



**UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA**

FLÁVIA HELOÍSA UNBEHAUM FERRAZ

**MARGINALIDADE, VIOLÊNCIA E TESTEMUNHO NOS
CONTOS DE MARCELINO FREIRE**

Londrina
2009

FLÁVIA HELOÍSA UNBEHAUM FERRAZ

**MARGINALIDADE, VIOLÊNCIA E TESTEMUNHO NOS CONTOS DE
MARCELINO FREIRE**

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Literatura Brasileira da Universidade Estadual de Londrina, como requisito ao título de Especialista.

Orientador: Prof^o. Dr^o. Frederico Augusto Garcia Fernandes

Londrina
2009

FLÁVIA HELOÍSA UNBEHAUM FERRAZ

**MARGINALIDADE, VIOLÊNCIA E TESTEMUNHO NOS CONTOS DE
MARCELINO FREIRE**

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof^o. Dr^o. Frederico Augusto Garcia Fernandes
Universidade Estadual de Londrina

Prof^a. Dr^a. Regina Célia dos Santos Alves
Universidade Estadual de Londrina

Prof^a. Dr^a. Gizêlda Melo do Nascimento
Universidade Estadual de Londrina

Londrina, 15 de abril de 2009.

Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

F381m Ferraz, Flávia Heloísa Unbehaum.
Marginalidade, violência e testemunho nos contos de
Marcelino Freire / Flávia Heloisa Unbehaum Ferraz. –
Londrina, 2009.44 f.

Orientador: Frederico Augusto Garcia Fernandes.
Monografia (Especialização em Literatura Brasileira) –
Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e
Ciências Humanas, Curso de Pós-Graduação em Literatura
Brasileira, 2009.
Bibliografia: f. 43-44.

1. Contos brasileiros – História e crítica – Monografias. 2. Freire,
Marcelino, 1967 – Crítica e interpretação – Monografias. 3. Literatura
marginal – Monografias. I. Fernandes, Frederico Augusto Garcia.
II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências
Humanas. Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira.
III. Título.

Ao Beto, presença amada, minha metade.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador e amigo, Frederico Fernandes, pelas orientações, pela paciência, e principalmente pelas palavras de incentivo.

Aos amigos e professores do curso de especialização, que contribuíram com o meu crescimento na carreira acadêmica e que converteram a convivência em sala de aula em momentos muito agradáveis e construtivos, dos quais sinto saudade.

Às minhas queridas Giovana Chiquim e Claudia Bergamini, pela amizade e segredos compartilhados.

À minha irmã Sandra Unbehaum, exemplo de determinação.

À minha amiga Angelina Augusta de Góes por estar sempre por perto, protegendo e cuidando das pessoas que mais amo.

Ao Beto, Erik e Nicole, porque iluminam minha vida.

FERRAZ, Flávia Heloísa Unbehaum. **Marginalidade, violência e testemunho nos contos de Marcelino Freire**. 44f. Monografia (Especialização em Literatura Brasileira) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2008.

RESUMO

Há uma forte tendência na cultura contemporânea à representação da violência e da marginalidade, tanto nas narrativas literárias como também no cinema e na televisão. Numa sociedade marcada por grandes diferenças econômicas e éticas, o tom subjetivo de muitas narrativas é valorizado como forma de resgatar a importância da experiência testemunhal daqueles que ultrapassaram situações adversas. Estas características das narrativas atuais podem permitir diferentes linhas de leitura. Uma destas linhas refere-se à mera exploração estética e comercial da realidade social e cultural dos marginalizados como forma de alimentar a indústria de entretenimento. A outra linha de leitura busca nestas narrativas uma forma de reflexão sobre nosso tempo e sociedade. Este estudo volta-se para a segunda linha de leitura. Para isto, escolhemos alguns contos do escritor Marcelino Freire. Em seus contos, Freire quase sempre opta pela narração em primeira pessoa, construindo a partir da oralidade particular de cada narrador, tanto sua “imagem” como também grande parte de cada situação representada. Participante da chamada Nova Literatura Marginal, Freire e outros escritores desta vertente buscam dar visibilidade para vítimas do preconceito social e étnico, como analfabetos, prostitutas, negros e outros. Assim, a oralidade é usada para dar um suporte mais realístico ao que seria o testemunho ficcionalizado destes tipos marginalizados.

Palavras-chave: literatura marginal, violência, testemunho.

FERRAZ, Flávia Heloísa Unbehaum. **Marginality, violence and testimonial in Marcelino Freire's stories**. 44 p. Final Paper (Specialization in Brazilian Literature) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2008.

ABSTRACT

There is a strong tendency in the contemporary culture to the representation of the violence and the marginality, as much in the literary narratives as well as in the cinema and the television. In a society marked for great economical and ethical differences, the subjective tone of many narratives is valued as a form to rescue the importance of the testimonial experience of those who had gone through adverse situations. These characteristics of the current narratives can allow different lines of understanding. One of these lines mentions the mere aesthetical and commercial exploration to the social and cultural reality of the ones kept out of society as form of feeding the entertainment industry. The other line of understanding consists in searching in these narratives a form of reflection on our time and society. This study it is turned toward second line of understanding. For this, we choose some stories of the writer Marcelino Freire. In his stories, Freire almost always opts to the narration in first person, constructing from the personal orality of each narrator, as much his "image" as well as great part of each represented situation. Participant of the called New Marginal Literature, Freire and other writers of this source work on giving visibility for victims of the social and ethnical preconception, such as illiterate, prostitutes, blacks and others. Thus, the orality is used to give a more realistic support to what it would be the fictionalized testimonial of these kept out of society types.

Key words: marginal literature, violence, testimonial.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. LITERATURA MARGINAL ONTEM E HOJE: DIFERENTES CONTEXTOS DE CRIAÇÃO	18
<i>1.1 O interesse pela narrativa em primeira pessoa.....</i>	<i>20</i>
2. OS CONTOS DE FREIRE: ORALIDADE E VIOLÊNCIA.....	25
3. TESTEMUNHO: O VIÉS POLÍTICO DA LITERATURA MARGINAL.....	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	41
REFERÊNCIAS.....	43

INTRODUÇÃO

Não é necessário um olhar minucioso para encontrar na literatura brasileira contemporânea exemplos de obras que tenham como temas a violência e a marginalidade social. Histórias ficcionais permeadas pelas diferentes formas de violência – seja a violência ética, a moral, ou a física – são numerosas e, ainda que muitas destas histórias tangenciem o absurdo, elas não perdem o contato com o que sabemos ser real e possível em uma sociedade marcada sobretudo por grande desigualdade econômica. Estas narrativas refletem a desorientação e a insegurança de nosso tempo. Parte da produção literária contemporânea, tenta expurgar estes sentimentos, ainda que, paradoxalmente, tente fazer isso pela representação da violência e do testemunho de experiência dos marginalizados. A chamada Nova Literatura Marginal¹ toma esta tarefa com especial atenção, buscando afastar-se da estetização gratuita da violência e do excluído social.

O escritor Marcelino Freire (1967), pernambucano de Sertânia e radicado em São Paulo há muitos anos, optou por desenvolver seus trabalhos sempre pelo olhar dos marginalizados, que vivenciam diferentes formas de violência em seu cotidiano. Embora more há anos na capital paulista, ele diz ainda sentir o preconceito aflorar quando seu sotaque o revela como nordestino. Também diz sentir o estranhamento que provoca por ser um escritor branco que gosta e faz literatura utilizando referentes da cultura negra e nordestina, como nomes e a oralidade. Conhecido por sua atuação como agitador cultural, o escritor não deixa de

¹ O conceito de Nova Literatura Marginal será melhor desenvolvido adiante. Por ora, pontuamos que se trata de um conjunto de obras, produzidos por escritores oriundos ou identificados com as bordas sociais, em que se exploram aspectos como o “descentramento” do sujeito, a violência, bem como a positividade de um linguajar, formas de relacionamento social e valores de grupos sociais “marginalizados”.

usar a internet² para divulgar seus livros e também os livros de outros escritores aos quais admira, e também para promover concursos de contos, divulgar encontros de escritores e feiras literárias. Tal prática também lhe garante certa independência em relação ao mercado literário tradicional. Freire é autor dos livros “Angu de Sangue” (contos, 2000), “eraOdito” (aforismos, 1998), “BaléRalé” (contos, 2003) e “Contos Negreiros” (contos, 2005). Este último foi ganhador do prêmio Jabuti de Literatura Brasileira no ano seguinte ao seu lançamento. Nele, estão publicados alguns dos contos que propomos analisar neste estudo, sendo que limitamos nosso escopo nos contos que têm um narrador em primeira pessoa, que relate situações ligadas à violência, haja vista o aspecto testemunhal e histórico que podemos encontrar neste tipo de narrativa.

