que a ausência de vírgulas cria um efeito de bloco em cada parágrafo. Evidencia-se como possibilidade comunicativa a categoria rítmica da fala sobrepondo-se à existência de eventuais pausas. A simetria desses blocos rítmicos remete à voz e ao canto. Isso nos leva à compreensão de que a escritura marcelinofreiriana negocia com a vocalização do texto. Arrumações textuais são feitas tomando como referência a cadência de uma voz que segue o fluxo de fazer-se ouvir para apresentar sua defesa. É a voz da periferia que precisa ser ouvida. Mas essa voz precisa ser repetida. Ela incomoda, desestabiliza concepções consagradas, construídas com base em preconceitos. Por isso, a insistência: “violência é... violência é...violência é.....violência é....”. Se lido em voz alta, esse texto sugere ritmo, cadência, e poderia ser vocalizado sem adaptação alguma na levada do *rap*.

Como fizemos acima, traremos alguns trechos do conto *Meu negro de estimação* (FREIRE, 2005b, p, 101-102), para mostrar a simetria dos parágrafos e os efeitos mnemônicos que evidenciam a presença de ritmo e a sugestão da situação de *performance* como o *locus* onde emerge a voz:

> Meu homem agora é homem melhor. Mora nos jardins, veste e calça. Causa inveja por onde passa. Meu bem não tem para ninguém, só para mim. Meu homem se chama Benjamim.
> Meu homem não trabalha. Não precisa mais se sujar de borracha. Meu homem não fede a graxa. Meu homem agora dirige. Quando não pode, tem quem faça.
> Meu homem leva sol na piscina. Meu homem viaja. Meu homem é uma bela companhia. Se não entende de poesia, não fala. Quando o assunto é política, sai da sala.

As rimas internas (calça/passa, mim/Benjamim, borracha/graxa, fala/sala) assinalam a vocalização do texto e favorecem a memorização. Esses recursos também se encontram em profusão em *Trabalhadores do Brasil* (FREIRE, 2005b, p. 19-20), referidos no ponto 3.2, do qual gostaríamos de retomar um fragmento:

> 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?

Cremos que poderemos afirmar com bastante propriedade que *Trabalhadores do Brasil* é um texto escrito com forte vocação para a *performance*. Logo de início, a sonoridade da frase insinua o verso de um cordel: “Enquanto Zumbi trabalha cortando cana na zona da mata pernambucana...” Podemos sentir o ritmo induzido pelas palavras. Podemos sentir que as palavras parecem querer se desprender do texto. Elas parecem atravessar qualquer oposição escrita e voz. O som dessas vozes colhidas em meio aos ruídos de nosso tempo aterrissou na página, mas conserva a pulsação da *repreensão* vocalizada e transmutada em escrita. Evidentemente, o texto nasceu escrito, foi dado a conhecer pela publicação do conto, mas revela ser fruto de uma escuta da massa fônica com a qual nos deparamos cotidianamente. Basta fazermos um exercício de fluxo, lendo-o em voz alta, sem qualquer preocupação com a pontuação, para percebermos como as palavras escorrem sem obstáculos. Como se estivéssemos a ouvir uma *reza*, uma *discussão*, uma *conversa animada*, uma *repreensão* que alguém faz a outrem. Expressar-se em qualquer gênero textual oral significa atender ao fluxo da comunicação, cujas motivações são diversas, porém produzidas por uma energia fluente.

Ao mesmo tempo, o conto traz em sua composição uma pulsação rítmica, marcada por um estribilho que, ao final de cada parágrafo, assemelha-se a estrofes cordelizadas. Ogliari (2010), conforme referimos no capítulo II, enxergou nesse conto uma semelhança com o cordel, e a interrogação “Tá me ouvindo bem?”, ao final de cada parágrafo, como um refrão ou estribilho. Compartilhamos essa visão e entendemos também que as duas frases finais:

> Hein, seu branco safado?
> Ninguém aqui é escravo de ninguém.

se assemelham a dois versos, que constroem uma quebra rítmica para finalizar um poema.

A *repreensão*, a *bronca* é dada em situações nas quais se pretende chamar a atenção para algo que não está funcionando bem. Os subempregos ocupados por essa gente negra expõem estratos de tempos passados que perduram e marcam a presente conjuntura. As aliterações e as rimas que marcam a sucessão de sílabas tônicas e átonas na frase: “En**qu**a**n**to Zumbi trabalha cor**tan**do c**a**na **na** z**o**na da mata pern**am**buc**a**na**”, por exemplo, sugere o ritmo dos trabalhos braçais a que a maioria negra brasileira está condenada. É o movimento de se abaixar e levantar para pegar e assentar tijolos, limpar o chão, cortar a cana, carregar e descarregar caminhão, e muitos outros. Onde está Zumbi na presente conjuntura? E os orixás do candomblé? E os songos, as histórias de trabalho do repertório dos negros escravizados tanto quanto o de Clementina de Jesus? E a reparação do que foi feito contra o negro durante todo esse tempo? E o racismo social e institucional? Essa voz disparada é flecha, é bala como no songo. Como vai ser paga essa dívida inafiançável?

O fato de a musicalidade do conto fazer com que ele pareça cordelizado remete à forte tradição da literatura oral no Brasil e sobremaneira no sertão do nordeste, como mencionamos mais acima, neste capítulo. A biografia do autor[23] revela que ele não teve muito contato com essas manifestações culturais, pois saiu de Sertânia, sua cidade natal, muito cedo, e com oito anos já estava em Recife, sendo um menino de televisão. Mas mantinha forte contato indireto com essa tradição, por meio do contato frequente com a linguagem e sotaque da mãe e com os causos contados por seu pai. Isso o colocava em relação com a grande

[23] Disponível em: <www.publishnews.com.br/tv>. Acesso em: 15 jul. 2013.

criatividade dessa cultura, reconhecida por diversos autores dentro e fora do Brasil, como, por exemplo, Santos (1999, p. 19):

> A maior originalidade da literatura popular nordestina reside, sem dúvida, no intercâmbio estreito e permanente que estabelece entre expressão oral e escritura tradicionalmente diferenciada, a escritura (do folheto) não exclui a voz (da cantoria, do romance, do conto): completa-a e renova-a, desempenhando o papel de arquivo da improvisação e do momentâneo.

