

## Tipos vocais em Marcelino Freire

Sabe-se que ainda criança, antes de ser contista, Marcelino Freire foi ator e dramaturgo. Aos nove anos, começou a ter aulas de teatro num colégio de Recife. Sua primeira peça, “O reino dos palhaços”, foi encenada cinco anos depois. Essa vocação inicial parece desdobrar-se em sua produção literária de adulto. Não bastasse o testemunho do autor, que afirma escrever seus contos em voz alta<sup>54</sup>, o talento performático demonstrado em suas leituras públicas, o efetivo domínio de palco de que ele se vale para contar suas histórias, seriam indicação suficiente dessa continuidade<sup>55</sup>. Nessas leituras, escreve José Castello, “uma tormenta de vozes despenca sobre a cabeça” de Marcelino Freire, vozes que no entanto não surgem apenas no palco, mas povoam seus livros, eles mesmos “um vasto oceano de vozes” pelo qual o leitor navega<sup>56</sup>.

A metáfora é pertinente, pois os contos de Freire quase sempre se constroem mais como o desenrolar de uma voz do que de um enredo. Eles são conduzidos pela própria cadência da fala, por uma certa impositação que determina a composição do todo, construindo o ritmo e fixando o tom do que se diz. Eduardo Araújo Teixeira descreve esse efeito como um “fluxo sonoro (...) que parece orientar o próprio fluir da narração (...) numa espécie de palavra puxa palavra” de uma “voz/linguagem cuja autonomia (talvez autossuficiência)” sobrepõe-se à trama (2008, p. 141). Outros leitores reconhecem em seus textos uma “oralidade que ganha ares de musicalidade” (PATROCÍNIO, 2007, p. 195) e um “ritmo associativo próprio da poesia” (ANDRADE, 2007, p. 72). Como sugere o comentário de Teixeira, porém, em Freire a voz, mais do que traço estilístico, funciona mesmo como um princípio de composição, que estabelece de imediato uma certa postura do narrador, definindo sua condição pelo modo de enunciação adotado. O repertório de vozes/posturas, assim como acontece com os temas e situações, é limitado e retrabalhado de maneira obsessiva. Em particular, dois tipos vocais se distinguem de maneira muito clara: um estridente e acelerado,

---

<sup>54</sup> Essas e outras informações biográficas encontram-se em ANDRADE, Janilto. *A arte e o feio combinam?* Pernambuco: Fasa Editora, 2006.

<sup>55</sup> É possível assistir a algumas delas no YouTube.

<sup>56</sup> Castello define Freire como um “editor de vozes”. Ver CASTELLO, José. “O editor de vozes”. In: *O Globo*, 16 de agosto de 2008.

cuja fala é de afronta e desafio, e outro deambulatório, melancólico, que enuncia uma espécie de dor silenciosa.

No primeiro caso, a escrita avança aos arrancos, com frases partidas pelos solavancos dos pontos finais ou remendadas precariamente por adições sucessivas que fazem o texto soluçar em “e”. As coisas são ditas aos pedaços, às vezes uma palavra por vez, outras em frases que se estendem por páginas, acumulando irrupções que se encadeiam mas não se articulam numa fala organizada. Há um certo desespero, mas, ao mesmo tempo, uma embriaguez alegre com as palavras. Em vez de seguir caminho compenetrada para bater ponto e “cumprir seu papel”, a narração se entrega a impulsos do momento, cedendo ao prazer do trocadilho, da rima e da aliteração, construindo dessa maneira formulações de aparência algo circunstancial, que sugerem um grau de improviso e espontaneidade em sua composição. Quando se fecha um livro de Marcelino Freire, são esses contos que permanecem mais visíveis (audíveis) na memória, como o resíduo que restou da leitura. Com algum esforço, porém, é possível lembrar outras passagens, em que a narração assume um ar mais convencional, nos quais o leitor se depara com uma narração quase plácida, muitas vezes dirigida ao passado, que instaura uma espécie de tempo vazio. Em vez da presença espalhafatosa e intensa, há um afastamento que se aproxima da resignação. A narração abandona as frases assertivas e vagueia por detalhes, imagens pequenas, irrelevantes, como o olhar de alguém que se conforma em contemplar o mundo, sem confrontá-lo.

Talvez por ser à primeira vista menos singular, talvez mesmo por seu tom menor, essa segunda parte da obra de Marcelino Freire é como que invisível para alguns críticos, que falam de sua obra como se ela fosse monolítica, postura que acaba esvaziando a percepção da importância do “fluxo sonoro”, pois desconsidera suas diferentes modulações para tratá-lo como um modelo único de escrita. Um motivo evidente dessa cegueira é a subordinação dos méritos de Freire como escritor ao sentido mais obviamente político da sua escrita, em particular ao fato de que em muitos de seus contos a narração é feita por quem vive a miséria ou a exclusão, e não por quem a vê. Esse deslocamento até o lugar do Outro tem sido interpretado como um esforço de revelação de singularidades em contraste com os generalismos dos discursos bem ou mal intencionados a respeito dos desvalidos e marginalizados. A fala desmistificadora emitida de dentro, em contraste com o olhar preconceituoso lançado de fora. Freire é assim