Atualmente, a cultura brasileira é tomada por uma forte tendência à representação da violência e à exaltação do diferente, do estranho, tanto nas narrativas literárias quanto nas audiovisuais como a televisão e o teatro. Apenas para ilustrar esta afirmativa, podemos destacar os livros “Capão Pecado” (Férrez, 2005) e “Cidade de Deus” (Paulo Lins, 2003), que conseguiram junto ao leitor comum e também junto à crítica intelectualizada e os meios acadêmicos uma certa projeção nos últimos anos. Construídas a partir de algumas experiências reais de seus autores, estas narrativas evidenciam a forte ligação entre a ficção e a realidade (Férrez ainda é morador de Capão Pecado e Paulo Lins foi morador da Cidade de Deus), pois mostram uma realidade próxima e indesejável. Ao retratar espaços das bordas³ sociais e ao descrever personagens que provocam sentimentos diversos

² O autor mantém um site: <http://www.eraodito.blogspot.com>

³ Cabe observar que o uso da palavra “borda” no lugar de “periferia” é feita para melhor conceituar um espaço urbano que começa a ter uma importância no “centro”, em decorrência de sua representatividade cultural, mas que ao mesmo tempo e, paradoxalmente, investe na representação de sujeitos excluídos de um sistema capitalista. Conforme observa FERNANDES: “Apesar de serem palavras sinônimas, cujo sentido será de extremidade, margem, beira, fimbria, a “borda” pode ser

contrários à simpatia, estas narrativas trazem algo de exótico, de urbanamente folclórico e surpreendente aos olhos do leitor comum.

Estes dois livros e outros de temática semelhante contribuíram para a maior aceitação da chamada “estética da pobreza”. Esta estética passou a ser explorada tanto por quem viu nela uma alternativa para desenvolver trabalhos de característica popular, que provocassem o interesse do público através da “simpatia pela aproximação”, como também pela cultura de massa por meio da ênfase à marginalidade e à violência, a ponto de banalizá-las. Produções ligadas ao livro “Cidade de Deus” podem exemplificar isto. Conforme observa a pesquisadora Tânia Pellegrini “sabe-se que o livro é uma espécie de ficcionalização de uma pesquisa etnográfica na Cidade de Deus, coordenada por Alba Zaluar, de que Paulo Lins, antigo morador, fez parte.” (PELLEGRINI, 2008, p. 54). A participação em uma pesquisa científica foi o ponto de partida para a criação do livro. Tanto livro quanto o filme homônimo possuem elementos interessantes para a pesquisa social, no entanto, tais elementos passam a ser banalizados quando usados de forma gratuita, apenas para atender ao gosto do público consumidor, em outras produções posteriores. E foi exatamente isso que aconteceu quando parte da pesquisa sobre o bairro Cidade de Deus ajudou a originar a mini-série de televisão “Brava Gente Brasileira” (Rede Globo, 2000), que por sua vez originou o curta-metragem “Palace II”, que também serviu de inspiração para criação da mini-série “Cidade dos homens” (Rede Globo, 2002-2005).

Nesta última mini-série reside o exemplo do uso da “estética da pobreza” para fins comerciais, em que o aspecto visual, cômico ou dramático é

entendida como aquilo que é tecido e constituído em torno (borda externa) ou dentro de um corpo (borda interna), enquanto “periferia” será sempre o contorno delimitador de uma forma. (...) O conceito de borda, então, torna mais homogênea a relação entre “margem” e “centro” do que o de periferia” (2006, p.50).

evidenciado em detrimento de qualquer reflexão crítica, apenas para garantir a diversão do público. Embora a mini-série tenha o mérito de mostrar de maneira divertida que as expectativas de dois adolescentes moradores de uma favela dominada pelo tráfico são semelhantes aos de qualquer outro adolescente, tanto a mini-série como seus subprodutos perdem a oportunidade de provocar a reflexão sobre a origem de situações sociais tão tensas quando banalizam a violência e a pobreza como meros elementos dos “cenários” por onde as personagens transitam. A produção de mercadorias semelhantes em série, num efeito “cascata” a partir de um produto “previamente testado” mostra o funcionamento dos mecanismos da indústria de consumo em torno da chamada “estética da pobreza”. É evidente que estas produções são feitas para entreter e não para fazer pensar. Infelizmente, elas, quando serializadas, fazem com que histórias superficiais ou mesmo outras que pretendam uma discussão mais séria sejam recebidas por um público anestesiado.

Outro exemplo a ser pensado é o consumo por jovens de classe média ou classe alta de canções rap ou de roupas ao estilo dos integrantes do Movimento Hip Hop⁴. Para os jovens da classe média ou alta, tanto o rap como as roupas características correspondem apenas a uma tendência musical e da moda. No entanto, para o hip-hopper estes elementos possuem significados práticos, identitários. O rap (sigla para “rhythm and poetry”) é seguramente o elemento mais conhecido da cultura Hip Hop por ser a expressão mais clara das intenções sociais e políticas deste movimento cultural. Ao adaptar a tradição africana de contar histórias pela musicalização de narrativas, o rap é uma alternativa para que os jovens marginalizados protestem a respeito de suas condições sociais, em canções que quase sempre falam de racismo e de violência. A indústria cultural viu nessa arte um

⁴ Movimento cultural surgido no final dos anos 70 nos Estados Unidos, que se caracteriza por valorizar as expressões artísticas da população menos favorecida das periferias norte-americanas, em especial a população de origem negra.

potencial mercadológico e encarregou-se de promover artistas que se apossaram do ritmo e da estética do movimento Hip Hop para criarem produtos ao gosto de consumidores oriundos de classes sociais mais favorecidas. A mercadorização do Hip Hop se deu por meio de uma espetacularização midiática, que consistia numa “pretensa” voz de sujeitos da periferia, mas que se enquadravam ao modelo tradicional de estilos musicais sazonais, ao gosto das rádios e de programas televisivos, como foram o Axé music, a lambada, o pagode, para citar alguns exemplos.

A exposição destes exemplos serve-nos para fazer pensar a respeito da representação destas comunidades marginalizadas pela cultura brasileira contemporânea, voltando-nos para textos que não explorem gratuitamente a marginalidade, a violência ou mesmo os elementos culturais de determinadas comunidades. Excluindo as produções que se voltam para a demanda da indústria de consumo, muitos trabalhos podem ser examinados no seu sentido de representação da realidade, comportando questões sociais e políticas relevantes para o entendimento de nossa história. Conforme já citamos, escritor Marcelino Freire tem uma produção literária voltada para o cenário e as personagens da marginalidade. Parte deste trabalho busca investigar se seus textos contribuem para uma reflexão social ou apenas participam de uma tendência de mercado literário.

Marginalidade e violência social em narrativas de tons realísticos não são características das narrativas das últimas décadas. Houve um longo caminho para que a narrativa atual se configurasse como tal e talvez não seja exagero citar a década de 30 como um período literário importante para o entendimento das narrativas atuais. Foi a partir da década de 30 que escritores e intelectuais passaram a pensar nosso país de maneira mais crítica, considerando os diferentes estratos de

nossa sociedade, principalmente aqueles mantidos às margens. Esta mudança de abordagem está ligada a fatores sociais complexos. Este período seguramente contribuiu para a formação do conceito de escritor como agente de oposição, questionador e crítico, interessado em dar voz às camadas mais populares. A literatura de 30 caracteriza-se por “uma posição crítica freqüentemente agressiva, não raro assumindo o ângulo do espoliado” (Candido, p. 204). Este aspecto da literatura de 30 esteve presente nas obras de décadas posteriores, na chamada “literatura participante” da década de 70, que originou narrativas voltadas para preocupações sociais, em que histórias menores e isoladas retratavam histórias maiores.