Ainda em *Trabalhadores do Brasil*, na passagem "Odé trabalha de segurança pega ladrão que não respeita quem ganha *o pão que o Tição amassou* honestamente... [grifo nosso]", podemos perceber que, além das construções sonoras e rítmicas, a exemplo das rimas internas e aliterações já citadas inúmeras vezes no decorrer desse texto, a referência ao dito popular igualmente demonstra sua escrita sendo influenciada por alguns ecos de Sertânia. *Tição* é uma palavra que os dicionários trazem como pedaço de lenha acesa ou meio queimada, ou carvão, ou ainda pessoa negra. A referência a esse aforismo é bastante frequente nas áreas rurais da região nordeste do Brasil. Esse seria um dos aspectos do que chamamos de vozes de Sertânia imbricadas na oralidade urbana na contística do autor, e que sugerem a presença de uma voz em sua escrita.

Ao observar a escritura freiriana, verificamos que diversos efeitos de texto nela contidos sugerem a presença de uma voz. Ao longo deste capítulo, temos demonstrado que esses efeitos estão presentes, de diversos modos, no entanto, sempre ligados a uma tradição que se preserva oralmente e que ao mesmo tempo se renova pela fundição de elementos, pela inovação ou que estabeleça uma relação intersemiótica com linguagens que se expressem audivelmente e visualmente em uma situação de *performance*. Entendemos que os textos freirianos do *corpus* em análise flertam com outras linguagens como o teatro, o cinema e as artes visuais. Os exemplos seguintes buscarão demonstrar esse flerte intersemiótico da escrita do autor. Em *J.C.J.* (FREIRE, 2005a, p. 123-126), o narrador convida o leitor a participar da narrativa, interagindo com ela, sugerindo ideias para completar os espaços em branco, criando uma atmosfera de improvisação, uma atividade lúdica com um público infantil. O efeito de improviso pode ser sentido na seguinte passagem:

> Ela não sabe e abre a janela para a morte, abre a janela para dizer um palavrão (espaço para sugestão:.....).

O convite a uma interação tem o efeito de surpresa, pela atmosfera mórbida e violenta da narrativa, e pela situação inusitada em um texto literário. Entendemos que essa opção estética insinua a situação de *performance*, evoca a presença de uma voz que transmite uma mensagem em presença de outrem, numa determinada circunstância. É evidente a alusão à prática de cantadores que esperam do público o mote de suas improvisações, como também da imitação de sons nas narrativas orais, a exemplo das fábulas nas quais se simulam vozes de animais. O narrador conta que uma mulher ladra. A onomatopeia deslocada expõe a selvageria humana e é traduzida pelo léxico como “não vem, nem vem, não vem. Que não tem, não tem, não tem” (p. 124). De súbito, o verbo ladrar instala o inesperado na narrativa, a atmosfera de pavor, causada pela voz que ladra. O conflito está instalado: o garoto ladrão *versus* a mulher que ladra. A distância entre os dois é enorme. No ladrar, a injúria, a rejeição, o medo, a não-apreensão da infância abandonada, o reconhecimento de um inimigo, a sensação de ameaça aos privilégios conquistados à custa de uma desigualdade sem fim. No ladrão, a possibilidade de sair da miséria localizada na fome pontual, a esperança de aquele dia ser melhor que o anterior, o ódio ao privilégio materializado no carro confortável, o desperdício de alimentos sedimentados no excesso de gordura daquela mulher. Nesse cenário conflituoso, o leitor é convidado a intervir, preenchendo as linhas pontilhadas. Acreditamos que, verdadeiramente, as linhas pontilhadas ultrapassam a condição de convite. Diríamos que se trata de um conflito social que se impõe ao leitor, diante do qual é preciso que ele se manifeste, deixe a condição confortável de neutralidade, porque os espaços a preencher nada mais têm de lúdico, não há mais tempo para brincadeiras.

Em *Solar dos príncipes* (FREIRE, 2005b, p. 23-27), a narrativa flerta com o roteiro cinematográfico. Diálogos em discurso direto não são indicados com os chamados verbos de *dizer*, característicos de textos literários tradicionais. Tanto o espaço como os interlocutores nos diálogos são indicados como em geral se faz em um roteiro tradicional de filme. O local da cena é assinalado acima da folha, é

indicado o pensamento das personagens e os interlocutores são apresentados por um único nome:

> Quatro negros e uma negra pararam na frente deste prédio
> [...]
> O porteiro: “Entrar num apartamento?”
> O porteiro: “Não.”
> O pensamento: “Tô fodido.”

O desenvolvimento do conto se dá pelo movimento de uma câmera imaginária. As indicações do roteiro permitem que o leitor vá imaginando as cenas. As indicações que descrevem o pensamento ou o estado interior das personagens remetem a expressões faciais e gestuais que devem ser captadas pelo leitor, como, por exemplo, “Tô fodido”. A expressão do porteiro desnuda toda a situação desconfortável que está vivenciando. Por outro lado, ações como a de pular o portão, as ligações para os condôminos pelo interfone, a aparição de alguns nas sacadas do edifício, a chegada da polícia, o surgimento de diversas pessoas na rua sugerem uma metalinguagem. Uma câmera acompanha a tentativa de gravação de um longa-metragem que vira um curta, devido ao conflito gerado. A câmara revelaria, colocaria a descoberto, práticas e costumes guardados nos apartamentos da classe média alta brasileira. Ficaria mais patente a desigualdade socioeconômica em que vivemos. A arte do documentário contribuiria para mostrar os modos de vida da classe média e compará-los com os modos de vida do morro. Igualaria o jogo, no sentido do livre acesso que os moradores de condomínios de classe média têm aos morros, mas os moradores dos morros não são detentores do mesmo direito.

Em *Sentimentos* (FREIRE, 2005a, p. 99-103) a narrativa se vale de uma linguagem calcada na oralidade, e estabelece uma aproximação com a poesia visual:

> Não, nenhuma amiga avisou que a mãe daquela criaturinha, de olhos tão fundos, calça apertada à cintura, os lábios empinados, esse povo chato falando demais, o menino foi sentar numa cadeira quadricular que dava de fundo para o campo, o campo cheio de cruz+++
> ++
> ++
> ++
> ++.