celebrado como um iconoclasta que confronta os clichês hegemônicos a respeito dos miseráveis ou marginais ao mesmo tempo em que é enquadrado dentro de um modelo prévio de correção política. *Enfant terrible* – “Em tempos de politicamente correto, sua literatura representa um esforço para dismantelar certezas” – e figura exemplar – “Em seus contos, o marginal, o periférico, o excluído, o excêntrico, o desviado (...) são postos sob um foco central que lhes confere visibilidade; assim singularizam-se, ganhando complexidade psicológica” (TEIXEIRA, Op. cit., p. 134). Seus personagens, é verdade, “não servem de modelos”; mas o interesse pela experiência “de exceção” (Idem, *Ibidem*) torna-se ela própria um novo modelo de engajamento artístico e intelectual, num endosso que parece indicar antes uma reiteração do que um dismantelamento das certezas do crítico<sup>57</sup>.

Daí vai se produzindo uma leitura fechada da obra de Marcelino Freire, que toma pelo todo uma parte de sua obra, a ponto de se dizer algo como “Marcelino Freire não desloca suas narrativas para o passado, trabalha exclusivamente no tempo presente”<sup>58</sup>, o que não é verdade. São privilegiados nessa leitura os textos que Eduardo de Araújo Teixeira chama de “testemunhos entoados” (p. 135), nos quais o personagem/narrador fala de si ou dos seus para desmentir as suposições preconceituosas de um interlocutor/ouvinte/leitor cujas opiniões não são mostradas, mas podem ser inferidas pelas sucessivas réplicas do texto, como em “Leão das cordilheiras”, de *BaléRalé*:

Um Deus o Zé.

O Zé é.

O que você tá pensando? Sua lacraia, rapariga, rameira? Sua perdida? O que você tá pensando?

Zé é um Deus. Para mim é e pronto. Um Deus. Pode achar o que quiser, zabaneira e culatrona. Sua alcoviteira.

(...) Não quer porra nenhuma o Zé. Porra nenhuma.

Para o seu governo, fique sabendo: Zé não precisa de nada. Ele não precisa de você, nem do prefeito, governador, nem do presidente. Não precisa de ninguém.<sup>59</sup>

*Contos negreiros*, com sua ênfase no confronto com os discursos sobre pobreza e raça no Brasil, é o livro em que essa técnica é utilizada com mais

<sup>57</sup> Ver TEIXEIRA, Eduardo de Araújo. “Marcelino Freire: entre o rap e o repente”. In: *Protocolos críticos*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2008.

<sup>58</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>59</sup> FREIRE, Marcelino. *BaléRalé*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. Página 71.

frequência, mas já em “Muribeca”, primeiro conto de *Angu de sangue*, aparece esse aproveitamento de um eu-agora que contrapõe à vitimização e à generalização do olhar de fora a afirmação singular feita de dentro, combinando alegria e desespero.

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

Você precisa ver. Isso tudo aqui é uma festa. Os meninos, as meninas naquele alvoroço, pulando em cima de arroz, feijão. Ajudando a escolher. A gente já conhece o que é bom de longe, só pela cara do caminhão. Tem uns que vêm direto de supermercado, açougue. Que dia na vida a gente vai conseguir carne tão barata?<sup>60</sup>

É também já nesse primeiro livro, num texto de apresentação, que a noção de uma “alegria possível da carência”, cunhada pelo crítico João Alexandre Barbosa, referenda a escrita de Freire como algo de novo nas relações entre literatura e política no Brasil, apontando para um deslocamento narrativo que evita a vitimização e assinala a autonomia dos desvalidos, reconhecendo sua humanidade por meio não da denúncia, simplesmente, mas antes do “desventrar de uma condição” (BARBOSA, In: FREIRE, 2000, p. 15). A enunciação em primeira pessoa descarta a figura do intelectual mediador para por em cena aquele em nome de quem ele pretendia falar, realizando, na formulação de Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, uma busca por uma “alteridade através da forma narrativa e da linguagem” que traz o socialmente marginal para o espaço simbólico central do livro de ficção<sup>61</sup>. “Solar dos príncipes”, com o enredo de um grupo de jovens favelados que tenta fazer um documentário sobre os moradores de um prédio de classe média (os testemunhos dos personagens narradores de Freire, em sua mistura de precariedade e desafio, muitas vezes lembram os depoimentos que vemos em documentários feitos por cineastas de classe média em zonas carentes), explicita essa inversão de modelo intelectual presente desde o primeiro livro do escritor:

<sup>60</sup> Idem. *Angu de sangue*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. Páginas 24-25.