E é justamente na década de 70 que o desencanto com a sociedade brasileira ganha contornos mais claros, o que em parte explica a exacerbação da violência nas narrativas atuais. Nos contos de Rubem Fonseca fica mais evidente o que Candido chamou de ultra realismo, em que o escritor agride o leitor não apenas nos temas, mas também pelos recursos técnicos que emprega. Não há gratuidade nestas técnicas ou agressões: o que se procura fazer é tirar o leitor de sua passividade. Para isso, a escrita “acerta o passo” com o pensamento, adota a gíria, abole diferenças entre o texto escrito e o falado e busca nas personagens não convencionais uma maneira de mostrar a sociedade através de imagens não idealizadas. Adotar a narração em primeira pessoa aproximou a ficção da realidade, afastando o tom impessoal que a narração em terceira pessoa carrega.

Em ensaio da década de 70 que permanece atual, Candido cita o que seria a diretriz das narrativas contemporâneas:

“Não se cogita mais de produzir (nem de usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o impacto, produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a

argúcia do crítico, por meio de textos que penetrem com vigor mas não se deixam avaliar com facilidade” (1975, p. 214).

A principal contribuição de Candido com esta observação é sugerir uma mudança da definição romântica, quase senso comum, em relação à cultura ainda vista como veículo “da graça e da harmonia” e aceitar que a representação do que não é belo, que a representação do que causa impacto e estranhamento possa também ter uma função social importante ao provocar o incômodo.

A literatura brasileira da década de 30 para cá carrega as características conflituosas mais debatidas da pós-modernidade⁵, como por exemplo, a busca da ordem pelo desnudamento da desordem. Conforme analisa Linda Hutcheon (1988), a cultura pós-moderna é deliberadamente contraditória, usa as convenções do discurso dominante justamente para confrontá-lo. “Tudo o que ela pode fazer é questionar a partir de dentro” (p.15). Este “questionar a partir de dentro” é justamente o que as narrativas atuais fazem a partir do momento que colocam frente ao leitor personagens e situações para os quais nem sempre lei é sinônimo de justiça. Com isso, cria-se uma espécie de código duplo, ou seja, um texto em que, por exemplo, a violência choca por meio da exposição da crueldade, como uma manchete jornalística, mas ao mesmo tempo é trabalhada e pensada como se fosse um texto filosófico⁶. Deste modo, as narrativas atuais contestam o que seria esperado das narrativas-mestras, isto é, narrativas que transmitem uma forma de discurso dominante, ao expor situações que irão abalar as expectativas do leitor/espectador, seja através do impacto ou do estranhamento.

A literatura brasileira contemporânea (e seguramente também a de outros países) reflete nosso tempo e também uma situação global: não há mais

⁵ O pós-modernismo em si pede discussões mais detalhadas, mas nos concentraremos apenas nas observações acima, pois sabemos que numa monografia não daríamos conta de tão complexo tema.

⁶ É o que se constata em várias passagens de Freire. Chamamos a atenção para o conto “Nação Zumbi”, em que este duplo código pode ser melhor observado.

utopias a dar sentido à história, cada vez mais os indivíduos desconhecem sua identidade, numa sociedade marcada pela desestabilização contínua da ética, dos valores morais e dos relacionamentos. Todo um conjunto de palavras carregadas de negatividade define tanto a cultura pós-moderna quanto o tempo presente, caracterizado pela indeterminação, desconstrução, deslocamento e fragmentação.

Talvez por isso, pela necessidade humana de conhecer referentes que possam equilibrar as relações sociais e estabelecer lugares sociais e valores individuais, a narrativa em primeira pessoa esteja tão presente na cultura contemporânea. Vivemos em um momento em que há uma ideologia da “cura” identitária por meio da memória social e pessoal. Testemunhos, autobiografias, memórias, crônicas, todos são gêneros que buscam o sentido da experiência vivida. Nas palavras de Beatriz Sarlo:

“O sujeito não só tem experiências como pode comunicá-las, construir seu sentido e, ao fazê-lo, afirmar-se como sujeito. A memória e os relatos de memória seriam uma “cura” da alienação e da coisificação.”(Sarlo, 2007, p.39).

Obviamente, o valor dado ao testemunho não esmaece o valor de outras formas de narração e registro histórico. O que apontamos aqui é que as narrativas testemunhais podem ser tomadas como opção de estudo para alternativas de reparação da própria sociedade.

Marginalidade, violência e testemunho são temas complexos a serem debatidos e por isso propomos analisar somente alguns pontos com mais atenção. No primeiro capítulo, iremos retomar algumas das características dos escritores marginais da década de 70 para então fazer algumas contraposições em relação aos escritores da Nova Literatura Marginal, como também pontuar algumas

questões da pós-modernidade e do interesse pela narrativa em primeira pessoa, importantes para entender as diferenças de cada geração de escritores marginais. Estudo de autores como Antonio Candido (1987), Stuart Hall (2000), Seligmann-Silva (2003) e Paul Zumthor (2003) fazem-se presentes neste capítulo. No capítulo seguinte, apresentamos alguns contos de Freire traçando alguns aspectos da oralidade. Além de retomar algumas observações de Zumthor, os apontamentos de Walter Ong (1998) sobre a cultura oral também foram importantes.

A violência social desencadeia o atual interesse pelos relatos testemunhais. As questões políticas e sociais por trás deste gênero presentes na Nova Literatura Marginal são colocadas no terceiro capítulo. Novamente, as leituras dos trabalhos de Seligmann-Silva foram importantes, bem como retomar os textos da pesquisadora Beatriz Sarlo (2007), essenciais para situar a importância da memória social para a validação do testemunho ficcional.

Com este trabalho buscamos pensar alguns aspectos da produção literária brasileira contemporânea, por meio de vozes oriundas das bordas de grandes cidades, concentrando nossas reflexões na Literatura Marginal. Trata-se, a nosso ver, de uma discussão preliminar e introdutória que serviu, a partir da leitura da obra de Marcelino Freire, para entender um pouco mais a construção de identidades e as práticas culturais presentes em nossa sociedade atual.

1. LITERATURA MARGINAL ONTEM E HOJE: DIFERENTES CONTEXTOS DE CRIAÇÃO

O que se entende por Literatura Marginal hoje talvez tenha uma conotação mais adequada e direta do que aquela empregada para designar parte dos escritores da década de 70. A expressão “escritor marginal” foi usada a primeira vez pela pesquisadora Heloísa Buarque de Hollanda na antologia “26 Poetas Hoje”, publicada em 1976. O termo marginal não se refere exatamente à noção corrente de “fora-da-lei”, mas sim ao que está à margem de alguma coisa. Os escritores marginais da década de 70 eram escritores da classe média carioca que, ou tinham dificuldade em publicar seus textos através de editoras, e por isso distribuíam cópias mimeografadas de seus textos, ou então, por deliberada e provocativa opção, não se adequavam aos modelos de criação intelectual – o que afastava o interesse comercial das editoras, daí a expressão “marginal” para designar aquele que não corresponde ao foco de interesse das editoras, permanecendo “à margem”. Estes poetas revelavam pouca preocupação com a rima ou a métrica buscando com isso tornar a poesia menos elitista. O foco deles era contestar um padrão de criação poética. Seus temas eram a crítica social ou o relato de situações cotidianas, recorrendo muitas vezes ao erotismo mais explícito, bem como aos palavrões.

A Literatura Marginal atual é fruto da movimentação de escritores marginalizados primeiramente pela sua origem social, nas margens urbanas. Para estes escritores a não adequação aos padrões da cultura letrada não deve ser vista como uma opção estética, mas sim como uma forma de fidelidade ao seu contexto de origem e ao público para o qual se dirigem. O escritor Férrez retomou as denominações “escritor marginal” e “literatura marginal” no texto de apresentação da

edição especial da *Revista Caros Amigos* publicada em 1998. Esta edição traz uma coletânea de textos em prosa e poesia de escritores desta nova geração de escritores marginais, sendo que muitos deles realmente têm ou tiveram ligação com a contravenção e o crime. Esta talvez seja a principal característica que, atualmente, dá maior proximidade entre a expressão “escritor marginal” e ao grupo ao qual denomina. Como a literatura marginal tem uma preocupação em aproximar a ficção da verdadeira realidade das comunidades marginalizadas, também são designados marginais os autores que se dedicam aos temas que abordem a violência, o racismo e a desigualdade social, retratando sem “romantismo” as personagens que vivenciam estas situações.