Entendemos que a reunião desses procedimentos de escrita de Freire potencializa a oralidade na literatura. A aproximação de um vocabulário do cotidiano das grandes cidades com as formas de poesia oral de tradição popular, a evocação da voz, da *performance*, a insinuação de intersemiose, constituintes do engendramento de sua obra, são tomadas neste trabalho como elementos potencializadores da oralidade e por conseguinte da difusão da literatura. É evidente que concebemos a obra de Marcelino Freire erigida pela escrita, porém os diversos elementos que sugerem a presença de uma voz estimulam no leitor a audição e favorecem a existência de eventos que se utilizem da voz, como os saraus. E nos convencemos ainda mais, ao observar a movimentação do autor em torno de eventos que conversem sobre literatura e em que se façam leituras e *performances* de poemas. Esses eventos, muitos deles, saraus, os vemos como oportunidades de acessar o imaginário ilógico da cidade contemporânea, de escritores contemporâneos e também de uma periferia esquecida por poderes constituídos discriminatórios e preconceituosos. O sarau seria um lugar de potencializar a oralidade e de difundir a literatura como uma arte viva, um lugar onde se acredita no poder da literatura, escrita e vocalizada. Freire (2012g), em várias postagens em seu *blog* Ossos do Ofídio, revela o tipo de escrita literária que considera legítima, e, em outras, faz uma verdadeira exaltação da voz, sobretudo performatizada nos palcos teatrais ou em saraus. Ele faz um relato emocionado sobre a visita do escritor Mia Couto ao Sarau da Cooperifa, organizado há 14 anos pelo escritor Sérgio Vaz. Segundo ele, o moçambicano afirma ter saído daquele lugar transformado e também que aquele foi um dos dias mais inesquecíveis de sua vida. A transformação pela qual diz ter passado o faria levar consigo esse acontecimento a qualquer lugar que fosse. Disse que era muito grato a Marcelino Freire por ter indicado a visita ao sarau que celebra poesia na periferia de São Paulo. Para Marcelino Freire, todo escritor deveria em algum momento fazer o mesmo, sentir de perto a pulsação daquele lugar. Para o poeta Sérgio Vaz, a alegria foi imensa, por reconhecer em Mia Couto um dos que compõem sua rede de afetos na literatura, não só por ser ele leitor de Mia Couto, mas também porque Mia Couto tem essa mesma paixão pela literatura, essa mesma abertura para perceber que esta não escolhe lugar, ou classe social, ou grau de erudição. Sobretudo, considera Marcelino Freire, por ser Mia Couto também um autor que “pula fora dos parágrafos e vai ao coração do leitor”. Para Freire, esse também é um momento a ser guardado na memória: “as palavras de Mia Couto,

repito, ao telefone, carregadas de emoção, transformadas". Esse é um testemunho do poder da voz de acessar o imaginário de pessoas e promover transformações efetivas.

Ao observar seu *blog*, podemos perceber a divulgação de inúmeros eventos de lançamentos de livros, de palestras em torno da literatura em uma infinidade de lugares pelo Brasil, e tal movimentação leva Freire (2011h) a rebater críticas de que a literatura no presente está morta. Críticas como essas só podem vir, afirma, de escritores acomodados e críticos encastelados que desconhecem a abundância de eventos, encontros, palestras, oficinas, saraus que acontecem praticamente todos os dias nos centros urbanos e nas periferias Brasil a fora. Não podemos deixar de admitir que críticas nesse sentido delineiam uma visão de literatura restrita ao texto e à livraria. Encontros, bate-papos informais, conversas com escritores parecem não fazer parte do campo literário para alguns. Ainda mais se esses encontros são realizados em um ambiente não convencional para a literatura. Freire relata suas atividades em saraus na Bahia, ao lado, por exemplo, do poeta Nelson Maca, para responder a essas acusações de marasmo na literatura contemporânea. Ele informa que a casa estava lotada de DJs, poetas, contistas, tambores, que a palavra estava solta, desengaiolada, desengravatada e sem sonolência. Essa resposta sugere uma visão da literatura antagônica àquela que só a compreende pela via do texto escrito, da leitura silenciosa, da discussão acadêmica, teórica, que discute a produção da literatura do presente, tomando como referência a chamada grande literatura. A resposta do autor desconstrói a ideia de que deve haver um ambiente apropriado para os eventos literários, assim como um formato. O autor prefere a palavra solta, informal do cotidiano, a oralidade. Essa postura questiona a ideia de que a literatura tem de ser solene e deve ser tratada apenas com solenidade. Se esses críticos só consideram estar viva a literatura, se, em eventos solenes, existem poucos e os que existem minimizam a face da festa, a solenidade mata a literatura, a torna árida. Por esse olhar, a literatura do presente está mesmo morta. Mas o que o autor quer dizer é que a literatura está viva, mas quem está na cadeira, envolvido por uma redoma, não a vê. Por isso, conclama os colegas de ofício a acordar. Essa resposta insinua a existência de uma literatura viva, calcada na escrita e na oralidade, pouco vista por um universo letrado, que privilegia a escrita em detrimento da oralidade. É um grupo de críticos que vasculha as obras de Machado de Assis, Padre Antônio Vieira, por exemplo, mas que ignora a existência de diversos saraus nos centros urbanos

brasileiros e nas periferias, inclusive os mais antigos em São Paulo, como o do Binho, fechado recentemente, e o da Cooperifa, coordenado pelo escritor Sérgio Vaz.

Pensamos que as proposições da obra de Freire discutidas neste capítulo, às quais sua movimentação acrescenta consistência, podem acessar um imaginário coletivo de nossa contemporaneidade, marcada pela busca do reconhecimento da diferença. Essas vozes silenciadas historicamente, ao lançar seus gritos ásperos, crus, desesperados, denunciam a desigualdade social, protestam contra a violência, desnaturalizam o preconceito e a discriminação, e outorgam à obra do pernambucano de Sertânia um lugar na literatura do presente. Lugar que tem sido defendido com trabalho e produção artística. Em algumas situações, ele deve ser defendido, em razão de críticas que são desferidas contra o estado atual da literatura, por falta de conhecimento, ou por disputa de espaço social e midiático. O trabalho ao qual se dedica Marcelino Freire em sua movimentação como agitador cultural e a natureza das estratégias de construção de sua obra nos permitem enxergar no autor uma grande paixão pela literatura, um grande desejo de que ela seja difundida e uma grande esperança de que o mundo seja, por ela, refigurado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso que fizemos até aqui teve o propósito de discutir a singular oralidade da contística do escritor pernambucano Marcelino Freire. Pudemos observar como sua poética traduz diversos aspectos fundamentais do cotidiano urbano, ao escrever vozes silenciadas historicamente. Vozes de grupos atingidos pela desigualdade social, a sofrer múltiplas formas de violência, que vão da agressão física a racismo, homofobia, invisibilidade, prostituição, preconceito e muitas outras. A observação atenciosa a seus textos revelou a onipresença de uma oralidade muito variada nos modos de expressão: na massa fônica urbana se fizeram ouvir ecos de Sertânia, de uma oralidade rural, sertaneja; a intenção comunicativa no “tá me ouvindo bem”; e a recorrente musicalidade constituída de ritmo e sonoridade pela via das assonâncias, aliterações e a profusão de rimas internas. Revelou ainda a inexistência de fronteiras entre gêneros literários, pois encontramos contos que necessariamente não narram uma história, mas criam um *corpus* semântico que atualiza temáticas e facilita a memorização, por meio de personagens pertencentes às populações periféricas de nossas grandes cidades, que se tornam protagonistas, e da já referida musicalidade, respectivamente. A partir dessas constatações, surgiu a pergunta base desta pesquisa, que foi investigar como a oralidade se estrutura na contística de Marcelino Freire. Com esse objetivo fundamental, construímos este percurso.