<sup>61</sup> Ver PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. “*Contos negreiros*: a escrita como forma de aproximação do outro”. In: DEALTRY, Giovanna; LEMOS, Masé e CHIARELLI, Stefania. (orgs.). *Alguma prosa – ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. Páginas 193 - 200

O morro tá lá, aberto 24 horas. A gente dá as boas-vindas de peito aberto. Os malandrões entram, tocam no nosso passado. A gente se abre que nem passarinho manso. A gente desabafa que nem papagaio. A gente canta, rebola. A gente oferece a nossa coca-cola.

Não quer deixar a gente entrar, a porra do porteiro. Domingo, hoje é domingo. A gente só quer saber como a família almoça. Se fazem a mesma festa que a nossa. Prato, feijoada, guardanapo.<sup>62</sup>

O projeto então se desenha assim: a opção por “dar voz” em vez de ser “porta voz” dos seus personagens permite que eles “se digam” ao leitor numa enunciação feita por quem vive (experimenta), e não por quem vê (relata). Feita de dentro, sem outro interesse que não a própria realização, a afronta acrescenta à denúncia uma denúncia da denúncia, recusando sua instrumentalização política e moral, assim como suas promessas de redenção.

Se quisermos desdobrar essa leitura, podemos inclusive seguir a já batida recapitulação da etimologia latina da palavra feita por Agamben, para dizer que se trata aqui da testemunha não como *testis*, “aquele que se põe como terceiro (...) em um processo ou em um litígio entre dois contendores”, mas como *superstes*, “aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso”<sup>63</sup>. E, seguindo a distinção de Silviano Santiago, a ficção de Freire deveria então ser alinhada não ao ficcional populista dos anos 1930 ou 1960, mas ao nacional-popular de um livro como “Grande sertão: veredas”, em que, de narrador, o intelectual vira ouvinte<sup>64</sup>. Tudo pronto, registrado e embalado... Mas aqui precisamos retomar nossos reparos.

Ainda que ilumine pontos importantes da escrita de Freire, essa descrição tem pelo menos três problemas principais: 1) a redução da literatura de Freire a uma forma específica e dessa forma à tradução de uma preocupação exclusiva com o problema dos excluídos e marginais; 2) dentro desse recorte, a identificação de um projeto que, enunciado e logo endossado, parece se descolar dos textos, cujos méritos parecem agora julgados mais pela “ata de fundação” do que pela execução – a literatura assim é posta a serviço de um discurso sobre

<sup>62</sup> FREIRE, Marcelo. “Solar dos príncipes”. In: *Contos negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005. Páginas 25 e 26.

<sup>63</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. Página 26.

<sup>64</sup> Ver SANTIAGO, Silviano. “Ver quanto pesa (a ficção brasileira modernista). In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

hegemonia e minorias que se diz formado a partir dela, mas de fato já estava pronto de antemão; e 3) dentro da descrição desse projeto, o privilégio dado ao deslocamento espacial como gesto político fundamental, deixando em segundo plano o uso do presente, que é tão ou mais importante.

Começando pelo final, o sentido político do presente em Marcelino Freire pode ser entendido a partir de uma expressão de Octavio Paz. O pensador mexicano via na política pós-moderna uma “irrupção do presente ofendido” (PAZ, 1984, p. 196), rebelião contra as ideologias modernas que tratavam o hoje apenas como preparação de um amanhã utópico. Essa presença do presente, ideia redundante só na aparência, se efetua nos contos de Marcelino Freire por meio de uma linguagem que atualiza o narrado, tornando-se ela mesma experiência. Os efeitos desse gesto são diversos, pois ele não está limitado por circunscrições temáticas nem de gênero, como se pode ver tomando alguns exemplos. Em “Totonha”, uma dicção que é ao mesmo tempo assertiva e claudicante, pois vai direto ao ponto mas se sustenta sobre uma pilha de fragmentos, um desabafo de cada vez: “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.” (FREIRE, 2005, p. 79). Ou o discurso com maior velocidade e fôlego, também fraturado mas digressivo, de “Papai do céu”: “Papai chegou e meu coração pulou o coração de papai e papai me abraçou e mamãe tinha saído para casa da titia e a titia mora lá em Carapicuíba e a titia cria galinha (...)” (FREIRE, 2003, p. 93). Método que se explicita, nesse caso com viés cômico, em “A cidade ácida”, onde as palavras balançam com o personagem: “Bêba. Do. Até cair. Des. Falecer. Acordou no puteiro. Pocilga. Mulher rebolando a buceta. A espuma na cara. O chope ou chupa. Olhou tonto para os lados. Bar de merda. Contou as moedas no chão. Não tô bê. Bado.” (FREIRE, 2000, p. 113). Ou, em “Chá”, a narração senil como os interlocutores: “Piorou. Hã? Piorou. Hum? Pirou, pirou. Xaropou. Não diz coisa. Com coisa. A bolacha. Nada com nada. Coitado! Hã? Coitado! Fulminante. Deu derrame. A bolacha. Passa. Ficou caduquinho. Tira a roupa. O quê?” (FREIRE, 2008, p. 80).