Da mesma forma que a geração de 70, estes novos escritores marginais recorreram à distribuição de textos através de publicações próprias, distribuídas nas ruas ou publicadas em jornais de bairros. O principal interesse da geração atual é buscar quebrar a resistência do cidadão comum em dedicar-se à leitura. Atualmente, também podem contar com a rapidez e abrangência da internet para divulgar suas produções, o que ampliou o alcance a outros tipos leitores. Estes dois recursos foram e são utilizados por Marcelino Freire, assim como os escritores Férrez e Alessandro Buzo, autores referenciais da literatura marginal de hoje. Os dois produzem literatura para o público da periferia, a partir dos seus referenciais cotidianos e respeitando sua própria linguagem. Ao afastarem-se da imagem tradicional de escritor preocupado em demonstrar erudição e domínio da escrita padrão, trazendo para a escrita marcas da própria oralidade, conseguiram diminuir a rejeição pela leitura entre as pessoas menos escolarizadas. Isso foi essencial para a aceitação de seus textos pelo público ao qual se dirigiam. Embora Marcelino Freire

não seja ou tenha sido morador da periferia, ele também escreve para este público, pois com ele se identifica devido à sua origem nordestina e à infância humilde.

Assim, como traço comum a todos estes novos escritores marginais, podemos tomar a produção de textos ricos em expressões correntes da fala, que não obedecem à sintaxe e à concordância padrão da cultura letrada. Quando não falam da própria experiência social conflituosa, criam personagens não convencionais, mais realistas: saem a mocinha de caráter intocável, a família tradicional, embora problemática, e entram as personagens de caráter dúbio, prostitutas, bandidos, famílias unidas ou desfeitas pelas mais adversas circunstâncias. As narrativas são conduzidas pela mesma imprevisibilidade que rege a vida real. No mesmo padrão de desconstrução da narrativa trivial, as personagens, que antes estavam às margens e serviam como coadjuvantes ou mesmo como provocadores das tensões, são agora deslocadas para o centro das narrativas. Este tipo de narrativa tem em João Antonio, cronista da década de 70, um de seus expoentes mais conhecidos.

A expansão de movimentos culturais que busquem valorizar a cultura popular como, por exemplo, o Movimento Hip Hop e Literatura de Cordel, seguramente contribuíram para a aceitação deste tipo de literatura despreocupada com o padrão dominante da cultura letrada.

1.1 O interesse pela narrativa em primeira pessoa

As décadas relativamente recentes do século passado contribuíram muito para dar força a esta literatura urbana e violenta, como, por exemplo, a

década de 70. Candido observa que os fatores sociais de então, como a “guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social” (1987, p. 212), influenciaram a produção literária da época. Estes desdobramentos sociais impulsionaram o que ele descreveu como “realismo feroz”, presente não só na literatura e nas demais produções da época, mas também nas produções atuais. A narrativa em primeira pessoa foi tomada como recurso ideal para exposição das mais diferentes formas de violência social, sem a interrupção ou o contraste crítico que poderia haver num discurso em terceira pessoa. “A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem)” (1987, p. 212). A experiência do outro passa a ser valorizada como forma de conhecimento sobre os fatos.

Esta busca pela experiência do outro tem implicações mais complexas do que simples a curiosidade sobre o outro. Está ligada às transformações de nosso tempo. Pode ser vista como uma das características do que Stuart Hall (2002) avaliou como a crise de identidade do sujeito pós-moderno. Esta crise de identidade reflete as transformações estruturais da própria sociedade pós-moderna, fragmentada em diferentes nichos culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia e raça. Para explicar isto, Hall recupera três concepções de identidade percebidas por ele ao longo da história. A primeira é o sujeito do Iluminismo, que entendia o indivíduo como totalmente centrado, dotado das capacidades de razão e de ação, que praticamente excluía a ação da sociedade sobre o sujeito. A segunda concepção de identidade é construída na interação entre o sujeito e a sociedade (sujeito sociológico). A terceira é a que corresponde ao sujeito pós-moderno, possuidor de uma identidade instável que está continuamente

sendo fragmentada e sendo recomposta por várias identidades, em decorrência das rápidas transformações sociais. Este sujeito procura adaptar-se a esta nova sociedade, assumindo tantas identidades quando forem necessárias para sua aceitação.

A ausência de definições sobre seu papel social, ou melhor, a constante ameaça de mudanças aos papéis que assume, cria um sujeito voltado apenas para si. Indiferente aos rumos da política, descrente dos valores morais e pouco confiante na realização pessoal proporcionada pelo trabalho, este sujeito busca compensação em objetos e informação descartável, valorizando a superficialidade. Suas relações também são marcadas pelo individualismo e, no afã de realizar apenas suas vontades pessoais, a experiência da alteridade desaparece. Daí o emprego constante da violência como forma de dominação sobre o outro.

Assim, o interesse pelas narrativas em primeira pessoa em que a violência é uma constante deve-se, conforme salienta o pesquisador Seligmann-Silva (2003), por vivemos numa era pós-catástrofes, como as grandes guerras que conduziram o mundo à sua formação atual, principalmente no que diz respeito às realidades econômicas, políticas e relacionais entre diferentes nações, tão bem refletidas nos micro-cosmos formados pelas relações entre pessoas de diferentes etnias, crenças e classes econômicas.

O indivíduo pós-moderno tem necessidade de ouvir e falar a respeito do que lhe é traumático, pois busca a reparação do desequilíbrio instalado. Seligmann-Silva cita a importância dos estudos de Freud (“Para além do princípio do prazer” de 1920) para entendermos o trauma. Segundo o psicanalista, o retorno sistemático à narração do fato traumático é visto como a impossibilidade de alcançar explicação aceitável e, portanto, a superação do fato acontecido (p. 48). Não há

palavras que possam dar conta de transmitir o ocorrido, e paradoxalmente, o que não pode ser explicado por palavras é constantemente retomado por meio delas como se a insistência neste ato pudesse originar a catarse esperada. Daí o valor dado à narrativa em primeira pessoa e o destaque conferido à literatura de teor testemunhal. Algumas narrativas repetem-se, as histórias renovam-se com variações, pois os leitores buscam o que pode se assemelhar à sua própria experiência, ou assemelhar-se aos seus medos.

O interesse crescente pelas narrativas em primeira pessoa pode ser explicado, em parte, porque estas narrativas geralmente tratam da realidade de personagens que viveram ou vivem em situações limítrofes da dignidade social, o que satisfaz parte da estranha curiosidade humana sobre a má sorte alheia (afinal, é sobre o (re)conhecimento do lugar e do valor social do outro que definimos o nosso próprio lugar e valor. Ainda que sejam textos ficcionais, pela proximidade com temas do cotidiano – se não o cotidiano de vivência do leitor, ao menos o das manchetes de jornal, ou seja, de uma realidade próxima – estes textos oferecem ao leitor a ilusão de vivenciar em segura distância uma experiência violenta e real.

Nos contos de Marcelino Freire, podemos notar que as narrativas são construídas a partir de um foco realista e muitas vezes absurdo se visto pelo viés moralista, mas que não deixam de estar em correspondência ao absurdo diário que os jornais muitas vezes registram. A narração em primeira pessoa na maioria dos contos deixa transparecer um tom de denúncia social que mostra nitidamente (como é o caso dos escritores que se filiam ao Movimento Marginal atual) a preocupação em dar voz às personagens indesejadas da sociedade, respeitando a oralidade da fala das personagens reais dos quais buscam inspiração.

Os escritores marginais apropriam-se da oralidade para dinamizar sua mensagem. Paul Zumthor (2000, p.18) citou uma possível “ressurgência” das energias vocais da humanidade. Reprimidas durante séculos no discurso social pelo curso hegemônico da escrita, a voz se faz presente em todas as formas de comunicação. Os meios não se anulam, na verdade, eles incorporam as formas anteriores, numa recriação constante (o que talvez contribua para explicar o desdém dos jovens pela leitura e proliferação da música a partir dos anos 50, e hoje a transposição fiel da fala para a escrita na comunicação via internet, como forma de assegurar a interpretação correta (emotiva) daquilo que se quer dizer). As questões de oralidade observadas por Zumthor serão retomadas no capítulo seguinte, assim como algumas observações de Ong (1998).