A apresentação de sua obra tornou evidente sua pluralidade. Pluralidade de vozes por meio de diversas personagens, de formatos de textos, em publicações individuais e coletivas. Essa apresentação revelou a aproximação da escrita de Freire com a fala mais cotidiana, com aquela linguagem que se pratica em casa e se ouve na rua. Mas não nos referimos apenas ao vocabulário, também aos gêneros textuais orais com suas estruturas. Percebemos que muitos contos são monólogos, mas dizer apenas isso não traduz o que seja um conto de Freire. Esses monólogos, quase sempre, assemelham-se a gritos, que chamamos de vexame, como o autor gosta de a eles se referir. O vexame da personagem é desenvolvido por um gênero oral bem reconhecido entre os falantes da língua. É uma repreensão, uma advertência, uma bronca, “um baile”, um desabafo. Percebemos também que o tom

informal prepondera em todas as publicações escritas do pernambucano. A informalidade dessas vozes tende a desorganizar ou desestabilizar referências de poder e verdade construídas sobre a escrita e sobre a voz. Se, através da história, conforme Zumthor (2001), a palavra-força, símbolo de poder e verdade, fora sempre desempenhada por portadores privilegiados − chefes, pregadores, velhos, santos e até o poeta, mas de forma diferente – e sempre teve seus lugares também privilegiados – a corte, a praça da cidade, o quarto das damas, a borda dos poços, a igreja edifício, por conta dos rituais litúrgicos, e também a igreja instituição, que atribuiu a si o monopólio da verdade – a obra de Freire pode ser vista como um encontro de vozes silenciadas historicamente, que se querem livres e respeitadas. Vozes contundentes, que se expressam muitas vezes ásperas, que em sua obra gritam. São vozes das populações periféricas. Ao fugir da escrita solene pela informalidade das narrativas e diálogos, sem, contudo, abandonar a qualidade e a sensibilidade estética, o autor foge também de uma escrita canônica para dialogar com várias possibilidades de conteúdo e formas de literatura. Percebemos e fizemos o esforço de mostrar a aproximação que sua escrita promove entre os gêneros orais do cotidiano, um vocabulário característico de personagens pouco afeitos à escrita, e formas da poesia oral de tradição popular mais especificamente do Nordeste do Brasil. As formas poéticas orais tiveram importância social ímpar como mantenedoras de uma tradição ou como difusoras de culturas. Além disso, constatamos que a opção pela informalidade na escrita freiriana não parece estar ligada a preocupações estratégicas de atingir necessariamente as camadas mais populares ou um público específico. Antes de tudo, sua escrita apresenta-se como uma postura política de autenticidade, algo como não alugar uma roupa para ir a uma solenidade. O escritor e suas obras parecem partilhar da opção estética de se apresentar com a simplicidade e diversidade que os particulariza. O trato com a língua denota a ausência de um tom erudito, e a informalidade presente em sua escrita muito a aproxima da oralidade urbana.

Essa referida oralidade, na obra de Freire, na expressão de seus gritos, apresenta-se crua, desafiadora, desesperada, denunciadora, mas também musicalizada. Oralidade que seduz ao desnudar o feio, o lixo, o sujo. Oralidade que provoca a necessidade de compreender melhor que propósitos há em sua proposta estética, uma vez que sua opção é a literatura escrita. Sabemos de uma tradição oral, que busca a sonoridade das palavras, conhecida como literatura de tradição

popular que privilegia a voz e pouco usa a escrita, a exemplo do cordel, da embolada, mas esse não é o caso do pernambucano de Sertânia. Sua poética é constituída de contos e romance, no entanto, busca acordar no leitor o ouvinte, articulando elementos estilísticos que proporcionem uma sensação estética que predomine sobre a atenção prestada à compreensão da mensagem por meio do discurso. Com isso, parece intentar criar uma literatura que promova uma aproximação com o leitor. E isso é tão forte, que seus textos assumem a estrutura dos gêneros textuais orais e se assemelham também aos gêneros da poesia oral de tradição popular no Brasil, mais especificamente no Nordeste, a ponto de ignorar a estrutura do conto literário como tradicionalmente conhecido. Tal constatação nos levou a cotejar nosso olhar sobre a obra de Freire com outros teóricos que pesquisaram a relação escritura e oralidade, como Paul Zumthor, Roger Chartier, Jaques Derrida e Jean Derive, dentre outros.

A partir de nossa visão de que Marcelino Freire engendra sua obra por meio de um diálogo entre a escritura e a voz, no qual elas se influenciam mutuamente, buscamos apoio teórico em Derrida, ao questionar o sistema de oposições da metafísica ocidental, que ainda impregna nossa maneira de pensar, na qual a voz é oposta à escrita. Ele as aponta como diferentes, não como em oposição. A condenação da escritura na cultura grega obedecia a uma exaltação do *lógos* e uma limitação cultural atrelada ao espírito da época. Evidentemente, toda época tem seus horizontes não ultrapassados por limites impostos pela cultura. Porém, o que nos surpreende é que determinadas noções permaneçam se constituindo obstáculos cerceadores da liberdade artística ou embotando sensibilidades engessadas por conceitos que, de tão presentes, não se percebe a obsolescência. Colocar abaixo as oposições dentro/fora, início/fim, escritura/voz, além de outras, por meio de um estudo tão minucioso, como o fez a partir do *Fedro* e outros diálogos de Platão, vários séculos depois, descortina um longo caminho percorrido pelas ideias. Caminho esse que chegou até uma senhora, não letrada, no interior do Brasil. Freire, ao construir uma personagem (Totonha) atingida por noções de oposição entre escritura e voz, entre cultura oral e cultura letrada, e narrar esse episódio usando a estratégia de escrever a voz, eliminando as distâncias e fundindo os gêneros textuais orais do cotidiano e os gêneros da poesia oral de tradição popular com o conto literário, desconstrói ideias de oposição entre literatura popular e literatura erudita, e questiona de modo muito sóbrio ideias de classificação e