Essa desarrumação cria, calculadamente, um efeito de instantâneo, como se a narração se pretendesse sem adornos: literatura que não dispõe de tempo para se arrumar antes de sair à rua. O corpo pelado, transformado em imagem-símbolo de *Contos negreiros*, nos remete mais uma vez a Octavio Paz:

O corpo e a imaginação ignoram o futuro: as sensações são a abolição do tempo no instantâneo, as imagens do desejo dissolvem passado e futuro em um presente sem datas. É o retorno ao princípio do princípio, à sensibilidade e à paixão dos românticos. A ressurreição do corpo talvez seja um aviso de que o homem recuperará em algum tempo a sabedoria perdida. Pois o corpo não nega apenas o futuro: é um caminho para o presente, para esse agora onde a vida e a morte são as duas metades da mesma esfera.<sup>65</sup>

Um caminho para o presente, de fato, mas não no sentido da reconciliação pretendida pelo pensador mexicano. Os corpos de Marcelino Freire são lugar de gozo, mas também de violação, doença, exclusão. Apesar do evidente prazer da escrita, que abre caminho para a trégua ocasional do jogo e da comédia, o que a festa da linguagem exhibe com maior frequência, em Marcelino Freire, são as chagas da vida e da história. A dimensão performativa de seus contos assume com frequência um sentido anti-utópico, dando expressão imediata a certas situações que não admitem adiamento – precisam ser ditas/sentidas de imediato. Embora narrado de maneira convencional, como relato de um episódio passado, “Volte outro dia”, de *Angu de sangue*, é o conto que melhor sugere a inflexão política muitas vezes dada por Marcelino Freire a seu enlace com o presente.

Voltar outro dia eu não volto, pensou o mendigo à minha porta.

Hoje, não tenho.

Ficou ali, como se não me ouvisse ou visse. E precisei argumentar que não tinha sobra de feijão, nem pão, nem carne. Que não fui ao supermercado, que a geladeira estava em estado de grades.

Não se convenceu. Repetiu, amargo: não volto outro dia. Amanhã não pode.<sup>66</sup>

“Amanhã não pode” é uma divisa dessa parte da obra de Freire, que nos remete ao seu modo particular de representar conflitos sociais mas também, de modo mais geral, às situações de desamparo afetivo que encontramos em seus textos (as duas coisas, aliás, se misturam com frequência em seus livros). Eduardo de Araújo Teixeira e Janilto Andrade reconhecem o viés anti-utópico da escrita de Marcelino Freire, mas é preciso assinalar que, no caso dos contos de que falamos aqui, ele não se realiza apenas por meio de uma imagem pessimista descrita pelo texto, mas também pela própria temporalidade que o texto instaura. Janilto Andrade nota que em “alguns textos de MF, o conflito não se resolve. Pelo

<sup>65</sup> PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Página 197.

<sup>66</sup> FREIRE, Marcelino. “Volte outro dia”. In: *Angu de Sangue*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. Página 39.

contrário, o clímax advém no momento de intensificação do foco dramático”<sup>67</sup>. Acrescentamos: em tais contos, o presente se afirma excluindo o futuro, como uma espécie de conflito congelado, condição que embora precária ou desajustada não se encaminha para uma resolução nem sequer se altera. A descrição desses textos como fala-drama, proposta por Eduardo de Araújo Teixeira<sup>68</sup>, dá conta do que há neles de teatral (aproximação com o solilóquio ou monólogo) e performático, mas talvez ignore o que têm de estático e, portanto, de antidramático no sentido estrito. Por outro lado, talvez tampouco seja correto descrever como estáticos estados que afinal se definem pela precariedade. Seja como for, essa importância política do presente pode ser desdobrada se voltarmos à reflexão de Silviano Santiago sobre literatura e política no Brasil, mencionada mais acima apenas como possível suporte de uma classificação hipotética:

“[No Brasil] o discurso ficcional é a réplica (no duplo sentido) do discurso de uma classe social dominante, que quer se enxergar melhor, saber por onde anda e por onde anda o país que governa ou governava, que se quer consciente das suas ordens e desordens, ou ainda da sua perda gradual e crescente de prestígio e poder face a novos grupos ou a transformações modernizadoras na sociedade.

O romance brasileiro, apesar de um Jorge Amado (sobretudo os romances de sua primeira fase) e de um João Antônio, comandando com grande campanha publicitária o cordão dos “lambões de caçarola”, não pode impedir essa sua vertente elitista, esse seu compromisso com “à la recherche du temps perdu”. Ou mais cinicamente: esse seu engajamento com o espelho retrovisor num carro que avança blindado e calhambeque por estrada asfaltada, cuja sinalização obviamente é pouco democrática. Já vemos que pouco adianta falar da intensidade dos faróis, ou do pedaço futuro de estrada que iluminam, já que os olhos do romancista e da classe média se concentram no espelho retrovisor”.<sup>69</sup>

Por contraste, nos contos de Marcelino Freire que se enquadram no modelo do testemunho entoado, encontramos não apenas uma enunciação feita “de dentro”, mas também, como dissemos, no instante de sua produção. Em vez do olho no retrovisor de um carro blindado avançando pela estrada asfaltada, o solavanco do pau de arara, o texto como um percurso acidentado. Em vez de recordação memorialista, exame cuidadoso da consciência, a narração se torna então um ato de enunciação, gesto catártico presenciado pelo leitor.

