

EULER LOPES TELES

NOSSOS OSSOS: A VIOLÊNCIA EM MARCELINO FREIRE

SÃO CRISTOVÃO

2017

EULER LOPES TELES

NOSSOS OSSOS: A VIOLÊNCIA EM MARCELINO FREIRE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Josalba Fabiana dos Santos

SÃO CRISTOVÃO

2017

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

Teles, Euler Lopes
T269n *Nossos ossos : a violência em Marcelino Freire / Euler Lopes
Teles ; orientadora, Josalba Fabiana dos Santos.* – São Cristóvão,
SE, 2017.
97 f.

Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de
Sergipe, 2017.

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Violência na
literatura. 3. Freire, Marcelino, 1967- . *Nossos ossos*. I. Santos,
Josalba Fabiana, orient. II. Título.

CDU 821.134.3(81).09

AGRADECIMENTOS.

Aos meus pais, por me permitirem ser quem eu quisesse. Ao meu pai Dalvo Teles, por ser meu primeiro exemplo de leitor, por me ensinar com suas memórias de vida, por me ensinar a cuidar do outro. À minha mãe Núbia Lopes, por ser a responsável por me manter lendo e escrevendo, meu exemplo de honestidade e minha parceira em todas as dificuldades, que minhas conquistas te preenchem o peito. Aos meus irmãos Eduardo Teles e Edilson Lopes: o primeiro por ser o amigo de leituras, um grande pesquisador e poeta que me inspira; o segundo por ser um trabalhador digno e um amigo de todas as horas e batalhas.

Aos melhores amigos, Ana Rita Souza e Cícero Júnior. Não sei como seria a vida sem esses momentos de cumplicidade e carinho, tê-los nessa jornada foi importante para continuar seguindo entre tantas inseguranças. Obrigado pelas conversas, repreensões, abraços e momentos tantos de recuperar o fôlego. E às minhas sobrinhas, pela esperança no futuro: Camilly Vitória, Ana Beatriz, Helena Bezerra.

Ao Grupo de Teatro A Tua Lona, por ser meu norte, meu guia, minha maior conquista, por conseguir conciliar e ceder o tempo para a escritura desse texto. Agradecer às pessoas que o fazem possível: Marina Bezerra, obrigado por compartilhar todas as suas intensas experiências; Inês Reis, pelas noites de desabafo e amizade; Ícaro Olavo, pela ternura; Sâmara Gardênia; pela presença intensa e; Isabela Ewerton, pelos cuidados.

Aos tantos amigos que a vida me deu, e que me auxiliaram com uma conversa, uma palavra, empréstimos de livros: Daniel Viana, Vanessa Oliveira, Amanda Steinbach, Lindolfo Amaral, Luiz Eduardo, Dani Rodrigues, César Oliveira, Thiago Maciel, Família Prata, Auda Ribeiro, Aline Ramos – aos poucos conseguimos, companheira –, Emanuelle Oliveira, Jonas Urubu, Jeferson Rodrigues, Michele Lima, Laís Maciel, Solange Gomes, Gilvan Costa, Sérgio Murilo, Isabela Moraes, Marcos César, Ana Assunção, Maria Conceição.

Aos Professores, Dr. Antônio Fávero e Dr. Alberto Roiphe, pelas considerações importantíssimas na banca de qualificação. Ao Alberto, pelos livros e conversas que foram grandes incentivos.

Aos professores e servidores do PPGL-UFS

À Fapitec, pela bolsa.

Ao Marcelino Freire, pela obra e acessibilidade.

Em especial, à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a. Josalba Fabiana dos Santos, pela trajetória, tempo, indicações, amizade. Por construir junto comigo esse texto, por ter sido um dos motivos de eu não ter desistido do ensino de literatura. Obrigado por tantas coisas e por ser uma grande influência, não só nesta dissertação, mas também na minha vida e na minha dramaturgia. Que possamos seguir juntos.

RESUMO

O objetivo deste trabalho consiste em analisar a violência na obra do escritor Marcelino Freire, *Nossos ossos* (2013). Primeiramente, discutiremos a recorrência da violência em nossa sociedade, procurando entender como a partir da modernidade ele parece ter se banalizado e como influencia a produção literária atual. Servirão como aportes teóricos sobre a modernidade os textos de Berman (2007), Bauman (1998; 2001) e Giddens (1991) e, em relação ao mal, os de Ricoeur (1988) e Rosenfield (2003); em seguida, analisaremos como esse tema tem fomentado a escrita de Marcelino Freire, por meio dos estudos de Souza (2012), Vasconcelos (2007), Rocha (2015) e Santana (2015); posteriormente, trataremos do mal nas cidades e de como na obra, a partir das memórias do narrador, contrapõe-se cidade grande e sertão pernambucano e também tentaremos identificar a relação entre *Nossos ossos* e a literatura dos anos 30, para isso utilizaremos os textos de Albuquerque Jr (2001), Halbswachs (2006), Candido (1989) e Bueno (2006); e ainda, acerca do narrador fragmentado contemporâneo, abordaremos as leituras de Benjamin (1994), Santiago (1989) e Hall (2001). Num segundo momento discutiremos a relação entre corpo e crime, apontando a relação entre o corpo do romance e os elementos da narrativa policial, apoiados em Mandel (1993) e Todorov (1979), numa perspectiva paródica a partir da leitura de Hutcheon (1989) e Samoyault (2008); em seguida, aprofundaremos a discussão entre corpo, crime e literatura por meio de Ludmer (2002), Agamben (2002) e Bergson (2006), e na sequência entre personagens que representam sujeitos ciborgues, traçando a relação entre corpo e máquina, utilizando os estudos de Haraway (2009), Doel (2001), Kunzuru (2001) e Santaella (2003). E, finalmente, discutiremos as questões de duplo e de alteridade e de como eles estão imbricados para o entendimento da propagação do mal, recorrendo aos textos de Bravo (2005), Rosset (1988) e Kalina e Kovadloff (1989); também traçaremos uma relação entre a obra e o teatro, a partir dos textos de Motta (2011), Rosenfeld (2014), Artaud (1993); e em seguida, em especial, com a performance por meio dos textos de Carlson (2011), Puchner (2013), Ramos (2013) e Fernandes (2009)

Palavras-Chave: *Nossos ossos*. Marcelino Freire. Violência.

ABSTRACT

The aim of this paper consists in analyzing the violence in Marcelino Freire's work, *Nossos sonhos* (2013). First, we will discuss the recurrence of violence in our society, trying to understand how from the modernity it seems to have trivialized itself and how it influences the literary production nowadays. It will be used as theoretical contribution about modernity Berman (2007), Bauman (1998; 2001) and Giddens' (1991) texts and about the evil Ricoeur (1988) and Rosenfield (2003); after that, we will analyze how this theme has fomented Marcelino Freire's writing studying Souza (2012), Vasconcelos (2007), Rocha (2015) e Santana (2015); then, we will discuss the evil in the cities and how in the work, from the narrator's memories, we contrast the great city and sertão of Pernambuco, and we will also try to identify the relation between *Nossos ossos* and the literature in the 30's, for that we will use Albuquerque Jr (2001), Halbswachs (2006), Candido (1989) and Bueno's (2006) texts; still about the fragmented contemporary narrator, we will approach Benjamin (1994), Santiago (1989) and Hall (2001). Later, we will discuss the relation between body and crime, pointing the relation between body of romance and the elements of the police narrative, supported in Mandel (1993) and Todrov (1979), in a parody perspective reading Hutcheon (1989) and Samoyault (2008); next, we will go deeper in the discussion between body, crime and literature by reading Ludmer (2002), Agamben (2002) and Bergson (2006), and in the sequence between characters that represent cyborgs people, defining the relation between body and machine, using Haraway (2009), Doel (2001), Kunzuru (2001) and Santaella (2003). And, finally, it will be discussed the matters related to double and otherness and how they are imbricated for the understanding of the spreading of the evil resorting Bravo (2005), Rosset (1988) and Kalina and Koyadloff's (1989) texts; we will also trace a relation between the work and the theater from Motta (2011), Rosenfeld (2014), Artaud's (1993) texts; and then, especially, with a performance by means of Calson (2011), Puchner (2013), Ramos (2013) and Fernandes' (2009) texts.

Keywords: *Nossos ossos*. Marcelino Freire. Violência.

Sumário

Introdução	1
1. Contextualizando a violência.....	7
1.1 A sociedade contemporânea	7
1.2 Marcelino Freire: uma produção acerca da violência	16
1.3 A cidade grande: contraponto com a imagem do sertão pernambucano.....	21
1.4 Heleno: o narrador fragmentado e deslocado	30
2. O crime: relação entre corpo e cadáver	39
2.1 O cadáver: pistas de um romance policial	39
2.2 O Crime em <i>Nossos ossos</i>: o assassinato de Cícero	47
2.3 Corpo como mercadoria, sujeito ciborgue: a personagem Estrela	55
2.4 Índio: a representação da doença	61
3. Os duplos em <i>Nossos Ossos</i>.....	67
3.1 Relação entre duplo e alteridade.....	67
3.2 O teatro como duplo.....	75
Considerações Finais.....	89
Referências.....	93

Introdução

“Joguei um pitbull pela janela do apartamento”. Com essas palavras, Marcelino Freire respondeu a um questionamento na Oficina de Dramaturgia que ministrou na cidade de Aracaju em 2012, sobre como dar o pontapé inicial na escritura de um conto. Com humor peculiar, mas repleto de dicas e histórias que cativavam e levavam os presentes a refletir sobre suas próprias escrituras, Freire afirmou que qualquer bloqueio na escrita pode ser solucionado ao transcrever a frase acima no papel em branco e, em seguida, dar continuidade ao texto, lembrando sempre de excluí-la na versão final – ou não. Esse “método” é utilizado neste momento, pois, introduzir uma dissertação não é uma tarefa fácil. Propor uma discussão acerca de certa obra literária e convergir leituras teóricas com o intuito de elucidar determinada pesquisa é uma tarefa árdua, assim como a própria produção de uma boa literatura ou como arremessar um cão feroz pela janela de um apartamento.

O contato com o escritor em questão, em oficinas oferecidas por ele nos anos de 2012 e 2015, foram primordiais para que esse trabalho fosse pensado. O interesse que sua figura pública desperta logo se estende para suas obras, que, até então, eram pouco conhecidas por muitos dos participantes. Esse literato, que é responsável pela divulgação de seus próprios livros, permite-nos ter acesso à recentíssima produção da literatura brasileira, como também aos seus processos de produção e difusão.

É preciso reconhecer que o interesse pela obra de Marcelino Freire, que culminou neste trabalho, também se deu por questões afetivas. O fato de tê-lo conhecido, compartilhado um pouco do seu processo criativo, de seu interesse pelo contato entre literatura e teatro – inclusive, dramaturgia – foram pontos que incentivaram a busca pela escritura deste texto. Esta escrita, que se desdobra a partir da leitura do romance, não deixa de ser um resultado de um encontro afetivo com o homem propagador da cultura brasileira e sua produção.

A escolha pelo romance *Nossos ossos* (2013), do referido autor, se deu pela discussão em torno da sociedade atual, que tem se modificado numa velocidade cada vez maior, dando-nos a impressão de que o mal e seus reflexos têm se propagado cotidianamente. Crimes, violência, cadáveres, incertezas, medos, culpas. A sociedade contemporânea tem vivenciado com frequência essa realidade. Embora seja um dos grandes enigmas da humanidade, a globalização, os avanços científicos, a consequente

fragmentação do sujeito, permitiram que o mal se banalizasse, tornando-se cotidiano, nos expondo até os ossos. Nesse romance, o mal transborda desde o título, está na organização dos capítulos – intitulados a partir das partes constituintes de um corpo, sugerindo a autópsia de um cadáver –, no enredo que é construído a partir do assassinato do garoto de programa Cícero, perseguindo o narrador-protagonista, atormentando a vida das personagens secundárias, destinadas à uma corrida desenfreada pela sobrevivência em um mundo capitalista e cruel.