hierarquização de tipos de literatura. Zumthor, ao reconhecer a voz como uma coisa material, que tem timbre, alcance, altura e registro, entende que esta ultrapassa a língua. Independentemente do que se diga, acredita, a voz se faz presença. Por isso, adota o termo vocalidade em vez de oralidade. Com Zumthor, ratificamos a compreensão de que os textos da contística freiriana aspiram a ser vocalizados. Aspiram à situação de *performance*, na qual um texto é vocalizado para um ouvinte em uma dada circunstância. No entanto, não parece haver em sua obra demonstração de hierarquização ou oposição entre a escritura e a voz. Os diversos efeitos de textos inscritos em sua obra, tais como a experimentação na imitação da fala de um bêbado, de um alemão que puxa pelo erre (r), o convite à participação do leitor na obra tal qual o público a indicar o mote do cantador, a associação da voz humana ao ladrar de um cão, o efeito de improviso pelo inesperado que emerge na narrativa, o efeito não dissociador da prosa e poesia, a percepção de um fluxo que se forma ao ler sua obra em voz alta sem obstáculos rítmicos, parecem se constituir indicadores internos e externos da presença de uma voz no texto, mas não parecem se tornar elementos estéticos hierarquizadores que atribuam à voz um poder maior que o da escritura.

A análise da obra freiriana nos revela que, ao trazer a voz para a escritura, ele a transforma literariamente, concedendo a cada uma seu espaço, sua capacidade de transformar-se mutuamente. Essa transformação mútua estabelece uma estética, cria um paradigma, resultando em um aumento da dificuldade de sucesso para uma crítica voltada às classificações de tipos de expressão literária. Já dissemos antes que se torna quase impossível classificar os gêneros da escrita de Freire sob parâmetros tradicionais. Mostramos que a quebra de fronteiras entre eles se dá por conta dos gêneros textuais orais que se impõem em sua escrita e pela aproximação com gêneros da poesia oral de tradição popular no Nordeste do Brasil. E essas vozes que vêm enformadas em seus gêneros carregam também diversos conteúdos, pois vivem seus dramas na periferia de nossas grandes cidades, envoltas em violência de variados tipos. Como a conquista da voz em nossas sociedades complexas não se deu naturalmente, mas como conquista histórica, os direitos e deveres que em muitas vozes do poder são apregoadas como democráticas são, na verdade, modos dissimulados de legitimar determinadas hegemonias.

As vozes silenciadas historicamente, na obra de Freire, desnudam determinadas estratégias de poder. Isso é verdade em relação às vozes das personagens, como em relação às vozes literárias em virtude de sua roupagem. A insistência de uma crítica literária a preservar modelos de literariedade calcados na erudição linguística, sob a justificativa de manter elevado o nível da literatura nacional, é uma forma também de desvelar nossas desigualdades econômicas e educacionais, sem aqui ser nosso desejo desmerecer todos os motivos que levem alguns a encontrar em uma linguagem erudita ou na alta literatura seus autênticos modos de expressão.

Mas, conforme temos dito, se gêneros textuais orais se impõem em sua escrita, se impõem também elementos estéticos da ordem do lírico e da narrativa. Ficou evidente que a obra de Marcelino Freire desconstrói qualquer tipo de hierarquização ou oposição entre a escritura e a voz. Ele parece usar a escrita em livro impresso e em *e-book*, a voz em saraus, em audiolivro, em espetáculos literoteatrais e literomusicais, de acordo com o potencial comunicativo do suporte, para difundir a literatura, enriquecer o imaginário coletivo e ajudar a transformar a realidade.

A escrita marcelinofreiriana na relação com a voz parece pulsar. Ora ela é mais escrita narrativa, como no conto *Angu de Sangue,* ora ela é mais cordel, como em *Trabalhadores do Brasil*, ora é quase um *rap*, como em *Esquece* etc. Assim, a voz é escrita, mas não fica condicionada ao suporte. Pudemos perceber que sua literatura transita em diversos suportes, sem nenhum tipo de adaptação. O texto sobe ao palco como é impresso ou gravado em audiolivro. Essas desconstruções permitiram que o autor produzisse uma obra na qual há fusão de gêneros literários e não literários, orais e escritos. Seus textos terminaram por ser vistos nesta pesquisa como uma composição escrita para ser vocalizada, tal qual uma letra para uma melodia, com a diferença de que o canto que Freire constrói não tem uma partitura musical, mas inflexões e sotaques diversos. Reafirmamos, portanto, nossas hipóteses, anunciadas na introdução, de que os gêneros textuais orais do cotidiano da cidade influenciam estruturalmente os contos do autor, a ponto de modificar a forma do conto literário tradicional propriamente dito. E os efeitos de texto que cria, por meio da oralização da literatura, revela-nos que a escrita de Marcelino Freire tem grande potencial de despertar o ouvinte no leitor e de estimulá-lo a uma situação de

performance. Além disso, seu flerte intersemiótico permite que seus contos assumam formas que fogem à do conto tradicional.

De acordo com o percurso que fizemos, pudemos enxergar que a obra de Freire pode ser traduzida como um trabalho de oralização de vozes silenciadas historicamente. Vozes historicamente alijadas dos centros de poder. Vozes esmagadas sob os escombros da história. Essas emergem do lugar onde se encontram e gritam. De um ângulo não esperado, elas expõem a desigualdade social, denunciam a exclusão, indignam-se contra a fome e a miséria, criminalizam a homofobia e o racismo, dizem basta à violência social e sexual, exigem reparação da dívida inafiançável com o povo negro. Essa diversidade de gritos e de personagens nos leva a concordar com Justino (2015), ao discorrer sobre a potência dos pobres. Reconhecemos que esses gritos podem ser tomados como blasfêmias. Blasfêmias essas que mantêm ou reinserem com mais força os pobres na literatura nacional, não em condição de subalternidade, mas desvelando a potência da alteridade. Essas personagens indiciam novas relações sociais, cujos sujeitos agem. O grito é também ação por uma comunidade cidadã e digna. Há uma sociedade profundamente diferente, há uma periferia de voz emergente, que carrega em si traços comuns, sem necessariamente estar vinculada a movimentos coletivos. Há, por exemplo, uma oralidade como traço compartilhado pelas comunidades periféricas, oralizada na produção literária freiriana.