Essa presença também se relaciona ao entrelaçamento de alegria e carência notado por João Alexandre Barbosa, pois é a atualidade da enunciação que lhe

<sup>67</sup> ANDRADE, Janilto. Op. cit. Página 85.

<sup>68</sup> Ver TEIXEIRA, Eduardo de Araújo. Op. cit.

<sup>69</sup> SANTIAGO, Silviano. Op. cit. Página 28.

confere sua inflexão mais afirmativa. Esses dois impulsos que atravessam seus contos, fazendo com que eles oscilem ou (nos melhores casos) se equilibrem de modo audacioso entre uma concepção trágica da vida e um prazer infantil com a brincadeira e a transgressão, dão à sua obra um sentido mais de afronta do que de denúncia. A vida tritura seus personagens, mas, ao se dizerem, eles jogam esses cacos de si mesmos na cara do leitor. Seus contos apresentam um cortejo de figuras alquebradas, cujo denominador comum é alguma forma de fragilidade. São miseráveis, remediados, crianças, negros, índios, gays, velhos, mulheres, apaixonados que, feridos e sem perspectiva de redenção, recusam a lamúria e as ofertas de ajuda para afirmar inesperadamente o valor de sua condição – a pobreza, a loucura, a dependência –, nem que este seja apenas um valor de verdade. Alguns se vingam com assassinatos e assaltos, mas seu principal gesto de insubordinação é contar a própria história, afirmando uma verdade existencial em contraste com os discursos sociológicos ou jornalísticos que poderiam ser feitos a seu respeito. A última violência, a única a que podem reagir, é a violência da linguagem, que lhes rouba a existência para reduzi-los às estatísticas e aos clichês.

Aí então passamos do problema das implicações que o uso do tempo poderia ter no projeto atribuído pela crítica a Marcelino Freire ao da distância entre esse projeto suposto e a obra que temos diante de nós. A escrita de Marcelino Freire, de fato, muitas vezes se anuncia como um ato de confronto com o senso comum (a respeito do amor, da infância, da maternidade, da pobreza, do crime, da ignorância etc.) que a princípio parece afirmar uma heterodoxia inesgotável da vida em contraste com as representações sociais hegemônicas. Essa afirmação, no entanto, é feita como uma espécie de signo invertido, que, ao invés de prescindir do senso comum, se remete a ele repetidamente, porque dele depende para se constituir como seu oposto. Num texto sobre Kafka, Blanchot diz que Madame Magny associava o gênio do escritor a uma “indiferença congênita pelas ideias feitas” (1997, p. 11). Em Marcelino Freire, pelo contrário, o chavão é quase sempre o ponto de atração central, ao qual são dirigidos os trocadilhos e as contestações. Sua literatura, portanto, é menos um discurso do diferente e do singular do que do avesso e do marginal, categorias que operam a partir de suas próprias generalizações e clichês. É assim que, em vez de bênção, a maternidade vira maldição (“Filho do puto”, “Jéssica”); de abominável, a venda do filho passa a ato humanitário (“O caso da menina”, “Darluz”); de exploração, o casamento

entre o velho rico e a (o) jovem pobre vira um arranjo de benefícios mútuos (“Os atores”, “Meu homem de estimação”, “Troca de alianças”, “Os casais”, “Sentimentos”); em vez de pedir ajuda, os pobres a recusam (“Muribeca”, “Leão das cordilheiras”, “Totonha”).

Ao se colocarem como um contradiscurso, os contos de Marcelino Freire não raro se aproximam de réplicas já bem conhecidas, com espaço demarcado de antemão. Em “Esquece”, por exemplo, a fala do assaltante que associa a violência à injustiça social do país, à indiferença dos abonados e à hostilidade do meio urbano, mas não aos seus atos, termina abafada pelos clichês que sustentam sua argumentação e “explicam” ao leitor a situação. O ato que poderia perturbar acaba domesticado como argumento, discurso ideológico a ser recebido no conforto distanciado do assentimento ou da objeção.