No primeiro capítulo, contextualizaremos o mal em diversos aspectos, desde como ele é visto e disseminado atualmente na sociedade contemporânea; como figura na obra do escritor, permitindo leituras possíveis dentro do tema proposto; percebendo como é um fator preponderante na vida dos indivíduos dentro das cidades brasileiras; até analisarmos como está presente na representação fragmentada e deslocada de Heleno, narrador-protagonista do romance.

Acerca da violência na sociedade, discutiremos, sobretudo, a questão da modernidade, tentando nos situar dentro do debate sobre a contemporaneidade e a pós-modernidade. Por meio do pensamento de Giddens (1991), que analisa as consequências desse processo e de como ele ainda está em curso, da leitura de Berman (2007), que encara a modernidade como um movimento constante de mudanças em que gera muitas incertezas em seus indivíduos; da perspectiva de Bauman (1998; 2001) sobre *Modernidade Líquida* e também as questões a respeito da contemporaneidade por meio de Agamben (2009). Buscaremos entender os desdobramentos desse processo e como ele influi nas nossas vidas, percebendo que “as consequências desestabilizadoras deste fenômeno se combinam com a circularidade de seu caráter reflexivo para formar um universo de eventos onde o risco e o acaso assumem um novo caráter” (GIDDENS, 1991, p. 175), e, portanto, justifica o fato de adentrarmos nos domínios do mal.

Muito tem se discutido sobre a origem do mal e, no decorrer dos séculos é comum o emprego de uma visão maniqueísta sobre o tema. Mas, em sua maioria, as perspectivas apontam para o fato de que ele é inerente ao ser humano. Ricouer (1998) pondera sobre a impossibilidade de defini-lo, restando-nos apenas refletir sobre as suas consequências. A discussão recorrente sobre este enigma se justifica porque o mal é necessário, na medida em que o bem só existe enquanto termo que se relaciona com ele. É a recorrência do mal na sociedade contemporânea o nosso ponto de partida neste texto.

Posteriormente, traçaremos um percurso sobre a obra de Freire, analisando como o autor tem se interessado pela temática do mal e pelos sujeitos imersos numa sociedade fragmentada e caótica como a nossa. Nos serviremos dos estudos de Souza (2012), que analisa a obra do escritor relacionando o espaço urbano, a violência e a representação dos grupos minoritários, traçando “um perfil ‘empenhado’ de Marcelino Freire – principalmente no que respeita ao entendimento de que o trabalho literário é, sobretudo, espécie de instrumento divulgador dos ‘gritos e das queixas’ dos segmentos sociais subalternos” (SOUZA, 2012, p. 15); de Vasconcelos (2007) que discute como Marcelino Freire se enquadra como um dos escritores mais atuantes da contemporaneidade, por meio de suas palestras, encontros, oficinas literárias, e de como autores como ele dilatam a função do escritor que não é mais apenas a de escrever; Rocha (2015), que traz uma análise quanto aos mecanismos da linguagem, utilizados por Marcelino e de como em suas obras “o escritor acaba por representar o próprio esfacelamento do indivíduo em meio aos problemas de seu cotidiano” (ROCHA, 2015, p. 13) e; Santana (2015) que em seu estudo sobre o grotesco na literatura acaba por fazer uma análise dos textos de Freire e sua relação com a violência que, para ela, “é, sem dúvida, uma das nuances de suas obras mais levantadas pela crítica e pelo público” (SANTANA, 2015, p. 148-149). Esses estudos mostram o envolvimento com temáticas em torno do mal por parte do escritor, numa tentativa de denunciar as injustiças e opressões do mundo em que vivemos.

Logo em seguida, abordaremos as perspectivas do mal nas cidades, opondo a cidade grande – aqui, São Paulo – ao sertão nordestino, compreendendo como elas se inscrevem nas representações do mal que acabam por esfacelar seus sujeitos. Por meio das memórias de Heleno também poderemos estabelecer uma conexão com a literatura produzida nos anos 30, ao reconfigurar a imagem do Nordeste e a de São Paulo que, em *Nossos Ossos*, aparecem de formas diferentes. Para isso, utilizaremos Halbwachs (2006) no que concerne às questões das memórias; Albuquerque Jr (2001), no que tange às representações dessas cidades ao longo dos anos, e Candido (1989) e Bueno (2006), no que compete à literatura de 30 e a uma “consciência de subdesenvolvimento” que tem marcado nossa literatura em suas últimas produções.

Após, analisaremos o narrador-protagonista Heleno, no intuito de observar como a literatura dos dias atuais tem representado os sujeitos fragmentados e deslocados de nossa sociedade. Partindo de Benjamin (1994), discutiremos a crise no ato de narrar e de como temos perdido a capacidade de compartilhar experiências. Seguido de Santiago

(1989), que acredita que o narrador pós-moderno “ao dar fala ao outro, acaba também por dar fala a si, só que de maneira indireta” (SANTIAGO, 1989, p. 45), até chegarmos a Adorno (2012), que pensa a posição do narrador contemporâneo; Wood (2011), que aponta a crise do narrador onisciente; e Ginzburg (2012), que vê esse novo tipo de narrador, que surge na literatura atual, muito mais interessado pelas questões do mundo e pelos grupos silenciados, distanciando-se dos narradores de obras canônicas e dos interesses da burguesia. Nesse momento, levantaremos o debate acerca da presença de elementos biográficos para a constituição da narrativa, por meio das reflexões de Arfuch (2006) e Bourdieu (2006)

No segundo capítulo, estabeleceremos uma relação entre o corpo e a narrativa, ao encarar a obra de Freire como um corpo cujas partes precisam ser, cuidadosamente, investigadas. Portanto, traçaremos uma leitura paródica entre *Nossos Ossos* e os romances policiais; seguido por uma análise entre a função do crime na literatura e a sua relação com o corpo e, em seguida, abordaremos a perspectiva do corpo cibernético e de como ele surge na narrativa freiriana; e, finalmente, a utilização da categoria doença através da personagem secundária índio, numa alusão à dizimação dos povos indígenas brasileiros, metaforizada no romance.

Nossos Ossos aponta alguns elementos da narrativa policial que nos permitem pensar em uma leitura paródica. Para embasar a discussão acerca da narrativa policial serão essenciais a leitura dos textos de Todorov (1979) e Mandel (1993) e, quanto à paródia, utilizaremos, primordialmente, os estudos de Hutcheon (1991) e Samoyault (2008).

Através da análise do assassinato do personagem Cícero, abordaremos a relação entre crime e literatura, buscando analisar a questão do corpo em sociedade e, para tal, utilizaremos Bergson (2006), que discute a matéria do corpo, relacionada ao espírito e à memória; seguido de Agamben (2002), que ao introduzir a discussão sobre o *homo sacer* nos faz refletir sobre a biopolítica que tem pautado os dias atuais, na qual a vida dos cidadãos é considerada como principal ponto do jogo político, e que acaba tornando o corpo humano hoje sacro, porém, matável. Também nos apoiaremos nos estudos de Ludmer (2002), que afirma ser o crime uma potência produtora na sociedade capitalista, configurando-se como “*uma fronteira cultural* que separa a cultura da não-cultura, que funda culturas, e que também separa linhas no interior de uma cultura. Serve para traçar limites, diferenciar e excluir” (LUDMER, 2002, p. 11, grifo da autora).

Em seguida, a partir da análise da personagem Estrela, uma travesti que representa um corpo híbrido entre o masculino e o feminino, poderemos correlacionar corpo e máquina. Assim, traremos à tona a questão do corpo cibernético, proposto por Haraway (2009) e que também está presente nos estudos de Doel (2001), Silva (2009), Santaella (2003) e Kunzuru (2009), que refletem sobre o ciborgue na contemporaneidade, quando humano e máquina estão cada vez mais interligados. Falar sobre o ciborgue é discutir a obsessão que temos nos dias de hoje por negar o envelhecimento e a morte, os tornando males que devem a todo custo serem evitados.

Num quarto momento, analisaremos a doença, a partir dos estudos de Sontag (1984), com o intuito de dar visibilidade a uma personagem secundária, o índio. Assim, traçaremos uma discussão acerca da imagem dos indígenas na nossa sociedade e literatura, utilizando os textos de Ferreira (2014) e Candido (1987), em uma reflexão sobre como essa minoria social foi, e ainda continua sendo, contaminada e dizimada em nosso país.

No terceiro e último capítulo, planejamos estabelecer uma relação entre duplo e mal. Primeiramente, vamos discutir duplo e alteridade, partindo dos textos de Bravo (2005), Rosset (1988) e Kalina e Kovadloff (1989). Em seguida, analisaremos o corpo-cadáver como um duplo do narrador-protagonista. A personagem Cícero atua como um dos principais duplos do romance que, se por um lado é duplo de Carlos, já que Heleno projeta nos michês as expectativas frustradas em relação ao antigo relacionamento; por outro, também é duplo do próprio narrador-personagem, visto que ambos se unem pela semelhança de serem do interior de Pernambuco. Além disso, estabeleceremos a relação do duplo com a morte, uma vez que ele funciona como uma estratégia para ludibriar as convicções sobre a finitude humana; temos certeza de que vamos morrer, mas, precisamos nos enganar para continuarmos vivos. Freire já parte da morte do duplo, do seu aniquilamento e, conseqüentemente, aniquilamento também daquele que o projeta, no caso, Heleno. Ou seja, eliminar o duplo significa retornar à realidade, ao único. E isso é insustentável. Talvez esteja aí a chave para o desejo de regresso para o Nordeste por parte de Heleno e sua conseqüente morte

Ainda pretendemos traçar uma relação com a temática do teatro e algumas categorias que lhe são pertinentes e estão presentes em *Nossos Ossos*, permeando algumas ações da obra. O teatro é um duplo por excelência, assim, buscaremos discutir a utilização da linguagem teatral na construção da narrativa de Freire, utilizando os textos de Artaud (1993), Motta (2011) e Rosenfeld (2014), além de analisar a

semelhança entre o enredo do romance com a tragédia grega de Sofócles, *Antígona* (1997). Finalmente, adentraremos na discussão sobre a performance, ao propor que algumas obras da literatura brasileira, a exemplo da de Marcelino Freire, podem trazer em si uma carga performática, na medida em que acompanha as necessidades da produção cultural contemporânea. Para tanto, nos serviremos dos estudos de Carlson (2011), Puchner (2013), Ramos (2013) e Fernandes (2009).

1. Contextualizando a violência

1.1 A sociedade contemporânea

Pensar a contemporaneidade é pensar numa multiplicidade de conceitos e teóricos que convergem e divergem entre si. Ao falar em contemporaneidade não há como não se discutir o que é a modernidade, processo que já vem ocorrendo nos últimos séculos e conduzindo reflexões sobre as relações humanas e o mundo em que vivemos. Atualmente, é comum nos depararmos com conceitos como *modernidade tardia*, *modernidade líquida*, *pós-modernidade*, entre outros, quando nos referimos ao tempo presente. Essas diferenças terminológicas denotam as diferenças ideológicas de seus autores e é importante nos situarmos nessa discussão a fim de melhor entendermos como o mal é visto e problematizado dentro dela.