No processo de oralização dessas vozes, são expostos seus discursos que impactam seus interlocutores, pela crueza e aspereza da linguagem. O texto freiriano vai surpreendendo, criando suspense, atingindo o leitor pelo inesperado, pelo jogo de palavras que invertem sentidos recebidos e consagrados de pensamentos populares. A oralização se dá também pela captação dessas vozes no cotidiano da cidade onde elas apresentam suas queixas, fazem seus desabafos, fazem suas repreensões, dão seus “bailes”, fazem suas confidências, partilhando seus temores, conversam nas ruas, nos semáforos. Nesse processo de oralização dessas vozes, além do que já citamos, alia-se a musicalidade das frases. O ritmo, a cadência, as rimas internas, as aliterações formam blocos sonoros que seduzem o ouvinte no leitor, evocando neste a vocalização dessas vozes. Por isso, os textos freirianos assemelham-se a manifestações da poesia oral de tradição popular no Nordeste do Brasil. Contos que lidos em voz alta podem se assemelhar a um coco de embolada, a um cordel, a um repente, ou a um *rap* da periferia de nossas

grandes cidades. Contos improviso, contos cantos, contos jongos, contos prosas curtas, contos *performance*. Tudo isso ali, negociado entre a escritura e a voz. O texto se adequando ao ritmo, à fluência da voz. A voz ultrapassando o léxico e sendo escrita em seus ruídos orais. A voz contendo o fluxo, esperando a hora, flertando com a poesia visual, com um roteiro de filme. Entendemos que esse processo de oralização dessas vozes excluídas historicamente particulariza a escrita de Marcelino Freire.

Pelas razões elencadas acima, entendemos que a obra de Freire põe abaixo muros divisórios entre tipos de literatura. Territórios antes opostos se visitam, nutrem-se, autoconstroem-se dessas interações. É uma obra que desconhece paradigmas de ou isso, ou aquilo. Portanto, a obra de Freire é paradigmática, tem uma estética reconhecida em virtude da fusão de gêneros literários tidos como eruditos e populares e gêneros orais textuais. Ao erigir sua obra dessas fusões, sua obra atrai a curiosidade sobre autores canônicos e não canônicos. Pode contribuir para que tanto autores da chamada alta literatura como autores considerados mais marginais, de uma literatura periférica emergente, no entanto menos conhecidos, elevem-se e ampliem seus públicos.

Pelas razões colocadas acima, é indubitável a contribuição desta pesquisa para os estudos literários contemporâneos. A discussão sobre escritura e voz foi feita sobre paradigmas não mais condizentes com a metafísica da qual somos herdeiros. Ela pode ser objeto de debate sobre a importância da oralidade na escrita literária contemporânea. As vozes marcelinofreirianas promovem um grande debate sobre a diversidade, tema caro ao presente.

A pesquisa também potencializa uma grande contribuição da obra de Freire, que é estreitar as distâncias entre as ditas literaturas popular e erudita. A contística do autor sinaliza que literatura não aceita mais rótulos. O jogo sempre pode surpreender, já nos dizia Derrida, uma crítica que se acredita dominadora do jogo. O jogo que está na escrita com suas infindáveis possibilidades de combinações que se visitam, regenera-se a cada decisão de leitura. Jogo que está na voz em sua imediatez a dialogar com a circunstância, devido ao nomadismo da voz e ao gesto que permite uma *performance* completa.

Esta pesquisa também pode contribuir para a desconstrução de uma visão hierarquizada de literatura, a partir da qual se desmerecem obras e eventos criados e coordenados por autores das periferias, considerando-as marginais. Ela ajuda a

criar um imaginário simbólico para o campo literário que venha a ser capaz de desestabilizar noções elitistas e hierarquizadas de literatura e de eventos literários, como pode contribuir para desconstruir determinados discursos preconceituosos ou levar seus porta-vozes a revê-los.

Entendemos que esta, como qualquer pesquisa, é limitada em suas pretensões e em seus resultados. Porém, efetuamos uma discussão que pode ser significante para ampliar a compreensão da natureza da oralização da literatura, na obra de Marcelino Freire. É certo também que o contato com esses estudos provocou outras questões que podem continuar sendo objeto de reflexão. Poderíamos citar como possibilidades estudos voltados para a oralidade e oralização na literatura do presente, reflexões sobre as escolhas da crítica atual sobre as literaturas ditas não canônicas, ampliação de estudos tendo como alvo a emergência de uma literatura periférica nas grandes cidades brasileiras.

Este texto termina aqui, mas essas vozes não restarão silenciadas. Elas continuarão a bradar, a atribuir vida à literatura de quem as escute. Elas continuarão nas ruas, nas periferias, nos saraus, na crítica literária, soltando seus gritos. Aqui também entra nossa voz, na esperança de novas provocações que tragam mais esperança para o universo acadêmico e existencial de quantos com ela entrem em contato.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo**? E outros ensaios. Trad. Vinícius Honesko. 6. reimpressão. Chapecó: Argos, 2013.

ALMEIDA. J. R. Notas Temáticas sobre o Racismo e o Homoerotismo negros em Contos Negreiros. In: SILVA, M.; COUTO, R. (Orgs.). **A miséria é pornográfica**: ensaios sobre a ficção de Marcelino Freire. São Paulo: Terracota, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. Trad. Aurora Bernardini. 6.ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. **Estética da criação verbal**. Trad. do francês Maria Pereira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BECKER, J-J. Marxismo e comunismo na história recente. In: CHAVEAU, A.; TÉTARD, P. (Org.). **Questões para a história do presente**. Trad. Ilka Stern Cohen. Bauru-SP: EDUSC, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. José Barbosa; Hemerson Baptista. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Rouanet. 11.ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BENTO, M. A. S. Branquitude e Poder: a questão das cotas para negros. In: SANTOS, S. A. (Org.). **Ações afirmativas e combate ao racismo nas Américas**. Brasília: Ministério da Educação: Unesco, 2005.

CARNEIRO, Edison. O **Quilombo dos Palmares**: 1630-1695. São Paulo: Brasiliense, 1947.