Violência é o carrão parar em cima do pé da gente e fechar a janela do 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 mulher 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 cuspidando gritando que ele passe a carteira e passe o relógio enquanto as bocas buzina desesperadas.<sup>70</sup>

O discurso no plural – “a gente” – exprime uma generalização já invocada na epígrafe de Marcelo Yuka, “Todo camburão tem um pouco de navio negreiro”, e recorrente na obra de Freire. Seus contos desmentem generalizações substituindo-as por outras, criando tipos contra-exemplares e contra-explicações. Há nesse método de composição um evidente automatismo. Adotada como princípio, a contestação não apenas designa para o autor de antemão o lugar confortável do artista corajoso que não tem medo de dizer a verdade, como também limita o alcance de seus textos, atrelando-os à volúpia meio estéril do antagonismo. A contestação então se dá não pela criação de um espaço problemático, de dúvida e ambiguidade, mas pela enunciação de uma contraverdade. Não existe por exemplo em Marcelino Freire um discurso de fato amoral, como em Rubem Fonseca, mas uma recusa da ética moderna em favor de uma

<sup>70</sup> FREIRE, Marcelino. *Contos negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005. Página 31.

adesão às vezes mais convicta, outras mais irônica, à moral sertaneja da retribuição, que justifica a vingança como equiparação por uma injúria sofrida. Daí que sua obra, belicosa, suporte com docilidade a transposição para outros registros, como o ativismo identitário das minorias, ou as análises sociológicas dos efeitos da injustiça social, ainda que essa assimilação ocorra de maneira seletiva, contornando o que há nos contos de anti-utópico para ficar apenas com seus pedaços “afirmativos”. Recorrentes nos contos de Marcelino Freire, as enunciações enfáticas de verdades existenciais ganham sobrevida em discursos críticos que flertam com um triunfalismo do marginal.

É possível, porém, encontrar momentos em que esse jogo de antagonismos se constrói de modo menos assertivo, onde a transposição do literário para outros campos de discurso se torna mais problemática, e a afronta dá lugar à impotência. Voltando então ao ponto de partida deste texto, e chegando ao problema mais fundamental da metonímia que toma a *parte* do “testemunho entoado” pelo *todo* da obra de Freire, é o caso de explicitar agora a presença de diferentes modulações em sua obra. Tomamos como exemplo uma situação que, embora pouco comentada pelos críticos, está entre as mais exploradas ficcionalmente pelo escritor: as relações sexuais entre adultos e crianças, que aparecem em todos seus livros de contos, re-elaboradas com mudanças de contexto e ponto de vista.

Numa observação rápida dos esquemas narrativos desses contos, o que primeiro se nota é um deslocamento progressivo do ponto de vista, da vítima ao estuprador, que dá ideia de uma procura por um espaço original de enunciação. Emitidas de pontos variados, as vozes exploram diferentes repercussões afetivas daquilo que se narra. Em “Socorrinho”, de *Angu de sangue*, a narração em terceira pessoa se alterna e se confunde com a da protagonista, menina sequestrada e estuprada, opondo a comoção pública criada em torno do sumiço à súplica impotente, repetitiva e inútil da criança, “moço, não”. Já “Phoder”, “Mãe que é mãe” e “Papai do céu”, de *BaléRalé*, são todos narrados em primeira pessoa: o primeiro oscila entre passado e presente, no relato de uma prostituta que, diante de um cliente, lembra do pai que a estuprava; no segundo, mistura de acusação e fantasia, uma filha condena a omissão da mãe e sonha se vingar do padrasto/estuprador; o terceiro é um fluxo discursivo sem pontuação, em que a fala confusa e digressiva reproduz a dificuldade de um menino em compreender o que seu pai faz com ele no chuveiro. Em *Contos negreiros*, a palavra passa das

vítimas aos autores do abuso, o que implica também uma alteração no tom. Em “Alemães vão à guerra” e “Yamami”, estrangeiros celebram a prostituição infantil no Brasil, numa fala endereçada a um interlocutor que não ouvimos, no primeiro caso, e em diálogo, no outro. Transferido para os “exploradores”, o “desventrar de uma condição”, aqui, exala um nítido fedor moral, demarcando claramente o espaço de vítimas e de vilões.

Em “I-no-cen-te”, de *Rasif: mar que arrebenta*, já não há essa moralização atenuante. É como se, desde o primeiro livro, Marcelino Freire tivesse precisado dar uma volta para chegar ao lugar mais problemático de enunciação numa situação dessas, que é o do pedófilo. Dificuldade que será exprimida na própria cadência hesitante do texto. “I-no-cen-te” é o testemunho de um pedófilo que apresenta a um “doutor” (policial, juiz, advogado?) suas razões, dizendo-se seduzido pela criança, verdadeira culpada pelo que aconteceu.

Essa criança sabia muito bem o que estava fazendo.

Com aquele olhar em cima de mim. E a língua retardada, ora, ora: do lado de fora. Cuspindo maledicência. Vamos brincar? Vamos correr, tio? Vamos ali? Subir. Saltar. Sumir. Um chocolate aqui, outro caramelo acolá. O senhor acha mesmo que não é esperteza?<sup>71</sup>

A fala lembra um pouco a do narrador de classe média remediada de “Volte outro dia”, a explicar por que não deu comida ao mendigo que batia à sua porta. Não dei porque não tinha, estuprei porque fui seduzido. Um e outro se apresentam como vítimas das circunstâncias, no movimento inverso e complementar ao dos pobres que recusam ajuda ou piedade para afirmar sua autonomia. Em “Volte outro dia”, a chegada do entregador de pizza ao final do conto parece oferecer não apenas um desfecho irônico, mas também uma moral: afinal, havia algo de hipócrita no discurso do narrador, que se justificava dizendo não ter comida em casa, mas estava apenas esperando a encomenda. Em “I-no-cen-te”, porém, o fecho não é tão claro. Pelo contrário, o final parece alternar cuidadosamente o confessional e o teatral, passando de um momento em que o discurso se desarticula, tornando-se ao mesmo tempo desabafo e atualização dos sentimentos do narrador (“um inferno!”), para uma conclusão já controlada, em que a repetição da exclamação, o imperativo (“escreva aí”), a tomada de fôlego