2. OS CONTOS DE FREIRE. ORALIDADE E VIOLÊNCIA

Os contos de Marcelino Freire têm na exploração da oralidade sua característica fundamental. A narração em primeira pessoa aproxima narrador e leitor, podendo esmaecer o sentido de ficcionalidade do texto quando emprega o discurso oral de maneira convincente, próxima da realidade. No entanto, os textos construídos pela representação da oralidade popular devem ser pensados de forma atenciosa pelos participantes da cultura letrada, para que não que desvirtuem ou tornem caricata uma forma de expressão rica e legítima.

Ong (1998) observa que as diferenças das culturas letradas e das culturas orais não estão apenas nas maneiras e meios pelos quais seus participantes se expressam, mas também na maneira como constroem o pensamento que será escrito ou falado. Os indivíduos de cultura letrada têm relativa resistência em aceitar e entender estes textos “oralizados”, pois seu pensamento e sua compreensão seguem uma estrutura linear, semelhante ao que é exigido na construção de um texto escrito. A linearidade da construção da mensagem pode não ocorrer no discurso oral, uma vez que sua construção é a verbalização do pensamento, apoiado na memória e nas digressões. Para as comunidades predominantemente orais, a voz tem um papel importante, o próprio pensamento está relacionado de forma absolutamente especial ao som (Ong, 1998, p. 15). Isto ocorre porque, enquanto nas comunidades letradas a escrita amplia a pontencialidade da linguagem ao reestruturar o pensamento (p.16), cabe a voz – ao gesto, a entonação – fazer isso no discurso falado. Por conhecer a importância da voz para o discurso oral, Freire gosta de apresentar seus textos em leituras públicas.

Nos 16 contos que compõem o livro “Contos Negreiros”, Freire usa a oralidade e a narrativa em primeira pessoa para discorrer sobre temas relacionados às personagens marginais. Outros recursos como a paródia e a ironia são agregados aos contos.

Freire lança mão da paródia ao fazer uma breve alusão ao poema de Castro Alves⁷ já no título de seu livro. Retomando a pesquisadora Linda Hutcheon, não devemos tomar o termo “paródia” como forma de “ridicularizar” o objeto referenciado, como comumente é feito pelo senso comum. Pelo contrário. Diz Hutcheon: “A importância coletiva da *prática* paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite uma indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança”, (1991, p.47, grifo da autora). Hutcheon chama de “ex-cêntricos” aqueles que são marginalizados por uma ideologia dominante. Assim, ela observa a importância da prática paródica para a expressão social destes grupos:

“(…) sem dúvida, a paródia passou a ser uma estratégia muito popular e eficiente dos outros ex-cêntricos – dos artistas negros ou de outras minorias étnicas, dos artistas gays e feministas – que tenham um acerto de contas e uma reação, de maneira crítica e criativa, em relação à cultura ainda predominantemente branca, heterossexual e masculina na qual se encontram. Tanto para os artistas como para suas platéias, a paródia estabelece uma relação dialógica entre a identificação e a distância”.

(HUTCHEON, 1991, p. 58)

Ao parodiar o poema de Castro Alves, Freire repete de forma crítica e atualizada o que Castro Alves procurou fazer ao mostrar o horror dos navios negreiros, em que homens e mulheres são destituídos de qualquer esperança pela

⁷ Freire batizou seus contos primeiramente como “16 Cantos” para fazer alusão aos seis cantos do poema “Navio Negreiro” de Castro Alves, escrito em 1868. No poema de Alves e no livro de Freire, temos vários “cantos/ contos” a compor momentos de nossa história em que a necessidade de manter a máquina econômica em movimento levou um povo a subjugar outro pelo uso da força bruta, justificando toda barbárie através de crenças preconceituosas.

situação em que se encontram. Ainda que os contos de Freire tenham ambientes diferentes e abertos, seus personagens também estão tomados pela desesperança. Não gratuitamente, a frase “Todo camburão tem um pouco de navio negreiro”, de autoria do músico Marcelo Yuka, aparece como epígrafe do conto “Esquece”, em que um “narrador assaltante” enumera suas percepções sobre a violência.

No poema de Castro Alves, cada canto é parte de um único poema que relata o sofrimento dos negros tirados da África e trazidos ao Brasil para trabalharem como escravos. Cada canto é identificado apenas por um número e não há rostos ou nomes que se sobressaíam nesta história, há apenas uma etnia (a negra) a ser tomada pelo terror. Já no livro de Freire, cada um dos “cantos” também recebe um título que o individualiza como um conto. Um título que o individualiza sem, no entanto, separá-lo do todo – todos os contos estão ligados pela tensão das relações sociais e pelas diferentes formas de violência originadas a partir desse desequilíbrio.

A cada conto conhecemos histórias diferentes de personagens que possuem algumas características em comum que as unem e também as segregam: são socialmente marginalizadas pela cor, pela pobreza, pela etnia ou pela orientação sexual. Assim os narradores de Freire, com sua prosa tão pessoal, cheia de palavrões, inversões de narrativa feitas bem ao gosto do próprio pensamento vão, no decorrer da sua “conversa” com o leitor, apresentando-se como os tipos dos quais a sociedade não quer sequer saber o nome, como o homossexual (do “canto VIII” intitulado “Coração”) ou a prostituta (do conto “Vanicléia”) que falam de desejos simples de felicidade ao relatarem parte de seus infortúnios:

“Bicha devia nascer sem coração. É, devia nascer. Oca. É, feito uma porta. Ai, ai. Não sei se quero chá ou café. Não sei. Meus nervos à flor de algodão”.

(FREIRE, 2005,p. 59)

“Casar tinha futuro. Mesmo sabendo de umas que quebravam a cara. O gringo era covarde, levava para ser escrava. Mas valia. Menos pior que essa vida de bosta arrependida.”

(FREIRE, 2005, p. 41)

Nos contos de Freire, há um cuidado com a construção da oralidade de cada narrador-personagem de forma a situá-lo num contexto social e histórico. Estas construções são obtidas pela observação do discurso dos participantes de grupos em que a oralidade seja forte elemento de identificação social.

Pesquisadores como Ong (1998) e Zumthor (1993) falam das diferentes formas de oralidade e sua ligação com as comunidades que as originam. Ong descreve a “oralidade primária⁸” como aquela pertencente aos participantes de comunidades intocadas pelo letramento ou por qualquer conhecimento da escrita ou imprensa (como grande parte da cultura indígena). A oralidade secundária é aquela que se refere à cultura de alta tecnologia sustentada pelo uso de meios como o telefone, o rádio, a televisão, enfim, os a formas de comunicação que precisem também da escrita. Também Paul Zumthor (1993), estudioso da poética oral, distinguiu três tipos de oralidade. A primeira foi chamada por ele de “primária e imediata” e não estabelece contato algum com a escrita; em segundo ele definiu a “oralidade mista” em que o oral e o escrito coexistem, mas a influência do escrito “permanece externa, parcial e atrasada” (p.18). A última, o autor denomina como “oralidade segunda” aquela que caracteriza a cultura letrada e se “recompõe com base na escritura num meio onde este tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário” (p. 18). Os narradores de Freire podem ser situados como participantes de comunidades de oralidade mista em que a voz (no seu sentido

⁸ Segundo o próprio Ong, na atualidade não existe uma cultura de primária no sentido estrito, uma vez que todas as culturas conhecem ou têm algum contato com a experiência dos efeitos da escrita.

coletivo, identitário) é predominante. Esta voz desempenha uma função coesiva e estabilizante sobre o grupo que circula (Zumthor, 1993), pois as marcas de oralidade também estabelecem identificação entre narrador e ouvinte (ou leitor). O caráter testemunhal destas narrativas também é essencial para sua aceitação na comunidade. Nas culturas predominantemente orais, o relato da experiência serve para delinear a ética e a conduta moral da comunidade.

No conto “Esquece”, há o assaltante que repetidas vezes deixa transparecer que também se vê como vítima da violência. E em “Nação Zumbi”, o relato do negro pobre que não vê mal algum em obter dinheiro com a venda do próprio rim:

“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 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 mais isso fica para depois uma outra hora.”

(FREIRE, 2005, p.31-32)

“Por que não cuidam eles deles, ora essa? O rim é meu ou não é? (...) Fácil é denuncia, cagar regra e cagüetar. O que é que tem? O rim não é meu, bando de filho da puta? Cuidar da minha saúde ninguém cuida.”