Para Giddens (1991), a modernidade “refere-se ao estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII, e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência” (GIDDENS, 1991, p. 11). Embora essa definição seja restritiva e não nos revele muito sobre a modernidade, ela marca um ponto inicial para a discussão, no qual podemos nos situar temporal e geograficamente. É interessante pensar que esse processo não ocorreu no mundo todo ao mesmo tempo e nem da mesma forma. Se pensarmos nos países subdesenvolvidos, a exemplo do Brasil, os reflexos da modernidade ocorreram com certo atraso, de forma acelerada e desordenada, o que obviamente culminou em repressão sobre as camadas mais pobres da sociedade.

O mesmo autor destaca que uma das características mais importantes da modernidade é a separação do tempo e do espaço. Ocorre que nas sociedades pré-modernas, tanto espaço como tempo coincidiam, ocasionando relações sociais pautadas na presença. A modernidade, contudo, ao deslocar o espaço, permitiu relações sociais *ausentes*, distantes até mesmo da interação face a face. Nessas novas condições, “o lugar se torna cada vez mais fantasmagórico: isto é, os locais são completamente penetrados e moldados em termos de influências sociais bem distantes deles” (GIDDENS, 1991, p. 26-27). Assim, as relações passam a existir entre estranhos ou sem que os envolvidos estejam presentes. Para que isso ocorra é necessário que se estabeleçam pactos de confiança, primordiais quando o tempo e o espaço estão

dilatados. A confiança em sistema funciona como forma de compromisso sem rosto, equiparando as angústias tidas com a descaracterização do tempo e do espaço.

Outra questão importante foi a criação do Estado-Nação, responsável por determinar as fronteiras dos territórios por meio de mecanismos de vigilância e do surgimento de instituições modernas punitivas, que tinham a função de controlar as relações humanas e a organização social. O Estado-Nação é quem deveria garantir a segurança e o bem-estar dos homens e mulheres, mas, é por meio dele que instituições modernas controladoras assumem grandes áreas da vida social, e enquanto elas permanecerem vivas “nunca seremos capazes de controlar completamente nem o caminho nem o ritmo da viagem. E nunca seremos capazes de nos sentir inteiramente seguros, porque o terreno por onde viajamos está repleto de riscos de alta-consequência” (GIDDENS, 1991, p. 140). Assim, percebemos cada vez mais a existência, desde a modernidade, prevê grandes perigos e é uma busca constante por segurança, vivemos em pleno estado de incerteza em que os pactos de confiança com os estranhos – ou desconhecidos – sejam rompidos.

Nessa mesma perspectiva, de pensar a modernidade não como um movimento único e sim como um processo que está se desenvolvendo e se reconfigurando com o passar dos anos, podemos introduzir o pensamento de Berman (2007), exposto em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, em que o autor defende o conceito da modernidade como um eterno devir, sempre se atualizando em busca do novo, induzindo-nos a uma prática constante de sermos *fomentadores*, dessa forma, “todos os indivíduos, grupos e comunidades enfrentam uma terrível e constante pressão no sentido de se reconstruírem, interminavelmente, se pararem para descansar, para ser o que são, serão descartados” (BERMAN, 2007, p. 98)

Giddens aponta que há uma crença no meio acadêmico de que nos últimos anos estamos nos transferindo para outra era, e que estaríamos chegando ao encerramento da modernidade e, por isso, o novo período, ainda incerto e recente, foi denominado como pós-modernidade, momento em que não haveria mais perspectivas na modernidade, sendo necessária uma nova ordem mais segura e feliz. Entretanto, o mesmo autor defende que não se deve criar um novo termo, mas voltar-se para o conceito de modernidade com o intuito de perceber que estamos sofrendo as consequências dela. Com essa leitura, somos levados a entender a pós-modernidade não como um movimento independente, um outro período, mas, sim, como um processo contínuo, em que reflete as ações advindas da modernidade. Para ele, “não vivemos

ainda num universo social pós-moderno, mas podemos ver mais do que uns poucos relances da emergência de modos de vida e formas de organização social que divergem daquelas criadas pelas instituições modernas” (GIDDENS, 1991, p. 58). Desse modo, se falamos em pós-modernidade, estamos tratando de um movimento resultante daquele que ainda vivenciamos e, portanto, as respostas para as angústias atuais encontram-se no percurso da própria modernidade. Para Berman, a modernidade tem um poder de renovação e autocrítica que não a desatualiza:

Graves perigos estão em toda parte e podem eclodir a qualquer momento, porém nem o ferimento mais profundo pode deter o fluxo e refluxo de sua energia. Irônica e contraditória, polifônica e dialética, essa voz denuncia a vida moderna em nome dos valores que a própria modernidade criou, na esperança – não raro desesperançada – de que as modernidades do amanhã e do dia depois de amanhã possam curar os ferimentos que afligem o homem e a mulher modernos de hoje. (BERMAN, 2007, p. 34)

Podemos perceber que a essência da modernidade é um constante ciclo desenfreado de mudanças que muitas vezes não é acompanhado pelas expectativas de quem participa dela, fazendo com que nessa dinâmica o sujeito desapareça. Homens e mulheres são embebedos por uma atmosfera que busca o maravilhoso, mas, que muitas vezes os levam ao nada, fazendo com que percam o sentimento de respeito uns pelos outros e sejam capazes de qualquer coisa para atingir seus objetivos. Ou seja, “O homem moderno arquetípico, como o vemos aqui, é o pedestre lançado no turbilhão do tráfego da cidade moderna, um homem sozinho, lutando contra um aglomerado de massa e energia pesadas, velozes e mortíferas” (BERMAN, 2007, p. 190).

Bauman (2001), ao discutir a perspectiva fluida da modernidade, vai mais além, ao propor o conceito de liquidez, a chamada *modernidade líquida*. Nesses tempos, é como se a liga que estabiliza os sólidos não existisse mais, os fluidos, por sua vez, dão a noção de mobilidade e a liquidez, a sensação de leveza, logo, “essas características dos fluidos mostram, em linguagem simples, é que os líquidos, diferentemente dos sólidos, não mantêm sua forma com facilidade” (BAUMAN, 2001, p. 8). Essa fluidez, entretanto, se reflete nas relações sociais, como podemos perceber no fragmento abaixo:

Para que o poder tenha liberdade de fluir, o mundo deve estar livre de cercas, barreiras, fronteiras fortificadas e barricadas. Qualquer rede densa de laços sociais, e em particular uma que esteja territorialmente enraizada, é um obstáculo a ser eliminado. Os poderes globais se inclinam a dismantelar tais redes em proveito de sua contínua e

crescente fluidez, principal fonte de sua força e garantia de sua invencibilidade. E são esse derrocar, a fragilidade, o quebradiço, o imediato dos laços e redes humanas que permitem que esses poderes operem. (BAUMAN, 2001, p. 22)

Ao contrário do início da modernidade, agora, nessa fase marcada pela liquidez, não é mais possível manter as fronteiras invioláveis, ou seja, “a mudança em questão é a nova irrelevância do espaço, disfarçada da aniquilação do tempo” (BAUMAN, 2001, p.136). Somos tomados pela instantaneidade, como não há mais a resistência do espaço, o enfraquecimento das fronteiras permite a aproximação das incertezas e angústias daqueles que antes estavam isolados. Isso nos leva a ter nossas ações orientadas pelo instantâneo e cada momento passa a ter capacidade infinita e ilimitada. Nesses tempos ganha quem consegue mover-se melhor e cada vez mais rápido.

O que houve nas últimas décadas foi a modernização da modernidade, processo em que ela voltou para si mesma, opondo-se, de certa forma, ao seu primeiro momento, quando o que interessava era a conquista de territórios, a disseminação dos impérios, e vigorava a prática fordista - que é um sistema pautado na produção em massa através da exploração de mão de obra barata. Por sua vez, a leveza e, também, a velocidade dessa nova fase nos revela que vivemos num tempo de incertezas, em que não se pode saber ao certo onde isso tudo vai dar, com possibilidades infinitas e passageiras, necessárias para que a aventura continue. Os homens e as mulheres precisam estar preparados para conseguir lidar com a fugacidade e a brevidade das coisas.

Corroborando com a perspectiva de Berman, para Bauman “ser moderno passou a significar, como significa hoje em dia, ser incapaz de parar e ainda menos capaz de ficar parado” (BAUMAN, 2001, p. 37). O problema consiste exatamente nisso, no excesso e não na falta de escolha. A sociedade passa a ser orientada pelo comprar, por desejar possuir tudo o que se quer, e não apenas coisas. Dessa forma, o desejo permanece sempre insaciável, compra-se não por necessidade, mas pelo imediatismo, “é a velocidade atordoante da circulação, da reciclagem, do envelhecimento, do entulho e da substituição que traz lucro hoje – não a durabilidade e a confiabilidade do produto” (BAUMAN, 2001, p. 21).

Embora sejam livres, as pessoas temem essa liberdade conquistada através da submissão às normas da sociedade. A busca por uma identidade que, por ser fluida, escapa-nos a todo o momento, é exatamente uma necessidade de tentar frear a velocidade de mudança em que vivemos, é uma tentativa de conter e solidificar o fluido.

O que agrava a situação é que as necessidades individuais não se fundem, pois, os interesses não costumam ser compartilhados, “o que aprendemos antes de mais nada da companhia de outros é que o único auxílio que ela pode prestar é como sobreviver em nossa solidão irremediável, e que a vida de todo mundo é cheia de riscos que devem ser enfrentados solitariamente” (BAUMAN, 2001, p. 47).

O pensamento a respeito da modernidade engloba duas vertentes distintas, que de certa forma estão interligadas uma à outra, seriam elas: a modernização, no que perpassa à economia e à política; e o modernismo, que se refere à arte e à cultura. A modernidade avança em distintos caminhos fragmentados, que fazem com que o entendimento sobre ela perca a nitidez, uma vez que se trata de uma multiplicidade de possibilidades. Por ter como símbolo essa dinâmica fluida, temos dificuldade em determiná-la, já que é de sua natureza a mudança, e por isso mesmo, ela nos escapa. Berman, no entanto, prefere pensar a relação das pessoas com a modernidade de uma forma mais ampla e abrangente: “como qualquer tentativa feita por mulheres e homens modernos no sentido de se tornarem não apenas objetos, mas também sujeitos de modernização, de apreenderem o mundo moderno e de se sentirem em casa nele” (BERMAN, 2007, p. 11).

Embora muitos dos autores que utilizamos até aqui destaquem somente a modernidade e não entrem diretamente na discussão sobre o contemporâneo, nos campos das artes, recorreremos muito a esse conceito que, ao longo das análises aqui apresentadas, será associado principalmente à literatura brasileira e ao escritor em questão. Para tanto, traremos o pensamento de Agamben (2009), procurando entender qual a referência que caracteriza algo como contemporâneo, além de questionar quais seriam os referenciais que o estabelecem enquanto tal. Para o autor,

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Agamben nos mostra que ser contemporâneo é viver o tempo presente, à procura de entendê-lo, uma verdadeira busca que lhe atravessa a existência. Contemporâneo, portanto, “é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as

luzes, mas o escuro [...] Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver a obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 63). Perceber o escuro não é, entretanto, uma tarefa passiva, ou simples, trata-se de em meio às luzes do seu tempo, reconhecer e investigar as suas trevas, as suas fissuras, a sua escuridão. Ou seja, ser contemporâneo significa identificar os meandros do tempo presente, discutindo suas incoerências e problemas, enxergando aquilo que nem todos veem por ser ainda muito recente, “é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (AGAMBEN, 2009, p. 65).