<sup>71</sup> FREIRE, Marcelino. *Rasif: mar que arrebenta*. Rio de Janeiro: Record, 2008. Páginas 87-88

indicada pela linha em branco e a separação enfática das sílabas (“i-no-cen-te”) sugerem domínio de si e um certo grau de encenação:

Por mais que eu quisesse. Por mais que houvesse prece. Havia outro alguém que me olhava. Dentro daquele desalguém. Nenê. Daquele coração sem tamanho. Caçula. E quente. Ai, meu Deus, quente, quente, quente. Um inferno!

Um inferno!

Escreva aí: eu sou inocente.

Ouviu, doutor?

I-no-cen-te.<sup>72</sup>

Nesse conto, Marcelino parece interrogar sua própria escrita, levando ao limite o princípio da retribuição, o dar o troco que organiza tantos de seus contos, motivando crimes passionais, discursos agressivos, assaltos e assassinatos. Como se o impulso permanente de contestação o levasse a contestar-se a si mesmo, num espelhamento do mundo de intermináveis conflitos que ele apresenta.

Se aqui a voz narrativa já não afirma sua autonomia, mas antes a própria impotência diante do *pathos*, ela no entanto ainda tem um efeito de presentificação do que se diz. O “Nenê” já está fora de alcance, mas os sentimentos ainda estão lá, perturbando a fala do narrador. Em Marcelino Freire há, porém, um tipo de enunciação que parece feita após a paixão, exibindo menos uma convulsão do eu do que as cicatrizes deixadas por ela. São os momentos de resignação, que se concentram em (mas não se limitam a) histórias de prostitutas, travestis e homossexuais, nas quais (ainda o confronto com o clichê) tudo assume um tom menor. A narração, ao firmar trégua com a existência, se empenha então por revelar uma beleza do ordinário. Aí, predominando sobre a estridência que caracteriza boa parte de sua obra, encontramos uma concentração de lirismo e melancolia vinculada à descrição de elementos prosaicos do cotidiano, numa aproximação declarada (e ainda assim pouco notada) com a poética de Manuel Bandeira. Nessas histórias, a revolta se transforma numa aceitação triste da falta, e o olhar se contenta em demorar-se sobre o que estão à mão, mesmo que vulgar e barato.

---

<sup>72</sup> Idem, *Ibidem*. Página 90.

A “bicha”, segundo definição própria, que lamenta a perda do seu amor em “Coração”, recorda um encontro com ele numa sucessão de imagens (“ki-suco de morango”, “omelete”, “chiclete de uva-maçã-verde”) que reforçam a impressão de momento pequeno, de não-acontecimento dada ao episódio:

Aí o bofe tomou um ki-suco de morango, comeu um omelete, conversou pouco e nada. Não rolou nada naquele dia, acredita? Ele travou, não sei. Não-me-toque, eu não toquei. E assim a gente ficou. Ele saiu chupando um chiclete de uva-maçã-verde. Eu amarelei.<sup>73</sup>

De maneira semelhante, em “Junior”, agora acentuando uma inusitada intimidade doméstica entre um travesti e seu cliente:

Senta aí. Sentou. Meu pai foi colocar água para esquentar. E o sol também começou a borbulhar em algum lugar. E meu pai trouxe biscoitos. E pôs manteiga no prato. Perguntou se o travesti queria um pouco de ovo. Quero sim. O quê? Quero sim, obrigada.(...) Aqui está. Uma xícara colorida e outra xícara colorida. O café até que estava cheiroso. Os biscoitos também. (...) O travesti olhando a xícara e as migalhas. Correndo as unhas nas migalhas. Olhando os desenhos dos pratos. Os pinguins desconfiados. Os panos dobrados.<sup>74</sup>

Em “Mulheres trabalhando”, já não se trata de um encontro, mas de imagens espalhadas pela narração que compõem um painel da vida simples e das ferramentas modestas de trabalho de um travesti: “um buraco de apartamento”, “gilete”, “um leite de colônia, creme para não ressecar, uma pomada para os dedos do pé”, “batom rosa-bombom”<sup>75</sup>. Nessas investidas por uma concretude chinfrim, Marcelino Freire descobre uma dor silenciosa, distinta do estrépito da parte maior e mais visível de sua obra, e que também se nota por exemplo na solidão da narradora de “Vaniclélia”:

Agora que valor me dá esse belzebu? Quanto vale ele ali, na praça? Pergunta, pergunta. A vida dele é me chamar de piranha e 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.<sup>76</sup>

<sup>73</sup> Idem. “Coração”. In: *Contos negreiros*. Página 60.