(FREIRE, 2005, p.53)

O relato do narrador-personagem de “Esquece” exemplifica a ética do assaltante: sua ação é desencadeada pelo sentimento de injustiça. Por sua vez, o narrador de “Nação Zumbi” tem sua percepção de direito individual também distorcida. Os dois casos mostram comportamentos questionáveis que chamando a atenção sobre si, remetem-nos ao questionamento de todo o sistema social e não de casos isolados. A exclusão social envolve o indivíduo num manto de invisibilidade,

ora gerado pelo preconceito, ora gerado pela indiferença. A violência é uma das vias possíveis para se livrar desta invisibilidade, bem como o questionamento do sistema social.

Numa perspectiva não muito diferente, as marcas de uma textualidade oral, ao longo do texto de Freire, vão conferir à personagem narradora um cronotopo apropriado a seu discurso. Em outras palavras, tais marcas contribuem para delinear um espaço socialmente dado, bem como uma temporalidade atualizada. É claro que esta temporalidade pode se apreendida pela pertinência do tema, que várias vezes foi manchete de jornais e chamadas de programas de TV num tempo não muito distante e que, infelizmente, volta a ser recorrente. Mas agregado ao tema está a voz que o atualiza, num linguajar específico voltado para um público específico. Encontra-se agora um sujeito até então invisível no corpo social, que passa a se expressar de uma maneira mais crua e livre do *frame* midiático que não raramente o ridiculariza. O tom do narrador não poderia ser outro a não ser o oral.

Em seus estudos, Paul Zumthor (2000) mostra o fortalecimento da voz, da palavra falada, doada, na sociedade contemporânea. A presença e a importância do narrador e de sua performance⁹ para expressão da voz, poderiam se perder nas diversas formas de registro da manifestação da voz (gravações, transcrições), mas esta manifestação comunicativa – a voz – não teria sua força anulada. Diz Zumthor: “aquilo que se perde com os *mídia*, e assim necessariamente permanecerá, é a *corporeidade*, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão. (...) parece-me, a voz viva tem necessidade – uma necessidade

⁹ A performance corresponde a ação do narrador sobre sua platéia de ouvintes e os recursos que emprega na narração. A escolha do campo semântico, a forma de entoar as palavras, o uso de gestos, expressões faciais e corporais são recursos para enriquecer sua narrativa e alcançar o que pretende com sua narração: entreter, dominar ou apenas informar.

vital, de revanche, de ‘tomar a palavra’, como se diz.” (2000, p. 19 – os grifos são do autor). Esta oralidade provoca a imaginação do leitor a reagir a performance subentendida do narrador. Quando Freire constrói contos marcados pela oralidade suburbana ou regionalista e recorre à ausência de pontuação para provocar o efeito de veracidade na narração em primeira pessoa, ele consegue aproximar cada texto do que seria a descrição das falas de pessoas comuns da sociedade.

A inserção de elementos da oralidade na literatura escrita representa não apenas uma respeito a uma variedade lingüística, mas um modo de pensar e de se expressar com um acentuado tom dialógico e, sobretudo, coletivo. É importante lembrar que a comunicação oral se dá *in praesentia* ao contrário da escrita em que a individualidade é mais facilmente sentida. Assim, a ênfase nos aspectos orais, além de contribuir para identificar melhor a personagem, vai situá-la como um sujeito social, pois não se trata de uma voz isolada: é um sujeito que se constitui pelo embate de idéias. Ao mesmo tempo, a representação da oralidade legitima uma forma de transmissão de saber. No conto “Totonha” isto fica mais claro:

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

(...)

Acordando com o sol. Tem melhor bê-a-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 coceira, não uma doença. Tenha santa paciência!

Será que eu preciso mesmo garranchar meu nome? Desenhar só para a mocinha aí ficar contente? Dona professora, que valia tem meu nome numa folha de papel, me diga honestamente. Coisa mais sem vida é um nome assim, sem gente. Quem está atrás do nome não conta?”

(FREIRE, 2005, p.79-80)

Através de narradora Totonha, o autor desconstrói a idéia de superioridade da cultura escrita em relação à cultura oral. As perguntas seguidas que Totonha faz não esperam resposta, são, na verdade, um recurso retórico para

valorizar seu próprio conhecimento. Diferente dos outros personagens-narradores de Freire, esta personagem-narradora tem seu nome revelado no título do conto para que fique subentendido que seu maior valor é ser ela mesma, portadora de conhecimentos populares.

Já no conto “Trabalhadores do Brasil”, o autor faz referência aos trabalhadores negros e lista algumas das muitas atividades pouco valorizadas por eles desempenhadas, como o trabalho rural e o trabalho na construção civil, ou mesmo o trabalho assumidamente marginal da prostituição. Quase não há pontuação neste conto, exceto a divisão de parágrafos sempre após a frase “tá me ouvindo bem?”. Segundo Ong, é possível notar no texto oral um ir-e-vir de idéias, o que confere uma não-linearidade ao que é narrado, diferente da coerência alcançada no pensamento escrito. A repetição da frase fática “tá me ouvindo bem?” reforça a busca do entendimento do narrador (um negro) pelo seu ouvinte. Ao enumerar todos os outros personagens por nomes afros, Freire reforça a idéia de que esta voz fala por outros negros, não apenas pelo discurso que emprega, mas pela carga de identidade destes nomes.

“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 saco de cimento tá me ouvindo bem?
Enquanto Olorum trabalha como cobrador de ônibus naquele transe infernal
de trânsito Ossonhe sonha com um novo amor pra ganhar 1 passe ou 2 na
praça turbulenta do Pelô fazer sexo oral anal seja lá com quem for tá me
ouvindo bem?
Enquanto Rainha Quelé limpa fossa de banheiro Sambongo bungo na lama
e isso parece que dá grana porque o povo se junta e aplaude Sambongo na
merda pulando de cima da ponte tá me ouvindo bem?
Hein seu branco safado?
Ninguém aqui é escravo de ninguém”.

(FREIRE, 2005,p.19-20)

Outro traço comum em todos os “Contos Negreiros” é a preocupação em enfocá-los por um prisma que revitalize uma estética realista e violenta, ultra-realista, e que, conforme já citamos, Candido (1987) chama de “realismo feroz”, apontando João Antonio e posteriormente Rubem Fonseca como precursores de um estilo que

“agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia da fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na seqüência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida” (Candido, 1987, p. 211).

Retomando comentários de Candido, o uso da terceira pessoa impediria a identificação do narrador com a personagem, o que reflete um distanciamento confortável do escritor para seu objeto de representação:

“o desejo de preservar a distância social levava o escritor, malgrado a simpatia literária, a definir sua posição superior, tratando de maneira paternalista a linguagem e os temas do povo. Por isso se encastelava na terceira pessoa (...)” (1987, p.212).

Este distanciamento do escritor praticamente anula-se em grande parte da narrativa contemporânea, especialmente nas narrativas da Nova Literatura Marginal que tenham o tom testemunhal, pois a intenção destes autores é que realmente haja essa aproximação e identificação entre autor e leitor.

O tom testemunhal destas narrativas é o recurso usado para cumprir esta aproximação e não só: o testemunho originado de traumas reais pretende expor absurdos de fato ocorridos na tentativa de impedir o movimento cíclico de acontecimentos ainda possíveis dentro da sociedade no decorrer da história. Mesmo nas narrativas ficcionais que se pretendem também como testemunhais

transparecem as injunções do contexto atual em que se sobressaem os conflitos coletivos através do discurso individual das personagens-narradoras.

Assim, no conto “Nação Zumbi”, a frase “E o rim não é meu?” deixa transparecer a indignação da personagem narradora por ser legalmente proibido de vender o próprio rim, devendo se subordinar a um estado que deveria ampará-lo e não o faz. Também no conto “Totonha”, vemos a desvalorização da educação, da alfabetização por parte da personagem, em detrimento da idéia básica e obviamente mais essencial, que é a idéia da sobrevivência (Totonha recusa-se a ser alfabetizada por acreditar que isso não lhe trará benefícios). Este conto é carregado de ironia ao apontar a ineficiência de programas de educação num país incapaz de garantir alimentação digna à população. “O presidente é que precisa saber ler o que assinou” - esta fala da personagem narradora também mostra outro pensamento corrente na nossa sociedade: a descrença e a desconfiança na em relação ao sistema político.