Bauman (1998) destaca a relação da modernidade com o mal-estar na civilização, que está vinculada intrinsecamente com a ideia de segurança, ou da sua manutenção. Para ele, há uma sensação de que trocamos a nossa felicidade pela garantia de estarmos seguros. Os prazeres oferecidos pela modernidade não são gratuitos e exigem sempre algo em troca, e, portanto, somos a todo tempo levados a renegociar. A modernidade também trouxe o critério de pureza, que é uma ideia de ordem em que as coisas deveriam estar em seus devidos lugares, e, desse modo, a “sujeira” impediria o progresso da civilização. Entretanto, determinar o que está fora do lugar, ou sujo, é uma questão de perspectiva. O que problematiza essa visão moderna é que, em sua maioria, as pessoas estão fora de lugar e poucos conseguem se enquadrar nessa noção de pureza da civilização, estando aptos a serem consumidores modelos, o que resulta no fato de que os seres humanos passam a ser considerados como corporificações da sujeira e são tratados como tal e, assim, são eliminados.

Talvez por ser a “sujeira” uma questão de perspectiva e também de enquadramento, o estranho na modernidade cause tanto desconforto, pois, ele não segue o modelo de ordem estabelecido e afeta a segurança que presumimos ter, “o estranho despedaça a rocha sobre a qual repousa a segurança da vida diária. Ele vem de longe, não partilha as suposições locais” (BAUMAN, 1998, p. 18). O estranho representaria essa figura que possibilita os prazeres em contraposição ao viscoso que é a figura da ordem. Os estranhos da primeira fase da modernidade eram gados de aniquilação, demarcavam as fronteiras e ajudavam a determiná-las. Na modernidade líquida, com o enfraquecimento dos limites do local, os estranhos estão para ficar e são necessários. A questão não é mais livrar-se deles, mas como conviver com eles. Assim, os estranhos

exalam insegurança quando deveriam transmitir ordem e certeza, resta assimilá-los ou excluí-los.

Atualmente vivemos um tempo de desordem do mundo, onde a liberdade é dada e controlada pelo capital e as outras redes de segurança de outrora, como a família “tradicional”, estão enfraquecidas, parcerias e grupos se desintegraram e há a divulgação de uma imagem de indeterminação e maleabilidade do mundo. Bauman afirma que nessa modernidade atual – pós-modernidade como preferem alguns – o Estado tem perdido sua força na responsabilidade sobre o bem-estar, os órgãos coletivos têm desaparecido e a responsabilidade sobre o humano tem sido privatizada. A sociedade vive à mercê de instituições financeiras que são determinadas e determinam a lógica capitalista, que excluem aqueles que não são consumidores modelos, “cada vez mais, *ser pobre* é encarado como um crime; *empobrecer*, como o produto de predisposições ou intenções criminosas [...]. Os pobres, longe de fazer jus a cuidado e assistência, merecem o ódio e condenação” (BAUMAN, 1998, p. 59, grifos do autor).

Como podemos perceber, a lógica que vigora nos dias atuais é de extermínio e violência contra aqueles que estão fora do jogo de consumo, sendo a justiça nesse momento um ponto controverso. Se a modernidade já atuou com a imposição violenta da ordem, a dilatação do espaço e do tempo, e a transferência dos poderes controladores do Estado para agrupamentos financeiros não tem uma perspectiva diferente. Ao contrário, parece que cada vez mais a exclusão e a legitimidade do crime contra aqueles que não seguem os preceitos estabelecidos são desculpados. Vivemos um tempo em que temos a sensação de que o mal se banalizou.

Exatamente por ser um grande enigma, o mal desperta diversas perguntas sem respostas, mas, como afirma Ricouer (1998), “não se pode perguntar de onde vem o mal, mas porque o praticamos” (RICOUER, 1998, p. 37), e mais ainda, quais as consequências dessa prática. O mal já foi visto através de um plano cósmico, e era explicado através dos mitos, todavia, hoje é visto no plano individual, sendo resultado de uma falha. Problematizar sobre ele, durante muito tempo, foi discutir a relação do humano com Deus, visto como aquilo que essa entidade espiritual desaprova. Ricouer, entretanto, não segue essa visão de mal como a outra face de Deus, “o mal é um problema para ser abordado nos planos do pensamento, do sentimento e da ação” (RICOUER, 1998, p. 11). No plano de ação, o mal é sinônimo de violência e só pode ser diminuída no mundo através de estratégias éticas e políticas. Embora o mal seja visto como um desafio para sua difícil capacidade de definição, Ricouer afirma:

O mal não é uma coisa, um elemento do mundo, uma substância ou uma natureza. [...] É por isso que se pode por ele ser responsável, tomá-lo para si, tomá-lo a confissão e combatê-lo. É dizer que o mal não está nem do lado da sensibilidade e do corpo (como tal, são inocentes) nem do lado da razão (o homem seria diabólico deliberadamente). O mal está escrito no coração do sujeito humano (RICOUER, 1998, p. 17)

O mal, então, é uma problemática de liberdade, é algo que tem mais a ver com a existência do ser. Dessa forma, é necessário tirar o mal do plano do pecado e da culpa, pois, esses planos obscurecem os debates e o entendimento sobre ele. Embora visto muitas vezes de forma folclórica, é possível encontrar o mal sendo discutido por outras áreas, mas, sempre como um enigma que, como todo enigma, encerra em si um mal, o de ser desconhecido.

A violência, por sua vez, é um tema comum nas discussões contemporâneas. Embora, toda sociedade abarque níveis de violência em suas relações, atualmente, o debate acerca dela é recorrente devido aos inúmeros casos de práticas violentas que estampam os noticiários, circulam entre nós, e parece estar intrínseco aos nossos ambientes de convivência. A banalização dela corrobora com a forma como refletimos sobre o tema. Para Zizek (2014) não há apenas um tipo de violência a ser considerada. Como ele analisa:

Eis o ponto de partida, e talvez até mesmo o axioma, do presente livro: a violência subjetiva é somente a parte mais visível de um triunvirato que inclui também dois tipos objetivos de violência. Em primeiro lugar, há uma violência “simbólica” encarnada na linguagem e em suas formas, naquilo que Heidegger chamaria a “nossa casa do ser”. Como veremos adiante, essa violência não está em ação apenas nos casos evidentes – e largamente estudados – de provocação e de relações de dominação social que nossas formas de discurso habituais reproduzem: há uma forma ainda mais fundamental de violência que pertence à linguagem enquanto tal, à imposição de um certo universo de sentido. Em segundo lugar, há aquilo a que eu chamo violência “sistêmica”, que consiste nas consequências muitas vezes catastróficas do funcionamento regular de nossos sistemas econômico e político. (ZIZEK, 2014, p. 17)

Temos o costume de considerar apenas a violência subjetiva, aquela que tem agente e é por si mesma, visível. A violência subjetiva é considerada como algo que é inusitado dentro de um contexto de não-violência. A objetiva é invisível, é aquela que sustenta esse pano de fundo. Somos a todo tempo levados a uma urgência por combater a violência, pois, ela nos apresenta apenas o que nós vemos, a subjetiva. Ocorre que o

que necessitamos é de uma reflexão aprofundada sobre o que a sustenta, e, portanto, um olhar para a violência objetiva e sistêmica, que são menos visíveis e mais difíceis de se concentrar nelas. É a violência sistêmica aquela que determina que alguns grupos de pessoas sejam excluídas e estejam mais propícias à praticar e serem vítimas de atos violentos. Ou seja, a violência sistêmica são as condições existentes para que a violência aconteça.

Zizek pensa a violência numa perspectiva menos maniqueísta, na qual praticantes de ações violentas também são capazes de ações boas. São os mesmos seres humanos que se dispõem a combater a violência subjetiva que estruturam e dão margem para a estruturação dela. São, portanto, agentes daquilo que posteriormente tentam combater. Portanto, o entrave para se discutir a violência consiste na forma em que nos relacionamos com o outro. É a aproximação do outro que pode acarretar reações negativas. Há o medo de aproximar-se do outro, que consiste numa reação ao desaparecimento das barreiras simbólicas que antes impediam essa aproximação, ou seja, vivemos numa sociedade na qual “tolerar as nossas diferenças”, não é um pacto de civilizações, mas um pacto de lutas que atravessam as civilizações – um pacto entre aquilo que, em cada civilização, mina por dentro sua própria identidade, luta contra seu núcleo opressivo. (ZIZEK, 2014, p. 104). Como já visto, a quebra de fronteiras na contemporaneidade, de certa forma, corrobora com isso.

estamos lidando hoje com a “globalização” como um “projeto inacabado”, mas com uma verdadeira “dialética da globalização”: a segregação das pessoas é a realidade da globalização econômica. Este novo racismo das zonas desenvolvidas é em certo sentido muito mais brutal do que o anterior: sua legitimação implícita não é nem naturalista (a superioridade “natural” do Ocidente desenvolvido) nem culturalista (também nós, no Ocidente, queremos preservar a nossa identidade cultural), mas um egoísmo econômico sem vergonha. A divisão fundamental é a que passa entre aqueles incluídos pela esfera de (relativa) prosperidade econômica e aqueles por ela excluídos. (ZIZEK, 2014, p. 73)

Zizek afirma que a causa da violência é, definitivamente, o medo do próximo. Ele pensa a violência em três prismas: através das violências juvenis, dos atentados terroristas, e do caos provocado por desastres naturais. Além das questões de tolerância e da violência divina. Além disso, o autor considera três lições importantes para refletir sobre o tema: estigmatizar a violência como má é desconsiderar diversos fatores sociais que culminam para que ela aconteça. Ser violento ou praticar violência é algo ruim. Por

último, existe uma profunda relação intrínseca entre violência subjetiva e violência sistêmica.

Stacul (2016) em suas análises, trabalha o conceito de homosociabilidade que vai desde relações entre pessoas do mesmo sexo até a abominação à homossexualidade. Para ele, Grandes tragédias como o Massacre de Columbine são estimuladas por sentimentos de exclusão, inclusão, relações de poder referentes ao gênero, que reflete uma espécie de necessidade de afirmar a masculinidade. Em alguns casos, a violência é a forma como o homem se utiliza para demarcar o seu território. Há teias de conexões que determinam que corpos importam para os indivíduos e quais aqueles considerados abjetos, inferiores. Contribui com isso, a facilidade no acesso às armas e às cenas de violência.

da replicação de discursos excludentes à hierarquização social, das chacinas escolares à pacificação das favelas, do homem escravizado por salários baixos à mulher que faz sexo com o marido por obrigação, um mundo violento nos devora e nos deforma. Dentro da bolha que esse mundo constrói, o que importa não é apenas o que pode ser visto ou ouvido, que atos cruéis são perceptíveis ou não, pois, na linha tênue entre o marginal e o herói, não está o crime em si, mas o sujeito que o perpetra. No fundo, o que interessa é *por quem e contra quem* é executada a violência (STACUL, 2016, p. 167)

No tempo presente, a banalização do conhecimento por meio da globalização contribuiu também para a banalização da violência, e é por isso que temos essa sensação de que nunca ela operou entre nós de forma tão virulenta. A dissolução das fronteiras espaciais, a dilatação do tempo, o enfraquecimento da força do Estado-Nação e os poderes de controle a serviço da lógica de mercado - na qual ter é o mais importante - tem contribuído para que os retratos do mal sejam cada vez mais propagados em nossa sociedade e, inclusive, marquem sua presença nas artes, alimentando o imaginário e a produção de muitos artistas, como é o caso do escritor Marcelino Freire, marcando seus livros e o universo retratado neles

1.2 Marcelino Freire: uma produção acerca da violência

Marcelino Freire nasceu em 1967, em Sertânia, sertão pernambucano. Ainda jovem muda-se para Recife, em que se envolve entre outras coisas com o teatro, experiência que lhe marca positivamente, passando a refletir em suas obras, que também

sofrem as influências das vivências infantis que ele teve em sua cidade natal. Logo, muda-se para São Paulo, onde investe na carreira de escritor e torna-se um dos nomes mais conceituados da atual literatura brasileira, recebendo boas críticas pelos seus livros de contos e ganhando prêmios importantes, como o Prêmio Jabuti, em 2006, pelo livro *Contos negreiros* e o Prêmio Machado de Assis, em 2013, por seu primeiro romance *Nossos ossos*.