CARVALHO, H.; SPARANO, M. Des) interação e Intertextualidade: uma leitura de Sinal fechado. In: SILVA, M.; COUTO, R. (Orgs.). **A miséria é pornográfica**: ensaios sobre a ficção de Marcelino Freire. São Paulo: Terracota, 2013.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no Plural**. Trad. Enid Dobránszky. 6.ed. Campinas: Papirus, 2010.

_____. **A invenção do cotidiano**. Ephraim Alves. 14.ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. Trad. Jean Briant. **Estudos avançados: Humanidades**, São Paulo, v.24, n.69, p.5-30, 2010.

CHARTIER, Roger. **Histoires textuelles connectées. Géographie des oeuvres, géographie des livres. Études de cas.** Trad. nossa. Seminários realizados no College de France. 15/11/2012 a 17/01/2013.

CHAUVEAU, A.; TÉTARD, P. (Org.). **Questões para a história do presente**. Trad. Ilka Stern Cohen. Bauru-SP: EDUSC, 1999.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério Costa. 3.ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DERIVE, Jean. **Oralidade, literalização e oralização da literatura**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2010.

DICIONÁRIO BRASILEIRO DA LÍNGUA PORTUGUESA. 5.ed. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1981.

FREIRE, Marcelino. **Acrústico**. São Paulo, 1995.

FREIRE, Marcelino. Purpurina cega. Linha do tiro. A ponte, o horizonte. In: OLIVEIRA, Nelson (Org.). **Geração 90** – manuscritos de computador. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

FREIRE, Marcelino. Vê cada um um cadáver (4 contos funerais e 1 de amor). Tá morto, é?. Caderno de turismo. Maracabul. Após as mortes. Viver. In: OLIVEIRA, Nelson (Org.). **Geração 90** – os transgressores. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

FREIRE, Marcelino. **Era o dito**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

FREIRE, Marcelino. **Balé Ralé**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

FREIRE, Marcelino. (Org.). **Os cem menores contos brasileiros do século**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

FREIRE, Marcelino. Chá. In: **Dentro de um livro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005a.

FREIRE, Marcelino. **Angu de sangue**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005b.

FREIRE, Marcelino. **Contos negreiros**. São Paulo: Record, 2005c.

FREIRE, Marcelino. Adaptação. DEFOE, D. **Robinson Crusoé**. São Paulo: Escala Educacional, 2005d.

FREIRE, Marcelino. **Eram nossos ancestrais homossexuais**. 29 mar. 2006. Disponível em: <http://cronópios.com.br/site/artigos.asp?id=1185>. Acesso em: 13 jul. 2013.

FREIRE, Marcelino. In: MYRTES, A. **A linda história de Linda em Olinda**. São Paulo: Escala Educacional, 2007.

FREIRE, Marcelino. **Rasif**: mar que arrebenta. São Paulo: Record, 2008.

FREIRE, Marcelino. Inferninhos. In: **O melhor da Festa**. Porto Alegre: Nova Roma, 2009.

FREIRE, Marcelino. [Conto pornográfico um]. [Conto pornográfico dois]. In: AGUIAR, C.; ROCHA, S. (Orgs.). **Tempo bom**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

FREIRE, Marcelino. **Amar é crime**. São Paulo: Edith, 2011a.

FREIRE, Marcelino. Police voleur. Ligne de tir. In: ANACAONA, P. (Org.). **Je suis favela**. Paris: Editora Anacaona, 2011b.

FREIRE, Marcelino. **Uma puta história**. 21 jun. 2011c. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/?s=uma+puta+hist%C3%B3ria>. Acesso em: 04 set. 2013.

FREIRE, Marcelino. **A descoberta de Cabral**. 16 mar. 2011d. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/?s=a+descoberta+de+cabral>. Acesso em: 02 fev. 2013.

FREIRE, Marcelino. **Parafusos no chão**. 05 abr. 2011e. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/?s=parafusos+no+ch%C3%A3o>. Acesso em: 05 mar. 2013.

FREIRE, Marcelino. **O Exemplo do Camelo**. 27 jun. 2011f. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/?s=o+exemplo+do+camelo>. Acesso em: 03 mar. 2013.

FREIRE, Marcelino. **Abalando na Balada**. 23 mar. 2011g. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/?s=abalando+na+balada>. Acesso: 25 abr. 2013.

FREIRE, Marcelino. **Hora de acordar**. 01 ago. 2011h. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/?s=hora+de+acordar>. Acesso em: 28 abr. 2013.

FREIRE, Marcelino. **Mesquiteiros Unidos**. 22 nov. 2011i. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/mesquiteiros-unidos >. Acesso em: 06 mar. 2013.

FREIRE, Marcelino. Solar dos Príncipes. Polícia e ladrão. Linha do tiro. In: ANACAONA, P. (Org.). **Eu sou favela**. Paris: Editora Anacaona, 2012a.

FREIRE, Marcelino. **Um leitor fiel**. 13 abr. 2012b. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/?s=um+leitor+fiel>. Acesso em: 07 mai. 2013.

FREIRE, Marcelino. **Protesto aberto à cultura**. 09 mar. 2012c. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/2012/03/09/protesto-aberto-a-cultura/>. Acesso em: 13 jul. 2013.

FREIRE, Marcelino. **Binho, Moinho, Pinheirinho**. 01 jun. 2012d. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/?s=binho%2C+moinho%2C+pinheirinho>. Acesso em: 08 ago. 2013.

FREIRE, Marcelino. **Poeminha pobrezinho**. 04 jun. 2012e. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/?s=poeminha+pobrezinho>. Acesso em: 13 jul. 2013.

FREIRE, Marcelino. **Um velho escritor**. 16 jul. 2012f. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/2012/07/16/um-velho-escritor/>. Acesso em: 21 jul. 2013.

FREIRE, Marcelino. **Outro Mia Couto**. 08 nov. 2012g. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/?s=outro+mia+couto>. Acesso em: 15 ago. 2013.

FREIRE, Marcelino. Condominio Solar dos Princípes. Guardie e ladri. Linea di tiro. In: ANACAONA, P. (Org.). **Io sono favela**. Paris: Editora Anacaona, 2013a.

FREIRE, Marcelino. **Nossos ossos**. São Paulo: Record, 2013b.

FREIRE, Marcelino. Binho, Moinho, Pinheirinho. In: **Sarau do Binho**. São Paulo: Ed. Sarau do Binho, 2013c.