Conforme apontamos no capítulo 1, esta Nova Literatura Marginal surgiu da necessidade dos moradores das bordas fazerem-se ouvir. Ainda que pese um compromisso com a arte, os textos que se alinham a este gênero assumem além da função informativa, uma função crítica da sociedade. A Literatura Marginal tem um viés político, seguramente mais claro na geração atual de escritores marginais.

3. TESTEMUNHO: O VIÉS POLÍTICO DA LITERATURA MARGINAL

Conforme analisa Seligmann-Silva (2003), ocorre na América Latina uma “convergência” entre política e literatura. Diferente da literatura européia, que a partir das grandes guerras mundiais gerou textos testemunhais em busca do entendimento do trauma e das conseqüentes transformações sociais a partir destes fatos, a literatura de testemunho latino-americana não buscou a problematização da representação do trauma e tendeu a produzir obras documentais, de denúncia e reportagem. Isso, em parte, explica o uso da forma testemunhal na Literatura Marginal de hoje, como recurso de denúncia, não só para assinalar a própria diferença em relação ao outro, mas também para forçar a compreensão e assimilação das diferenças sociais.

O testemunho presente na Literatura Marginal atual não está alicerçado num momento político delimitado (como o conflito da Guerra Mundial que deu origem a literatura testemunhal do pós-guerra), mas alicerçado em fatores mais amplos, como fatores sociais e culturais (pobreza/ preconceito), gerados pela nossa história política e que são constantes na sociedade brasileira. Esta literatura testemunhal representa os esforços dos excluídos para que sejam percebidos, pois dá visibilidade para que grupos sociais marginalizados tenham representação ou voz, possibilitando alguma expressão social.

Embora a noção de testemunho possa estar ligada ao sentido de relato daquele que sobreviveu a um acontecimento real, o testemunho na ficção surge da apreensão de relatos diversos, vividos por outros. A pesquisadora Sarlo (2007) fala da importância da memória como um “bem comum, um dever (como se

disse no caso europeu¹⁰) e uma necessidade jurídica, moral e política” (p. 47). Na ficção, o escritor usa a memória coletiva sobre fatos reais. Sarlo chamou esta memória aprendida de “memória de segunda geração”, que não precisa necessariamente vir de quem viveu o fato. Isto se refere as memórias transmitidas:

“bastaria denominar memória a captura em relato ou em argumento desses fatos do passado (...). Esse é o sentido restrito da memória. Por extensão, essa memória pode se tornar um discurso produzido em segundo grau, com fontes secundárias que não vêm da experiência de quem exerce essa memória, mas da escuta da voz (ou da visão das imagens) dos que nela estão implicados. Essa é a *memória de segunda geração*, lembrança pública ou familiar de fatos auspiciosos ou trágicos.”
(SARLO, 2007, p. 92 – grifos da autora)

A Nova Literatura Marginal busca através do testemunho valorizar uma prática comum das comunidades de expressividade oral: a troca da experiência, o ensinamento por meio de modelos. Assim, o tom testemunhal no conto “Polícia e Ladrão”, serve para contar uma história que se repete diariamente nas páginas policiais : a história daqueles que se envolvem com a criminalidade.

Freire diferencia sua história ao focar na narração do que seriam os momentos finais do narrador, a partir da sua visão do desenrolar dos fatos. Este conto evidencia a tensão de muitas das relações atuais, que são mediadas ou abaladas pela busca à adequação material que a sociedade exige, uma vez que a valoração do indivíduo está ajustada ao pensamento capitalista. Este conto é um monólogo que se subentende como um diálogo. No entanto, apenas a personagem narradora fala. Aparentemente, a história gira em torno de dois assaltantes que percorrem o mesmo percurso de muitas personagens que se envolvem com o crime: começam na criminalidade como quem apronta uma molecagem para ter algo,

¹⁰ Ela faz referência a memória do pós-guerra que produziu uma infinidade de textos testemunhais importantes para o conhecimento da história.

continuam em busca de uma vida melhor por uma via mais rápida e terminam notando que tiveram a mesma má sorte da maioria. O narrador-personagem “vai falando” como quem conversa com outra pessoa e aos poucos sua fala permite que o leitor construa a imagem do que acontece naquele momento da “fala” e também construa o passado do narrador-personagem e do seu interlocutor, que nada diz. A inocente brincadeira infantil de “polícia e ladrão” (que também é o título deste conto) fica no passado e dá espaço a uma cena de vingança, de revide.

“Parece criança, Nando. Esquece essa arma, vamos conversar. Antes do pessoal chegar. O pessoal já vem. Eu aviso sua mãe que tudo acabou bem.

Esse tiro na perna não foi nada. Não adianta ser teimoso, cara.

(...)

As coisas complicaram depois que seu pai morreu. Depois incendiaram o barracão.

(...)

Eu não entendo a gente perdendo tempo com essa intriga. Daqui a pouco o pessoal chega, Nando. Porra, há quanto tempo! Não era bem assim que eu queria te encontrar. Os dois aqui, deitados, como naquele dia. Logo depois do roubo da padaria. A gente ficou em cima da laje, de barriga cheia, imaginando como seria a vida em outros planetas. Lembra? Se existiam favelas em outros planetas. Se era legal morar na Lua.

Porra, Nando, não complica. Parece criança. Já falei para você esquecer, não adianta se arrastar na grama. Já perdemos muito sangue, Nando. Para que apontar essa arma para a minha cabeça, amigo? Não aponta.”

(FREIRE, 2005, p.85-87”)

As relações iniciais de amizade e parceria são completamente anuladas pelas diferenças que ficam subentendidas entre as duas personagens, pois uma delas sofreu mais reveses na vida e culpa a outra por isso. Neste conto, voltamos a ver o que seria o “realismo feroz” citado por Candido, melhor representado nas narrativas em primeira pessoa, quando “a brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada” (1987, p.212). Este realismo feroz também está

presente na narração da personagem que não é agente, mas vítima da brutalidade. Este realismo feroz se faz necessário para que o testemunho de uma personagem, possa ganhar veracidade, como no conto “Vanicléia”:

“U-hum. Agora ter que agüentar esse bebo belzebu. O que é que ele me dá? Bolacha na desmancha. Porrada na canela. Eu era mais feliz antes. Quando o avião estrangeiro chegava e a gente rodava no aeroporto. Na boca quente da praia. Pelo menos, um príncipe me encantava. Naquele feitiço de sonho. De ir conhecer outro lugar, se encher de ouro. Comprar aliança. U-hum.

Casar tinha futuro. Mesmo sabendo de umas que quebravam a cara. O gringo era covarde, levava para ser escrava. Mas valia. Menos pior que essa vida de bosta arrependida. De coisa criada. Qual é a minha esperança com esse marido barrigudo, eu grávida? Que leite ele vai construir?

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 Vanicléia, lembra, não lembra? De tanto que afozaram ela.

Homem? U-hum. Não vale um tostão pelas bandas daqui. Os caras pelo menos tinham educação, outra finura: levavam a gente para restaurante, deitavam a gente em cama d’água. Sabonete de colônia. A gente era respeitada. Precisava ver como o garçom e o pivete e o gerente e o taxista da frente e o povo todo nos tratava. O que cada um ganhava de gorjeta não era brincadeira. Acabava saindo rendendo pra todo mundo. Uma beleza!

Agora que valor me dá esse belzebu? Quanto vale ele ali, na praça? Pergunta, pergunta. A vida dele é me chamar de piranha e de vagabunda. E tirar sangue de mim. Cadê meus dentes? Nem vê que eu tô esperando uma criança. Agora, disso ninguém tem ciência. Ninguém dá um fim.

Mulher como eu ser tratada assim.”

(FREIRE, 2005, p. 41-42)

No relato da personagem-narradora, temos a representação do testemunho de violência física e simbólica sofrida por diferentes vítimas femininas da sociedade: a mulher, a mãe, a criança, a prostituta. Estas formas de violência sempre estiveram presentes na sociedade e não podemos deixar de reconhecê-las como formas pelas quais as relações são estabelecidas, mesmo que de maneira indesejável.