Além de ser um escritor que tem recebido destaque pela crítica e pelo público, Freire é conhecido por ser um agitador cultural, promovendo diversos eventos literários, como a *Balada Literária*, que ocorre uma vez ao ano e reúne nomes da literatura brasileira e de outras áreas culturais. É presença garantida em inúmeras palestras, sendo sempre acessível ao público e promovendo oficinas literárias que incentivam o aparecimento de novos escritores, tendo recentemente promovido o projeto *Quebras*, que circulou diversas cidades do país, mantendo contato e incentivando as produções locais. Trata-se, portanto, de um escritor comprometido não apenas com a sua produção artística, mas também com questões extraliterárias. Um escritor que traça diálogo com o seu público e com a comunidade em que vive, interferindo nela, inclusive.

Segundo Santana (2015), o aparecimento de Marcelino Freire se dá no movimento que ficou conhecido como Geração 90, quando escritores foram reunidos por Nelson de Oliveira nas antologias dos livros *Geração 90: manuscritos de computador* e *Geração 90: os transgressores*: “os escritores da Geração 90 têm uma característica diferenciada aos marginais da geração anterior, pois, para além de autores profícuos, são produtores de suas carreiras e obras, fator que tem gerado visibilidade ao grupo no campo literário brasileiro”(SANTANA, 2015, p. 47). Para Vasconcelos (2007), esse movimento trouxe duas questões importantes para discussão: a profissionalização do escritor e a necessidade de ele estabelecer uma função pública. Agora é como se não bastasse apenas a produção do texto, a participação do autor não se encerra com a feitura do livro, é preciso que eles promovam outras ações que consequentemente favorecerão ainda mais seus trabalhos. É com esse movimento que muitos dos escritores envolvidos nessas antologias traçaram estratégias similares para se manterem atuantes. Aliás, com eles, o pensamento de produção de literatura no Brasil é visto cada vez mais como uma questão de mercado, como uma indústria cultural, tornando, também, responsabilidade do escritor buscar a visibilidade no meio literário e se propagar junto aos seus leitores. Sobre a Geração de 90 é importante frisar que ela:

(...) Não inclui todos os escritores brasileiros que produziram na década de 1990 nem todos os estilos, mas autores que participaram das antologias de Oliveira e também outros, que surgiram um pouco depois, como Santiago Nazarian, Daniel Galera e Clarah Averbuck. Essa confraria de escritores é marcada por ser um grupo de amigos e amigas, que interagem de modo muito coeso na promoção de suas obras e carreiras. As características desse encontro de amigos remetem ao *boom* do conto na década de 1970. Segundo definição de Freire, em entrevista concedida para esta pesquisa, esse grupo de escritores é de “companheiros de escrita, de leituras e de cervejas”. (SANTANA, 2015, p. 48)

Apoiados na disseminação dos meios de comunicação via rede – que permitem espaços diretos para discursar e difundir-se – e utilizando de uma linguagem publicitária – para além da linguagem jornalística usada pelos escritores da década de 70 –, esses autores perceberam a importância de criar e manter uma *persona* literária e de atuar em conjunto com os seus pares. Entre esses escritores, Freire “é hoje o autor da Geração de 90 que mais se auto-promove [sic] e que ajuda na promoção dos outros membros do grupo” (VASCONCELOS, 2007, p. 86). De fato, a imagem criada por ele, através de suas ações, aparições e projeções nos diversos meios de comunicação e eventos, sugere que dissemine uma imagem “de escritor crítico, ousado, de vanguarda, preocupado em causar desconforto. Todas as suas ações textuais convergem para isso: para fugir da apatia social e do discurso dominante do politicamente correto” (VASCONCELOS, 2007, p. 91). Freire é um escritor que consegue ser porta-voz das questões que explicita e traz à tona em seus textos, numa postura que, ao invés de julgar, concilia debates “pois ao contrário do que muitos estudiosos e críticos apontam, o autor não busca se posicionar com seus personagens, mas sim, deixar que eles falem sobre o que os está incomodando” (ROCHA, 2015, p. 17).

Dessa forma, ele estende o seu trabalho como escritor para além das fronteiras do texto, e o seu sucesso se dá exatamente por atuar com maestria nessas duas esferas intra e extraliterária. Nas ações de Freire existe uma preocupação com a performance, suas obras são mais vistas do que lidas, são recorrentes em saraus, shows e eventos, muitas das vezes divulgadas pelo próprio autor que costuma fazer leituras encenadas dos seus textos. Assim, o público tem acesso aos seus escritos através de intervenções, marcando, dessa forma, a influência das mídias na produção da literatura contemporânea e na sua disseminação. Podemos perceber, então, que se trata de “um escritor performático, sem intermediários na mediação de sua produção artística. Acessível ao público, responde e-mails, adiciona leitores em sua conta no facebook,

atende gentilmente todos que vêm até ele” (SANTANA, 2015, p. 184). Freire é responsável pela sua imagem e também pela divulgação do seu próprio trabalho e parece empreender o mesmo esforço nessa tarefa como a que empreende na criação literária em si.

A produção de Marcelino tem a marca de tocar em questões da atualidade que estão sendo discutidas e interessam a determinados setores da sociedade, inclusive, aos movimentos sociais que necessitam ver suas causas representadas e debatidas, nelas temos “a problematização da figura do excluído, daquele indivíduo que está condenado à fatalidade que permeia sua vida, dividido entre a condição de ser e a situação de ter que (sobre)viver em meio a isso tudo” (ROCHA, 2015, p. 21). Utilizando-se de uma linguagem ácida, irônica, rebelde, “o autor declara que escreve para se vingar. De preconceitos, de posturas subjugadoras, opressoras etc.” (VASCONCELOS, 2007, p. 87). Seus escritos sempre trazem à baila personagens em posições subalternas, revelando a miserabilidade da nossa sociedade e dando o protagonismo aos marginalizados, com uma postura sempre questionadora e provocadora, num posicionamento que, longe de ser panfletário, preocupa-se em retratar o cenário em que essas figuras vivem, assim, “em suas obras há um esforço em manifestar o real como trauma, buscando apresentar personagens e falas sem grandes mediações, como atos, numa busca de aproximação entre eles e o leitor” (SANTANA, 2015, p. 157)

A realidade representada por Freire convida o seu leitor a adentrar, muitas vezes, em um ambiente de violência, através de uma linguagem poética e urgente, que se utiliza da oralidade e da agressividade, e também da teatralidade, para suscitar questões que envolvem a vida em sociedade e as mazelas que acometem as pessoas, nesse tipo de narrativa “o que interessa, sobretudo, são o tempo e o espaço presentes, trazidos com a urgência que acompanha a convivência com o intolerável” (SANTANA, 2015, p. 16). O mal é constantemente presente, pois, permeia o grande “paradoxo existente nas narrativas de Freire, ou seja, o embate entre a vida e a morte.” (ROCHA, 2015, p. 23).

Geralmente o cenário centra-se nas grandes cidades urbanas, retratando os problemas e os pontos negativos existentes nelas, gerados por seus habitantes e pela convivência caótica que exclui e elimina aqueles que não seguem os modelos e padrões impostos, “Freire tem todas estas questões entaladas na garganta. Indígenas, negros e negras, religiosidade afro-brasileira, homofobia, homoafetividade, patriarcalismo, êxodo, assimetrias regionais, só para citar algumas, são questões recorrentes em suas obras” (SANTANA, 2015, p. 40). Os preconceitos, a violência, os crimes, a

desigualdade social, o silenciamento dos grupos marginalizados, entre outros, são alguns dos temas que tem sido constantes e chamado atenção nos livros deste escritor, que costuma provocar a dúvida em seus leitores se os seus enredos são mesmo pura ficção:

As histórias dos livros de Marcelino Freire centram-se em temas como o preconceito racial, tráfico de órgãos, homossexualidade, pedofilia, prostituição, fragmentação do sujeito, dentre outros, explicitados em relatos fortes e expressivos que, quando não emocionam pelo enredo, tocam pela forma como são desenvolvidos, pela dicção de personagens e narradores, que por meio do foco em 1ª pessoa ou pelo recurso do discurso direto, ganhando força e veemência, sensibilizando aqueles que entram em contato com a história. (ROCHA, 2015, p. 30)

Não se trata simplesmente de um engajamento político ou de uma literatura de denúncia, as personagens e narradores de Freire permitem que grupos excluídos da literatura e suas questões silenciadas apareçam com uma perspectiva que não cabe ao escritor atribuir um valor. Nós, os leitores, é que somos convidados a refletir sobre essas figuras e suas ações, pensando sobre coisas e realidades que parecem ser constantemente invisibilizadas. Entretanto, Vasconcelos em seu texto aponta que há algumas recepções da obra de Freire que consideram suas narrativas demasiado grosseiras e indecentes. A própria pesquisadora parece questionar a forma como o escritor trabalha seus textos, numa incompreensão da sua estilística, sem dar-se conta que “essa vertente da crítica confunde as vozes das personagens com a fala do autor e não é capaz de reconhecer que é preciso estar aberto para lidar com essas vozes de revolta e insubordinação, vozes amargas, infelizes e difíceis de suportar” (SANTANA, 2015, p. 150)

Apesar da violência ser recorrente em suas obras, o escritor afirma “que não é a violência das histórias o que mais lhe interessa, e sim a violência das relações sociais e os seus ecos sobre os indivíduos” (SANTANA, 2015, p. 148-149), resultante do processo de modernização acelerada e da urbanização desenfreada que o nosso país enfrentou. Seus textos são “construídos a partir de vozes narrativas demarcadas socialmente; ou seja, os narradores-personagens presentes em seus contos estão significativamente atrelados ao lugar que os mesmos ocupam no contexto extraliterário”. (SOUZA, 2012, p. 9), nos levando a pensar que o autor se preocupa em

pensar o local nos quais ocorrem os conflitos e, portanto, suas narrativas marcadas pela presença das cidades e de figuras que se sentem deslocadas. Assim,

A narrativa de Marcelino Freire, ao selecionar os respectivos discursos, possibilita a produção de sentidos que problematizam os muros imaginários que delimitam os espaços nas cidades contemporâneas; estas serão analisadas não como mero reflexo da realidade, mas enquanto metonímia para relações de violência, mendicância e desconhecimento do outro, constituindo um imaginário de medo, opressão e instabilidade. (SOUZA, 2007, p. 11)

Muitos de seus textos problematizam a existência na sociedade contemporânea e os dilemas e dificuldades que os homens e mulheres têm enfrentado na atualidade. Os segregados de Freire, em sua maioria, pertencem à cidade, espaço que “não se constitui como simples atmosfera para o desenvolvimento da narrativa, pois se configura a partir de movimentos céleres em cenas rápidas, sob o olhar de narradores também submetidos à rapidez de suas representações” (SOUZA, 2007, p. 32); e denotam a segregação territorial que o meio urbano impõe, através de suas fronteiras invisíveis, “o espaço urbano é estabelecido nestas narrativas como espaço fraturado, instável e ao mesmo tempo invasivo, cerrado, carente de alternativas de fuga. Ou seja, uma cidade tão fragmentada quanto opressora”. (SOUZA, 2007, p. 35). As personagens e narradores de Freire sempre demonstram os seus conflitos com a cidade, eles sentem-se estranhos, têm dificuldade de estabelecer uma relação de identidade com ela, que acaba representando para esses sujeitos o símbolo do cárcere, cujos medos, frustrações e riscos são enfrentados e confrontados. É sobre esses conflitos que se debruça o escritor.