<sup>74</sup> Idem. “Junior”. In: *Rasif: mar que arreventa*. Páginas 51 e 52.

<sup>75</sup> Idem. “Mulheres trabalhando”. In: *BaléRalé*. Páginas 19-24.

<sup>76</sup> Idem. “Vaniclélia”. In: *Contos negreiros*. Página 42.

Esse registro se expande nos contos de seu quarto livro, *Rasif: mar que arrebenta*, em que os versos de Manuel Bandeira servem de fecho e comentário sugestivo de um novo olhar, talvez um pouco mais cético, sobre a própria produção: “Não faço versos de guerra/ Não faço porque não sei./ Mas num torpedo-suicida/ Darei de bom grado a vida/ Na luta em que não lutei”. As situações e fórmulas recorrentes não são abandonadas, mas ganham um travo novo de tristeza e cansaço. Por exemplo em “Da paz”, que parece seguir a conhecida fórmula da interpelação desafiadora, mas termina num gesto de recolhimento. Ainda que aqui mais uma vez o desejo de contraposição ao clichê acabe resultando no endosso de um outro clichê (em vez do apoio à campanha pela paz, a crítica que a define como má-fé burguesa), o conto representa uma novidade na obra de Marcelino Freire por realizar seu antagonismo discursivo não por meio de um clamor, mas justamente contra o clamor, aproximando-se da dor privada e silenciosa da mãe que perdeu o filho:

Quem vai ressuscitar meu filho, o Joaquim? Eu é que não vou levar a foto do menino para ficar exibindo lá embaixo. Carregando na avenida a minha ferida. Marchar não vou, muito menos ao lado da polícia. Toda vez que vejo a foto do Joaquim dá um nó. Uma saudade. Sabe? Uma dor na vista. Um cisco no peito. Sem fim. Uma dor.

Dor. Dor. Dor.

Dor.

A minha vontade é sair gritando. Urrando. Soltando tiro. Juro. Meu Jesus! Matando todo mundo. É. Todo mundo. Eu matava todo mundo, pode ter certeza. Mas a paz é que é culpada. Sabe?

A paz é que não deixa.<sup>77</sup>

Saudade é a palavra-chave aqui. Em vez da presença teatral, a linguagem agora é um sinal apontando para algo que está fora do alcance, em outro lugar. O sentimento é invocado mais abertamente no conto que fecha o volume, “O futuro que me espera”:

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

Daquela coisa brega. Chinfrim. Saudades de Quixeramobim. De Paulo Afonso. Saudades da pirraia. Do bruguelo. De Dona Carminha e seu Antônio. Do cobogó e da cocada. Tenho saudades de uma noite de festa.<sup>78</sup>

<sup>77</sup> Idem. “Da paz”. In: *Rasif: mar que arrebenta*. Páginas 27 e 28.

<sup>78</sup> Idem. “O futuro que me espera”. In: *Rasif: mar que arrebenta*. Páginas 121-123.

O conto termina com uma promessa de re-encontro, “Saudades do futuro que me espera”, inversão do percurso do migrante que sai do Nordeste para São Paulo, mas o leitor tem motivos para desconfiar do aceno, que parece antes mais uma concessão ao método da inversão do senso comum. “O meu homem bomba”, narrado por “um pederasta europeu em desgraça”, também se organiza como evocação, mas, aqui sim, de algo irrecuperável. O mote do amor à primeira vista por um homem bomba, que se explode pouco depois do narrador descer do ônibus, é desenvolvido num tom meio plácido, estilização de uma resignação melancólica que dá origem a um devaneio onde o erotismo do breve encontro se confunde com imagens bíblicas. A tristeza se desmancha no tom casual da narração, que apesar da imagem dramática de amor retorcido assume um ar casual, talvez porque a “desgraça” do narrador o tenha deixado afinal um tanto calejado. Aqui então o narrador não fala apenas da distância de algo ou de alguém, mas antes se afasta de si mesmo para transformar a perda num experimento estético, forjando um erotismo religioso *kitsch*.

Meu rapaz. Indica-me, amor de minha vida, onde agora pastoreias? Onde faz repousar teu rebanho ao meio-dia? Não estranhes a minha cor. Branco eu sou nesse sol de fim de mundo. Apocalíptico.

Como era bonito aquele Anjo do Senhor. Escolhido na tribo de Zabulon. Maravilha de outro tempo. Uma graça. Não é invenção meu esquecimento.<sup>79</sup>

Como para o Kyoto de “E sombra”, conto de *BaléRalé* sobre um revelador de fotografias que se apaixona por uma cliente e acompanha sua vida pelos negativos entregues, o vivido agora é algo que acontece em outro lugar, lembrança perdida que dá lugar à revelação da escrita, ao mesmo tempo enterro e vida nova.

---

<sup>79</sup> Idem. “O meu homem bomba”. In: *Rasif: mar que arrebenta*. Páginas 31-34.