No conto “Nação Zumbi”, é a violência simbólica do estado sobre o indivíduo que chama a atenção do leitor: sobre o argumento subentendido de que o estado quer proteger um cidadão de ações perigosas que possam comprometer sua integridade física, o narrador deixa clara sua revolta frente ao desamparo que o estado lhe concede:

“E o rim não é meu? Logo eu que ia ganhar dez mil, ia ganhar. Tinha até marcado uma feijoada para quando eu voltar, uma feijoada. E roda de samba pra gente rodar. Até clarear, de manhã, pelas bandas de cá. E o rim não é meu, sarava? Quem deu não foi Aquele-Lá-de-Cima, Meu Deus, Jesus e Oxalá?

O esquema é bacana. Os caras chegam aqui e levam a gente pra Luanda ou Pretória. No maior conforto e na maior glória. Puta oportunidade só uma vez na vida, quando agora? Dar um pulinho na cidade de Nampula? Quem sabe, tirar fotografia? Abraçar outro negrão igual a mim, conversar noutra língua mesmo sem saber conversar?

(...)

Porque não cuidam eles deles, ora essa? O rim é meu ou não é? Até um pé eu venderia e de muleta viveria. Na minha. Um olho enxerga pelos dois ou não enxerga? Se é pra livrar minha barriga da miséria até cego eu ficaria.

(...)

Fácil é denunciar, cagar regra e cagüetar. O que é que tem? O rim não é meu, bando de filho da puta? Cuidar da minha saúde ninguém cuida. Se não fosse eu mesmo me alimentar. (...)

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

(FREIRE, 2005, p. 53-55)

A personagem revela, no decorrer de sua narrativa, que é um homem negro, morador da periferia e sem grandes recursos financeiros. Neste conto, Freire mostra de maneira muito irônica a possível volta de um negro ao seu país de origem de seus ancestrais, mas não numa condição digna, mas na condição degradante de “mercadoria”. Desse modo, o autor deixa entrever que, anos após o fim da escravidão, a condição de reificação humana ainda persiste.

O viés político da Literatura Marginal pode ser notado pela prática de engajamento político do escritor marginal através de uma literatura menos elitista, que prioriza a oralidade semelhante àquela praticada pelos leitores ao qual se destina seus textos, conforme assinalamos no capítulo 1. No discurso do escritor marginal, há uma preocupação constante em relação à conscientização da realidade social, com o intuito de transformá-la, atuando numa forma engajada:

“engajar, no sentido amplo e literal, significa colocar ou dar em penhor; engajar-se é, portanto, dar a sua pessoa ou a sua palavra em penhor, servir de caução e, por conseguinte, ligar-se por uma promessa ou juramento constrangedor” (DENIS, 2002, p. 31).

Com o testemunho, o escritor pode sentir-se num jogo duplo: através da ficção apresenta sua palavra pelo o que ela realmente é. Seu discurso carrega seu ponto de vista, mas que pretende pela ficção falar em nome da coletividade. A voz presente neste testemunho não é uma voz individual, mas coletiva, relacionada aos tipos sociais marginalizados representados através da ficção. Este escritor, que muitas vezes é também um marginalizado social, procura dar visibilidade e voz aos seus iguais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No texto de introdução deste trabalho, comentamos que as narrativas atuais refletem as características de uma época conturbada, marcada pela desorientação, pela desinformação e pela incerteza, tudo convergindo para a explosão da violência social. A literatura atual, em especial a Literatura Marginal, tentaria expurgar estes sentimentos, ainda que, paradoxalmente, tente fazer isso pela representação da violência e pelo uso da narrativa testemunhal como forma de dar conta de sentimentos negativos presentes nos dias atuais. A Nova Literatura Marginal toma como tarefa não só dar voz aos excluídos respeitando sua linguagem, mas também a tarefa de fazer pensar sobre as condições que geram a exclusão social.

Para falar de diferentes personagens sociais, Freire se coloca na posição do outro para conseguir ajustar tanto a mensagem quanto a linguagem que define cada personagem, valendo-se de negros e outros marginalizados como produtores do discurso e não mais como meros objetos. Também opta por produzir textos curtos e dinâmicos, de leitura rápida para que sua mensagem seja apreendida sem rodeios, não dando espaço para a possibilidade de outras “leituras” daquela mesma mensagem. Todos estes elementos presentes nos contos de Freire – oralidade, exclusão, violência – reforçam sua literatura como participante do que é traçado como a Nova Literatura Marginal. Não apenas pela literatura que produz, mas também em entrevistas, Freire já se reconheceu neste gênero.

No entanto, caberia perguntar se os contos de Freire realmente afastam-se da tendência da estetização da violência e dos excluídos, tal como comentamos na introdução deste trabalho, quando relatamos o uso que a indústria

cultural faz destes elementos (p.11-13). A pesquisadora Regina Dalcastagnè (2008) observa que uma das dificuldades dos estudos que enfoquem produções contemporâneas é a

“proximidade em relação ao objeto, que talvez dificulte a percepção de algumas nuances, mas, por outro lado, também pode garantir um entendimento mais apurado dos diálogos da obra com o seu momento histórico”. (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 8).

Desse modo, a maneira como Freire se aproxima e discute a questão da violência e a exclusão social, a nosso ver, não banaliza o sujeito representado, nem compactua com a “estética da pobreza” no modo como a mídia a (re)cria, pois põe em evidência a voz dele. Por outro lado, a obra de Freire traz outras inquietações sobre como esta voz se faz sentida e percebida na sociedade contemporânea. Estas poderão ser retomadas adiante, num futuro projeto.

O que buscamos neste trabalho foi observar este entendimento do diálogo entre os contos de Freire e a sociedade brasileira. Diferente de outros escritores de origem realmente marginal, vindo das bordas sociais como Férrez, Buzo e outros, Freire teve a oportunidade estudar por mais tempo (quase concluiu a faculdade de Letras). Ele possui, portanto, um conhecimento mais técnico da linguagem, o que pode dar aos seus textos certa artificialidade se considerarmos que outros escritores trabalham com seus referenciais lingüísticos próprios. Para o leitor morador da periferia, talvez os textos de Freire não sejam tão atraentes quanto os textos dos outros escritores citados. Ainda que haja irregularidade em seus textos, não podemos descartar a contribuição que Freire dá ao chamar a atenção para este tipo de literatura, e conseqüentemente, para os indivíduos representados por ela, pois é neste sentido que a literatura cumpre seu papel.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 4º ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

BOSI, Alfredo. Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras. In: *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. Post-Scriptum 1992. In: *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria literária e história literária*. São Paulo: Editora Nacional, 1975.

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

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DALCASTAGNÉ, Regina. (org) *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008.

DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Trad. Luiz Dabobert de Aguirra Roncari. São Paulo: Edusc, 2002.

EWALD Filho, Rubens. Resenha lançamento do filme "Cidade dos homens" no site http://cinema.uol.com.br/dvd/2003/01/01/cidade_dos_homens.jhtm. Acesso em 20 de dezembro de 2008.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. Cultura e poesia oral: vozes da Hélade e das bordas. In: *Nem Fruta, nem flor*. Regina Helena Machado Aquino Correia (org). Londrina: Humanidades, 2006, p. 49-71.

FREIRE, Marcelino. *Contos negreiros*. São Paulo: Record, 2005.

FREIRE, Marcelino. *Zumbis de Marcelino*. Entrevista concedida a Daniela Birman no site <http://www.secrel.com.br/jpoesia/danielabirman1.html>. Acesso em 30 de junho de 2005.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 7ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HAMBURGUER, Kate. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed. 1986.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. J.M.M de Macedo. São Paulo: Ática, 1988.

MACHADO, Irene. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikail Bakhtin*. São Paulo/ Rio de Janeiro: 1990.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papirus, 1998.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. In: *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Regina Dalcastagné (org). São Paulo: Horizonte, 2008.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura de memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-Silva, Márcio. *História, Memória, Literatura – O testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Unicamp, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2000.

Dados da licença dados gerados da Licença Criative Commons/ registro autoral:

 This work by <a xmlns:cc="http://creativecommons.org/ns#" property="cc:attributionName" rel="cc:attributionURL" href="">Marginalidade, violência e testemunho nos contos de Marcelino Freire is licensed under a Creative Commons Atribuição-Vedada a criação de obras derivativas 3.0 Unported License