É importante salientar que Marcelino Freire é fruto de uma realidade sociocultural que já vê as consequências da modernidade tardia pela qual passou e sabe que as estratégias do processo de urbanização não foram de todo promissoras, tendo consciência de que sua principal característica é “a impossibilidade de fugir ao urbano, acompanhada da também impossibilidade de crer que esta cidade pertence a alguma nação específica” (SOUZA, 2007, p. 83). Logo, o embate que se estabelece entre os sujeitos dentro das cidades, suas dificuldades cotidianas, são aspectos propulsores da produção de Freire.

1.3 A cidade grande: contraponto com a imagem do sertão pernambucano

Nossos ossos é uma narrativa que acompanha a saga do dramaturgo premiado Heleno para fazer as honras fúnebres a um garoto de programa, Cícero, brutalmente assassinado nas ruas de São Paulo. Enquanto Heleno enfrenta diversas adversidades para conseguir encaminhar o corpo do michê para a sua família, em Poço do Boi, sertão de Pernambuco, ele traz à tona suas memórias, principalmente as da sua vivência no sertão, na cidade de Sertânia – que curiosamente refere-se à cidade natal do escritor –, como também, o seu conseqüente envolvimento com Carlos, motivador de sua partida para “tentar a vida” na cidade paulista.

A cidade de São Paulo e a vida nos centros urbanos – pautada pela violência, a solidão, a competitividade, a prostituição – são contrapostos no texto às memórias do Nordeste, trazidas pelo narrador-protagonista nesse processo de enterrar um cadáver. Cadáver este responsável por ativar essa memória, pois, quando vivo, Cícero compartilhava o mesmo grupo e uma mesma identidade regional. A união entre o dramaturgo e o michê acontece pela semelhança de ambos serem do sertão pernambucano. “A gente se uniu na saudade, no sotaque semelhante, no interesse mútuo, eu querendo saber de sua história de prostituto, ele, curioso, como é que eu consegui ficar famoso, se foi fácil, por acaso teatro dá dinheiro?” (FREIRE, 2013, p. 46).

Embora se trate de um romance contemporâneo, essas questões podem nos levar a pensar sobre os romances da geração de 30, não apenas pela sua relativa aproximação temporal, como também por uma ideia de continuidade e ruptura. Nos romances de 30, o regionalismo teve destaque, permitindo que outras regiões do país protagonizassem o cenário de diversas obras. A representação do Nordeste brasileiro e das pessoas que lá viviam permearam a escrita de diversos autores, sendo *Vidas Secas* (2015), de Graciliano Ramos, uma das mais emblemáticas. O romance de 30 retrata os problemas da nossa realidade social: “o que salta a vista é o horror da hora presente, que precisa ser superado de alguma forma. É interessante notar como a melhor forma de obter essa superação é o ingresso na luta – mas a fuga não é de todo descartada” (BUENO, 2006, p. 72). O que não temos acesso no romance é ao que de fato ocorreu com esses bravos seres humanos enviados à cidade. É sintomático que estas obras nos revelem que o sertão não é mais um lugar para viver, ao contrário, o sertão expulsa para outras cidades, sendo a fuga, uma das poucas alternativas.

Em *Nossos ossos* o que ocorre é o caminho contrário, tanto Heleno como Cícero não conseguiram atingir a completude na cidade de São Paulo. Mesmo Heleno – sendo

dramaturgo premiado – sente-se fracassado. E o retorno ao sertão – ainda que morto – nos revela que esse processo migratório não foi, de fato, feliz. Na literatura produzida através do *boom* do regionalismo “é possível dizer que o mundo, no romance de 30, é passível de transformação” (BUENO, 2006, p. 71), ou seja, ainda existia uma esperança de que se modificasse essa estrutura social excludente. Na prosa de Freire constatamos que nem mesmo o processo de modernização e suas promessas pode resolver as consequências do atraso em que vivemos, e, ao contrário, trouxe novas questões e intensificou ainda mais a pobreza e a segregação social. Nas obras da geração de 30, a migração para as grandes cidades esconde uma esperança de dias melhores. Na literatura contemporânea, sugerida por Freire, essa esperança está literalmente morta – os sujeitos já migraram, mas encontraram dificuldades e não a salvação desejada. Mesmo sabendo que Heleno migra por conta de outra espécie de seca – a falta de oportunidades no campo artístico, uma necessidade de poder escrever e sobreviver de teatro em outra cidade – sua ida a São Paulo não se isenta do seu caráter migratório, motivado por uma falta.

No romance de Marcelino, o que nos é apresentado é um cadáver vítima da violência e abandono da cidade urbana, cadáver esse que comercializou seu corpo nas ruas para sobreviver. Embora saibamos que a violência e a desigualdade social atingem todas as cidades, a obra de Freire parece desvelar que a promessa de dias melhores, que forçou muitas pessoas a abandonarem suas terras em direção às cidades onde a modernização ocorria de forma acelerada – a exemplo de São Paulo – não passou de um engano. É interessante notar que em contraponto com *Vidas secas* (2015), agora, não temos uma família no molde tradicional representada por mãe, pai e filhos – talvez, porque o conceito de família tenha se modificado ao longo dos últimos anos – mas, sim, indivíduos sozinhos, que enfrentam dessa vez todo o peso de tentar sobreviver numa cidade estranha, sem companhia.

Bueno (2006), ao distinguir o movimento modernista de 22 dos romances de 30, afirma que os primeiros acreditavam na esperança da modernização e que esse processo “poderia até mesmo tirar da marginalidade as massas miseráveis” (BUENO, 2006, p. 67). Mas os autores dos romances de 30 já percebiam que o entusiasmo do primeiro momento não condizia com a realidade, pois, “o que salta aos olhos é o atraso e a exclusão que a modernização já implementada não consegue cobrir. Daí, nasce aquela pré-consciência do subdesenvolvimento” (BUENO, 2006, p. 68), que nos remete

imediatamente aos argumentos de Candido (1989) quando este analisa a relação da “consciência amena de atraso” entre os escritores dessa geração.

Em seu ensaio “Literatura e Subdesenvolvimento”, Candido problematiza a transição entre os conceitos de “país novo”, que trazia em si o ideário de lugar de liberdade e de afirmação de uma nacionalidade, para “país subdesenvolvido”, que está relacionado diretamente à ideia de atraso em relação a outros países, percebendo como isso reflete na produção literária da América Latina e, em especial, do Brasil. A consciência do subdesenvolvimento trouxe à luz a realidade de miséria dos solos pobres e ocasionou a percepção dos traumas ocasionados, forçando a exigência de mudanças políticas. A literatura de 30 mostrou estar na dianteira desse debate, pois, quando nos planos políticos e econômicos se tratava de uma consciência amena desse atraso, alguns escritores e obras já discorriam com consistência sobre ele:

A consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial e se manifestou claramente a partir dos anos 1950. Mas desde o decênio de 1930 tinha havido mudança de orientação, sobretudo a ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dadas a sua generalidade e persistência. Ela abandona, então, a amenidade e *curiosidade*, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes abordava o homem rústico. Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos. (CANDIDO, 1989, p. 142, grifo do autor).

Essa tomada “amena da consciência” faz com que a literatura brasileira passe a não ser apenas um reflexo das produções europeias, com as quais estabeleceu um processo natural de dependência. Assim, os escritores focalizam o seu próprio território e passam a ter como referência obras produzidas aqui, mesmo que muitas vezes elas tenham sido inspiradas em produções dos países europeus. Dessa forma, “eles desvendam a situação na sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não do destino individual” (CANDIDO, 1989, p. 160).

Em *Vidas secas*, uma das obras literárias mais representativas da produção da década de 30, há uma migração do sertão nordestino para o centro urbano. Como fica implícito no último capítulo intitulado “Fuga”, a família de Fabiano decide partir na esperança de que “chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade

homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinha Vitória e os dois meninos” (RAMOS, 2015, p. 128). A fuga, então, acaba representando a única saída. *Vidas secas*, termina exatamente nessa partida, sem que nos revele se de fato essas pessoas chegam à cidade, se elas sobrevivem. O que temos acesso em *Nossos ossos* é aos seres humanos que já migraram e já se encontram na cidade urbana, sofrendo, inclusive, as consequências do processo que outrora parecia ser a salvação.

Se nos romances de 30 tratava-se de uma pré-consciência, já que o processo de modernização e urbanização ainda estava em curso, em *Nossos ossos*, a consciência do nosso atraso e miséria da população já está arraigada e são reveladas pelas memórias de Heleno, que retratam o Nordeste como um espaço idílico, lugar de onde nunca deveria ter “fugido”, chegando a esquecer dos seus pontos negativos e dos motivos que o levaram a sair. O texto de Graciliano Ramos parece dar uma resposta para aquilo que os romances de 30 ainda não eram capazes de nos mostrar, o que de fato aconteceu com as famílias de retirantes que abandonavam suas terras em direção às grandes capitais.

As memórias do narrador-protagonista, ao passo em que nos põe em contato com suas lembranças da infância no Nordeste, as brincadeiras com os ossos de animais, o envolvimento com o teatro, apresenta-nos ao personagem Carlos, grande motivador da saída para São Paulo. As palavras de Carlos, a insistência para que Heleno abandone sua terra e suas tentativas de fazer teatro em Recife e a conseqüente frustração amorosa de ambos, ainda repercutem no protagonista. “Filho da puta, até hoje essas palavras rebatem no meu juízo, fazem cicatriz em minha mente, a gente, mesmo sem querer, se lembra, durante uma eternidade a gente se lembrará do fim de uma inocência” (FREIRE, 2013, p. 22). O que podemos observar é que as memórias de Heleno são revividas em dois direcionamentos: as causadas pelo trauma, pelo abandono por parte de Carlos, pelo primeiro amor frustrado, pactuando com a ideia de que as memórias são revividas, pois deixam uma marca no grupo ou pessoa envolvida; e as memórias infantis, que são como “a sombra que a saudade de gente grande projeta sobre a infância” (HALBSWACK, 2006, p. 47).

Halbswack (2006) traça a relação entre memória individual e memória coletiva. A primeira, refere-se às memórias pessoais, aquelas particulares e pertencentes a um sujeito. E a segunda a que propicia ao compartilhamento e que são pertencentes a um grupo. Na narrativa em questão, as memórias individuais de Heleno sugerem uma visão sobre um lugar, o Nordeste, e sobre as condições de artista retirante. Portanto, corrobora com a ideia de que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória

coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupa e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes” (Halbwack, 2006, p. 60). As memórias de Heleno são recuperadas quando passados trinta anos de sua partida, depois de seu sucesso, e quando o fator tempo já atuou nas significações delas.

A narrativa de Freire traz uma dicotomia quanto ao espaço, de um lado temos o Nordeste como o lugar das lembranças da infância, que são recuperadas através de suas memórias que sofrem a fragmentação do tempo. Nelas, o sertão pernambucano é retratado de forma idealizada, como lugar para o qual Heleno deseja retornar na proeminência da morte. Por outro lado, temos a representação da cidade onde reside – São Paulo – que por ser retratada no tempo presente do narrador, um tempo de angústia, envelhecimento e frustrações, figura de forma negativa. São Paulo, “essa merda de cidade cada vez mais impossível” (FREIRE, 2013, p. 25), ou ainda, “São Paulo, por exemplo, foi sempre um mal necessário [...] compreendo o meu destino trágico, dele construí a minha arte, o meu maior sacrifício, toda a minha liberdade” (FREIRE, 2013, p. 118).