FREIRE, Marcelino. In: NEVES, Nanete (Org.). **Batendo ponto**: uma colherada de humor na hora do cafezinho. Barueri, SP: Novo Século Editora, 2013d.

FREIRE, Marcelino. **Entrevista Publishnews**. 05 fev. 2013e. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NqT4D0-5sWM&feature=youtu.be>. Acesso em: 14 jul. 2013.

FREIRE, Marcelino. **Só poetas**. 19 abr. 2013f. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/?s=s%C3%B3+poetas>. Acesso em: 07 out. 2013.

FREIRE, Marcelino. **Meu casamento gay**. 14 mar. 2013g. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/?s=meu+casamento+gay>. Acesso em: 13 jul. 2013.

FREIRE, Marcelino. **Minha estante viva**. 17 abr. 2013h. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/?s=minha+estante+viva>. Acesso em: 20 ago. 2013.

FREIRE, Marcelino. **Rezando em Buenos Aires**. 02 ago. 2013i. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/?s=rezando+em+buenos+aires>. Acesso em: 24 mar. 2014.

FREIRE, Marcelino. **Nos os**. Paris: Editora Anacaona, 2014a.

FREIRE, Marcelino. **Onde o tango é Noel**. 24 abr. 2014b. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/2014/04/24/onde-o-tango-e-noel/>. Acesso em: 15 set. 2014.

GALVÃO, S. M. Rasif: a poética do deslocamento. In: SILVA, M.; COUTO, R. (Orgs.). **A miséria é pornográfica**: ensaios sobre a ficção de Marcelino Freire. São Paulo: Terracota, 2013.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Trad. Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GEERTZ, Clifford. **O saber local**. Trad. Vera Joscelyne. 8.ed. Petróplis, RJ: Vozes, 2006.

GLISSANT, Edouard. O mesmo e o diverso. In: GLISSANT, E. **Le discours antillais**. Paris: Seuils, 1981. P. 190-201: Le Même et le Divers. Disponível em: <www.yumpu.com/pt/document/view/12590035/o-mesmo-e-o-diverso-edouard-glissant-tradução-normalia-ufgrs>. Acesso em: 10 jan. 2015.

GRENE, D. **The complete Greek Tragedies**. Sophocles I, Chicago: University of Chicago Press, 1954.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Trad. Ana Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2006.

HAVELOCK, Eric. **Prefácio a Platão**. Trad. Enid Abreu Dobránzky. Campinas, SP: Papirus, 1996.

HAVELOCK, Eric. **A musa aprende a escrever**: reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente. Trad. Maria Bárbara. Lisboa: Gradiva, 1996.

JORNAL DO COMÉRCIO. 29 de abril de 2012.

Jongos, calangos e folias: música negra, memória e poesia. Direção: Hebe matos e Martha Abreu. Documentário 48’48’’. Rio de janeiro: LABHOI Universidade Federal Fluminense, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DB_AHH3xXYQ>. Acesso em: 13 nov. 2014.

JUSTINO, Luciano Barbosa. **Literatura de multidão e intermidialidade**: ensaios sobre ler e escrever o presente [livro eletrônico]. Campina Grande: EDUEPB, 2015.

LIMA, Luiz Costa. **Dispersa Demanda**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

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

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

MELUCCI, Alberto. **A invenção do presente**: movimentos sociais nas sociedades complexas. Trad. M. do C. Bomfim. Petrópolis: Vozes, 2001.

MELUCCI, Alberto. **Movimentos sociais na contemporaneidade**. São Paulo: PUC, 1996.

MUNANGA, Kabengele. Mestiçagem e experiências interculturais. SCHWARCZ, L. M.; REIS, L. V. de S. (Org.). **Negras imagens**: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Estação Ciência, 1996.

OGLIARI, Ítalo. **A poética do conto pós-moderno**: a situação do gênero no Brasil. 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

PLATÃO. **Fedro**. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2005.

PLATÃO. **A República**. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas**. Trad. Roberto Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 1996.

PRINGLE, Heather. **O mundo das múmias**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

PRYSTHON, Ângela. Interseções da teoria crítica contemporânea: estudos culturais, pós-colonialismo e comunicação. **Ecompós**, online, n.1, dez. 2004. Disponível em: <http//www.compos.org.br/e-compos>. Acesso em: jul. 2015.

REGO, José Lins do. **Menino de engenho**. 72.ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1998.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira do século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Biblioteca Nacional, 2008.

RISÉRIO. Antonio. **A utopia brasileira e os movimentos negros**. São Paulo: Editora 34, 2007.

RUFFATO, Luiz. **Feira internacional do Livro de Frankfurt**. 10, 2013.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular**: Ariano Suassuna e o movimento armorial. 2.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral.** Trad. Antonio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 2.ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCRAMIM, Suzana. **Literatura do presente**: história e anacronismo dos textos. Chapecó: Argos, 2007.

SERRES, Michel. **Filosofia mestiça**. Trad. Maria Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SILVA, M. Teatro de Conflitos: a paisagem urbana distópica. In: SILVA, M.; COUTO, R. (Orgs.). **A miséria é pornográfica**: ensaios sobre a ficção de Marcelino Freire. São Paulo: Terracota, 2013.

SOUZA, Auricélio Ferreira de. **A verve do marginal em Marcelino Freire**: um estudo da performance de voz subalterna na versão audiolivro da obra *Contos negreiros*. 2014. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Departamento de Letras e Artes, Centro de Educação, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande.

VIEIRA JUNIOR, R. J. A. Rumo ao Multiculturalismo: a adoção compulsória de ações afirmativas pelo Estado brasileiro como reparação dos danos atuais sofridos pela população negra. SANTOS, S. A. (Org.). **Ações afirmativas e combate ao racismo nas Américas**. Brasília: Ministério da Educação/Unesco, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Introduction à la poésie orale**. Paris: Editions du Seuil, 1983.

ZUMTHOR, Paul. **Babel ou o Inacabamento**: uma reflexão sobre o mito de Babel. Trad. Gemeniano Franco. Lisboa: Editorial Bizâncio, 1998.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Ferreira. 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. Trad. Jerusa Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial. 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Ferreira e Suely Fenerik. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Ferreira, Maria Pochat e Maria almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Ferreira e Suely Fenerik. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**. Trad. Jerusa Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Ferreira. 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ZUMTHOR, Paul. **Babel ou o Inacabamento**: uma reflexão sobre o mito de Babel. Trad. Gemeniano Franco. Lisboa: Editorial Bizâncio, 1998.