Albuquerque Jr (2001) nos permite entender que a imagem do Nordeste disseminada e reproduzida foi, como sugere o próprio título do seu livro, uma invenção. Invenção que construiu também uma imagem de superioridade acerca de São Paulo, como se essa superioridade fosse natural e não historicamente construída. Destarte, o Nordeste era inferior por sua própria natureza; a seca, a falta de água, as adversidades do sertão castigavam seus habitantes e era maximizado sua pobreza, enquanto a imagem de São Paulo era difundida na literatura e imprensa como o lugar de progresso e modernização, ocorrendo do próprio jornal O Estado de S. Paulo fazer séries de artigos sobre o Nordeste e, em seguida, sobre São Paulo, com o nítido objetivo de construir uma imagem para este, em contraposição às descrições daquele.

Mas, como já vimos, há uma inversão na obra de Marcelino Freire, em que a ilusão pela cidade de São Paulo é ultrapassada e o desejo de retorno traça um interessante contraponto, mostrando que o processo, de fato, inverteu-se. “Raízes”, título de um dos capítulos de *Nossos ossos*, retrata as lembranças das brincadeiras de infância de Heleno, quando se estabelece as suas primeiras certezas sobre o que ele queria ser na vida adulta, já apontando o seu interesse pelo teatro e sua vocação pela dramaturgia, como podemos ver em seguida:

Naquele solo de rachar, eu gostava, repito, de costurar vestimentas, criar um texto qualquer, inventar uma história para ver a tarde cair, meus irmãos ficarem curiosos, presos às aventuras que arquitetava ali, na hora, o destino eu tinha em minhas mãos, conta mais, Heleno, conta mais, quando eu crescer eu quero ser várias pessoas, ir fundo, escrever para me sentir, assim, o dono do mundo, o rei dos animais (FREIRE, 2013, p. 103-104).

Como podemos observar nessa citação, o Nordeste figura como espaço onde o imaginário do narrador se sustenta, é o local onde Heleno revê a criança de outro tempo e encontra os indícios do homem de sucesso que se tornou na atividade de dramaturgo, possibilitando “ir ao encontro do espaço-vítima espoliado, espaço carência, construído pelo discurso de suas oligarquias” (ALBUQUERQUE JR, 2001, p. 127). Aliás, essa dramaturgia, que tanto sucesso faz na cidade de São Paulo é alimentada e remonta às memórias do Nordeste, como afirma Heleno: “desses falecimentos construí meus personagens errantes, desgraçados, mas, confiantes, touros brabos, povo que se põe ereto e ressuscitado, uma galeria teimosa de almas que moram entre a graça e a desgraça” (FREIRE, 2013, p. 27). Assim, intuímos que São Paulo se nutre culturalmente do Nordeste e de suas manifestações artísticas. Embora isso possa não ser admitido, o grande número de nordestinos que migraram e moram lá, influenciaram diretamente na realidade cultural da cidade e são responsáveis por hoje ela ser reconhecida como um grande centro também nesse aspecto. Portanto, há uma forte relação entre a região e a cidade de São Paulo, que muitas vezes é negada por seus habitantes e questionada por outros que preservam e assumem essa relação.

Não se trata de afirmar que os romancistas de 30 não enalteciam a força e a beleza do sertão, mas sim, que estavam envolvidos muito mais com as questões sociais, tendo que lidar com o intenso processo migratório que era difundido. Como já dito, os romancistas de 30 tinham consciência dessa “ilusão” propagada pelo processo de industrialização, entretanto, ainda não tinham as consequências das mazelas e novas dificuldades que foram criadas e que atualmente podem ser retratadas com mais pujança, como o faz Marcelino Freire.

Albuquerque Jr (2001) ainda afirma que “o cangaço vai marcar o Nordeste e o nordestino com o estereótipo da “macheza”, da violência, da valentia, do instinto animal” (ALBUQUERQUE JR, 2001, p. 127). Essa representação do nordestino como valente, temível e capaz de enfrentar todas as adversidades sobrevive na literatura contemporânea e não está apenas presente na dramaturgia de Heleno, mas também na

visão que o pai tinha dele, nos oferecendo uma outra imagem desse sujeito, como podemos ver:

Meu pai, calado em um canto, não fez espanto, parecia acostumado, estava perdendo um filho de vista, mas o mundo ganhava um grande soldado, era o que ele garantia, desde o tempo em que me assistia, criança, lutando dentro daquela armadura defunta, feita de hélices, úmeros, e plantas. (FREIRE, 2013, p. 28)

Heleno era visto pelo pai como um “Guerreiro, guerreiro, nosso filho é guerreiro, desde sempre luta com a morte, fez dela sua vestimenta, o sol forte, ele se lembra, o tanto de fibras que vestiu” (FREIRE, 2013, p. 73). Embora a partida de Heleno não tenha se originado pela seca, como outras narrativas da literatura brasileira, ela não se isenta de seu aspecto retirante. Heleno, Carlos, Cícero são personagens-retirantes, Fabianos contemporâneos. Todos eles carregam, em suas narrativas, a tentativa de conseguir melhores oportunidades. Embora, Heleno tenha ascendido profissionalmente – o que o Nordeste não lhe permitia –, o seu maior objetivo foi perdido, o amor de Carlos, e sua ida a São Paulo é veementemente contestada no romance, em contraponto ao erro que foi abandonar Recife, “de onde eu nunca devia ter saído, das pontes da minha cidade, de perto dos meus pais, eu não falei para ele, àquela noite, mas senti, São Paulo eu não escolhi, não tive a chance de escolher” (FREIRE, 2013, p. 68). Já Carlos e Cícero tiveram seus sonhos frustrados, seu corpo comercializado e seu desfecho irremediável. Enquanto Carlos se torna um fugitivo da polícia, Cícero é brutalmente assassinado em seu local de trabalho: a rua.

Bueno (2006) destaca que nos romances de 30 a literatura passa a importar-se com a narrativa do outro e isso justifica o narrador em terceira pessoa. Em *Nossos ossos*, o corpo do michê funciona como uma alteridade, mas temos um narrador-protagonista, talvez, porque essa alteridade fale muito mais sobre ele, Heleno. Não se trata apenas da história do outro, mas, como a história do outro está imbricada na história do protagonista. Temos acesso a muitas informações de Heleno por meio da perspectiva de análise do michê, inclusive, do fracasso do protagonista, como podemos ver a seguir:

[...] Que saco, por que eu não pedi para apagar o nome da funerária, a letra estampada, na lateral, em dourado, era um anúncio da tragédia, ou do meu fracasso, vim para São Paulo atrás de um corpo vivo, volto agora, para a minha terra, carregando uma sombra, um espírito

defunto, algo em mim que ficou extinto, inânime, à boca do túmulo. (FREIRE, 2013, p. 86)

Heleno nos responde ao que, de fato, não tínhamos acesso na literatura de 30, os centros urbanos não foram a salvação esperada, os retirantes também encontraram dificuldades e muitos deles vivenciaram a morte, em suas diversas faces metafóricas ou não. O fracasso, que antes era característica do homem sertanejo nordestino, é o maior ponto de similaridade, já que ele prossegue na literatura contemporânea, determinando uma característica da nossa literatura.

O que, talvez, haja de novo em escritores como Freire, em relação às outras obras da literatura brasileira, que trazem esse caráter regional, é que o espaço da violência não é mais apenas o espaço do Nordeste, fantasiado pelo cangaço e a imagem de Lampião. Os centros urbanos têm representado potencialmente esse espaço para o crime e a intolerância. O trocadilho possível na epígrafe da obra, entre boi – que remete às carcaças com que as crianças brincavam, após a seca castigar o gado – e boy – corpo do michê morto pela violência dos centros urbanos, é representativo ao apontar que esse processo migratório longe de ser a salvação, foi um fracasso, e que ambos, sertão nordestino e grandes centros urbanos, são espaços de violência e disseminação do mal. Percebemos que os personagens-retirantes já conseguiram migrar, mas, ao contrário do esperado, seus problemas não foram solucionados, e planejam agora o retorno. É o que também deseja Heleno em sua saga empreendida, rever a sua terra, “Vou puxando pela memória um fio, um meio fio, eu adoraria que o Recife nos recebesse chovendo, o Rio Capibaribe enchesse para nos abraçar, a água viesse lavar o couro dos meus pés” (FREIRE, 2013, p. 90).

Estará essa tentativa de retorno sugerindo que a literatura contemporânea retratará o processo inverso do empreendido no século XX? A obra de Marcelino Freire parece nos dar uma resposta parcial e ainda inconclusa, pois, longe do final feliz, do reencontro com sua terra, Heleno não viaja vivo com o corpo do michê. Dias antes do carro funerário partir com o corpo de Cícero, Heleno se suicida em um quarto de hotel, sugerindo que esses corpos só podem retornar, mortos.

Esquelético, meu corpo, cenográfico, eis que reaparece, miúdo, a minha velha capa de couro bovino, espada de fêmur, saiote de cóccix, um guerreiro nobre, um cangaceiro, eu ainda sou, e me sinto, um vencedor, o meu pai tinha razão, sim, no futuro, quando outros homens vierem a esta região, minha história estará escrita em meus ossos, eles saberão de mim. (FREIRE, 2013, p. 120)

Podemos perceber que a literatura brasileira segue um caminho onde a realidade social é, ainda, muito importante a ser discutida. A representação do Nordeste como foi disseminada por outros meios, pode agora ser relativizada. E ao mesmo tempo em que a literatura contemporânea traça diálogo com os romances anteriores, pode abrir caminho para novas percepções de mundo e continuar retratando os processos pelos quais o país atravessa. Por meio de *Nossos ossos*, inferimos o que aconteceu com a família de Fabiano, afinal, podemos ver representado o que aconteceu com muitos retirantes nordestinos que saíram de suas terras por melhores condições de vida, e hoje desejam, quiçá, retornar numa migração inversa – mesmo frustrada.

1.4 Heleno: o narrador fragmentado e deslocado

Como já vimos, atualmente a nossa sociedade tem enfrentado diversas mudanças em um ritmo muito acelerado. A velocidade das transformações, somadas à globalização dos últimos tempos, entre outros fatores já abordados neste texto tem ocasionado uma vida conturbada e uma fragmentação do sujeito contemporâneo. Nos interessa observar como esses sujeitos têm sido representados na literatura através do narrador-protagonista Heleno, procurando discutir como as perspectivas de análise do foco narrativo tem se transformado em busca de entender, também, a fragmentação e o descentramento dos narradores.

Hall (2006) destaca que a modernidade tardia (segunda metade do séc. XX) ocasionou o descentramento e deslocamento do sujeito, sendo possibilitado, entre outras coisas, graças à releitura dos textos marxistas, à descoberta do inconsciente de Freud, à linguística de Saussure e ao feminismo. Com as novas teorias sendo revisitadas e influenciando no pensamento acerca do humano, a identidade passa, então, a ser vista como algo a ser formado e não inato, começa a se falar em identificação, processo em andamento e, dessa maneira, “a identidade surge [...] a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros” (HALL, 2006, p. 39). O sujeito, de toda forma, é constituído por suas experiências de vida, como também pelo entrecruzar destas com o mundo e com as outras pessoas que habitam nele.

A fragmentação do sujeito não é um processo simplista. O sujeito tem tido diversas abordagens durante os anos e tem se configurado de diversas formas nas múltiplas perspectivas teóricas, no Iluminismo, por exemplo, ele assume uma posição

centrada – individual –, até perceber que é necessário estabelecer contato com o mundo e, dessa forma, surge o sujeito sociológico. Após isso, na pós-modernidade, ele não possui uma identidade fixa, contribuindo para o fato de que a sociedade não possui um centro “ela está constantemente sendo ‘descentrada’ ou deslocada por forças fora de si mesma” (HALL, 2006, p. 17), o que resulta em um sujeito “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2006, p. 12). Portanto, acabamos nos deparando com narradores conflitantes, como o da narrativa de Freire, numa busca incessante por tentar entender-se, como percebemos neste fragmento: “isso, por exemplo, que está acontecendo comigo não é comigo que está acontecendo, quem está aqui dentro, olhando pra mim, é uma outra pessoa, além, sou um outro ator em cena já faz um bom tempo” (FREIRE, 2013, p. 78). A confusão de Heleno nos faz perceber que se trata de um narrador que não está certo sobre quem realmente é, que perdeu o seu centro e busca recuperar sua(s) verdadeira(s) identidade(s), o fato de considerar-se um ator nos leva a pensar nele como um sujeito que possui diversas facetas e, de certa forma, forja suas identidades.

As primeiras informações que temos de Heleno no romance *Nossos ossos* é de que está de partida, de volta para o Nordeste, e para isso, sacou todo o dinheiro de sua conta bancária, dinheiro acumulado nos últimos anos vivendo como escritor – dramaturgo de notório reconhecimento. Heleno, portanto, rompe com o resto de fixidez que o prendia e se apresenta desde o primeiro momento como um sujeito à deriva, um sujeito em conflito com o seu lugar de origem, com o seu passado e com sua vida, como ele mesmo define, sua “alma nem dá na vista que apodreceu” (FREIRE, 2013 p. 15). Esse apodrecimento dá margem à percebê-lo insatisfeito com os rumos que sua vida teve e, principalmente, com o desenlace da sua vida amorosa, que culminou na sua própria destruição.

Sobre a função do narrador, Benjamin (1994) destaca a importância da morte como algo que impulsiona o surgimento e compartilhamento de narrativas, “ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo, sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (BENJAMIN, 1994, p. 207). Heleno está duplamente defronte da morte, primeiramente a de Cícero, e a partir desta, tomando consciência da sua própria morte, já que ao final da narrativa, percebemos que o próprio se suicidou. Assim, “a morte é a sanção de tudo que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade.” (BENJAMIN, 1994, p. 208). Outro ponto interessante que

Benjamin nos traz é que os narradores geralmente centram suas narrativas, ou a essência delas, em suas raízes culturais, tendo inclusive, uma associação com as práticas artesanais. Heleno, tanto enquanto narrador – ao passo em que conta a sua trajetória de vida – como personagem – dramaturgo, criador de narrativas, portanto – apresenta-se entrelaçado com suas raízes culturais e com o seu povo, como podemos perceber no fragmento abaixo:

Minha dramaturgia veio daí, hoje eu entendo, desses falecimentos construí meus personagens errantes, desgraçados mas confiantes, touros brabos, povo que se põe ereto e ressuscitado, uma galeria teimosa de almas que moram entre a graça e a desgraça (FREIRE, 2013, p. 27)

Para Santiago (1989), há dois tipos de narradores, aquele que narra uma experiência vivida e o que narra uma experiência observada, de outrem: “No primeiro caso, o narrador transmite uma vivência; no segundo caso, ele passa uma informação sobre outra pessoa. Pode-se narrar uma ação dentro dela, ou de fora dela. É insuficiente dizer que se trata de uma opção” (SANTIAGO, 1989, p. 38). Benjamin traça uma metáfora interessante sobre o narrador com o trabalho do oleiro, ao sugerir que o narrador “trabalha” com a informação em si antes e ao mesmo tempo em que a compartilha, “ela [a narrativa] mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Sarlo (2005) faz uma crítica à leitura que a academia – ágil em generalizar tudo – tem de Benjamin e vê a cidade como um tema que se tornou moda. Para ela, tem se aplicado o conceito de *flanêur* a todos os narradores, sendo que Benjamin pesquisou a cidade, pois buscava o amor de uma mulher e a revolução que não encontrou. Para Sarlo, Benjamin é um escritor da crise, nostálgico pela totalidade e “fica cada vez mais claro que ele chegou a Paris porque a cidade é uma das chaves culturais para entender o movimento da arte e o movimento das mercadorias, não para inteirar-se, por curiosidade ou inclinação difusa, de como são as cidades” (SARLO, 2005, p. 100). Coincidências à parte, o mesmo ocorre ao narrador-protagonista de Freire, sua ida a São Paulo é motivada pela busca de reencontrar o amado, mas, conseqüentemente, ele acaba por refletir e questionar a vida nesta cidade.

Entretanto, de forma propositada ou não, Benjamin (1994) levanta uma polêmica que refletirá em outros autores sobre a função do narrador que estaria em declínio, ou

desaparecendo. Essa afirmação é, muitas vezes, confundida e mal interpretada por alguns, uma vez que o autor tem em vista o ato de narrar entre os seres e não propriamente os narradores dos romances. Para ele, “é a experiência de narrar que está em extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (BENJAMIN, 1994, p. 197). Sobre esse “mal entendido” em Benjamin, Santiago (1989) faz alguns apontamentos esclarecedores:

Dessa forma, Benjamin pode caracterizar três estágios evolutivos por que passa a história do narrador. Primeiro estágio: narrador clássico, cuja função é dar ao seu ouvinte a oportunidade de um intercâmbio de experiência (único valorizado no ensaio); segundo: o narrador do romance, cuja função já passou a ser a de não mais poder falar de maneira exemplar ao seu leitor; terceiro: o narrador que é jornalista, ou seja, aquele que só transmite pelo narrar a informação, visto que escreve não para narrar a ação da própria experiência, mas o que aconteceu com x ou y em tal lugar e tal hora. Benjamin desvaloriza (o pós-moderno valoriza) o último narrador. (SANTIAGO, 1989, p. 39)

Embora saibamos que o narrador dos romances não está desaparecendo, é instigante a provocação de Benjamin ao perceber que nós humanos estamos sendo privados de “uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p. 199). Com isso, temos a consciência de que o narrador, enquanto “sujeito” tem passado por transformações e não se encontra mais em um lugar seguro e suas experiências vividas, que alicerçam suas narrativas, tem mudado de posição. O que Benjamin pontua é que havia no ato de narrar uma conotação de dar conselhos que foi substituída, na pós-modernidade, pela necessidade de dar informações, cada vez mais estamos interessados em fatos que aconteceram ou possam vir a ser verdadeiros.

Adorno (2012), quando trata da posição do sujeito, afirma que há lacunas no narrador contemporâneo, já que ele teve sua tranquilidade contemplativa destruída, pois, “o que [se] desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (ADORNO, 2012, p. 56). Já que a vida não se encontra mais da mesma forma, pelo contrário, tem perdido a linearidade, teve o tempo e espaço dilatado. A narrativa, por representá-la, passa a refletir isso. Para ele, a contemporaneidade tem cada vez mais atacado a representação e sugerido a primazia do real, o que afeta o distanciamento estético antes defendido pelo narrador, “no romance tradicional essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmera do cinema: o leitor ora é deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco e

a casa das máquinas” (ADORNO, 2012, p. 61). O que acontece é que a realidade está posta de forma tão pungente que necessita ser modificada com urgência, não apenas retratada. Talvez por isso, tenhamos a impressão de que a história de Heleno se misture com a do escritor, o fato de que ambos vieram da mesma cidade, ascenderam profissionalmente em São Paulo, a forte relação com a escrita, o fato do autor também ter convivido com o teatro no Recife, entre outras coisas, ilude-nos na perspectiva de que estamos diante de uma narrativa “real”.

Por Marcelino Freire ser uma figura pública e, em muitos dos seus encontros com leitores, em palestras e oficinas, contar experiências da sua vida pessoal, acaba sendo inevitável o pensamento de que Heleno, de certa forma, representa o autor. Ainda que não possamos afirmar isso, é interessante observar que, direta ou indiretamente, a biografia do escritor pode vir a influir na leitura do romance, assim, desperta uma discussão sobre a presença do valor biográfico na literatura contemporânea brasileira como mais uma ferramenta que fomenta a escrita. Nos tempos de incertezas, como os de hoje, devemos levar em conta que há o desdobramento do biográfico. Para Bourdieu (2006), a história da vida em alguns casos, passa a interessar à ciência. Assim, passa-se a aceitar a história da vida como algo válido, inclusive como elemento extra que possa vir a contribuir na escritura literária, já que “constitui um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser aprendido como expressão unitária de uma “intenção” subjetiva e objetiva, de um projeto” (BOURDIEU, 2006, p. 184)

Arfuch (2010) afirma que há gêneros consagrados para dar conta do biográfico, mas que a contemporaneidade dilatou isso, como o fez com tantos gêneros que sofrem hoje a interseção e mescla de outros. Entretanto, não se trata de uma soma de vários gêneros, mas sim de uma potência de inteligibilidade, algo que é reforçado pelo fato de que o privado foi ameaçado pela contemporaneidade e a intimidade passa a ser algo público. Logo, ele sugere “à formulação de um ‘espaço biográfico’, para dar lugar às diversas formas que assumiu, com o correr dos séculos, a narração inveterada das vidas, notáveis ou “obscuras”, dentre as quais a autobiografia moderna é apenas um ‘caso’” (ARFUCH, 2006, p. 22).

Outro ponto interessante nesse autor é que ele considera haver uma discussão sobre os limites entre biográfico e ficção. O próprio ato de narrar torna aquele que narra, outro, o que nos faz pensar que “não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a ‘totalidade artística’” (ARFUCH, 2006, p. 55), o que reforça que não se

trata aqui de identificar o narrador-protagonista como imagem do escritor, mas, sim, apontar que a escrita contemporânea está dialogando e utilizando novos caminhos, “avançando uma hipótese, não é tanto o ‘conteúdo’ do relato por si mesmo – a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes – mas precisamente *as estratégias* – ficcionais – de *autorrepresentação* o que importa” (ARFUCH, 2006, p. 73, grifos da autora)

É interessante pensar que mesmo no campo do biográfico,

Tratar-se-á, simplesmente, de literatura: essa volta de si, esse estranhamento do autobiográfico, não difere em grande medida da posição do narrador diante de qualquer matéria artística e, sobretudo, não difere radicalmente dessa outra figura, complementar, a do *biógrafo* – um outro ou “um outro eu”, não há diferença substancial –, que, para contar a vida de seu herói, realiza um processo de identificação e, conseqüentemente, de valorização. (ARFUCH, 2006, p. 55)

A autora considera o biográfico como “esse algo a mais que está em jogo não tanto na diferença entre os gêneros discursivos envolvidos, mas em sua coexistência.” (ARFUCH, 2010, p. 16). Ao entrar em contato com o romance de Freire, essa dúvida que permeia a leitura sobre se há indícios biográficos na narrativa, pode ser encarada como esse algo a mais, como essa outra camada que torna ainda mais interessante e envolvente a fruição da leitura.

Como sugere Santiago (1989), o narrador do romance fica no liame entre a coisa em si, a realidade do fato e o seu resultado. Ao mesmo tempo em que tenta, inutilmente, não envolver-se, ele se revela através dela. Os narradores se pautam pela questão do olhar para a civilização, estão interessados em entendê-la a partir de suas narrativas. É para as cidades, para a sociedade brasileira que se volta Heleno, ele está interessado em discutir as mazelas que ela esconde e de que forma ela oprime seus sujeitos – Heleno é um deles, inclusive. Santiago ainda pontua que há uma questão a mais ao tratarmos, especificamente, de narradores da literatura brasileira, pois, esses tem recorrido ao caráter memorialista, na busca de entender seu passado através das memórias – como o faz Heleno. A forma como isso acontece, na ficção pós-moderna, é muito interessante, como podemos ver:

O narrador da ficção pós-moderna não quer enxergar a si ontem, mas quer observar o seu ontem no hoje de um jovem. Ele delega a um outro, jovem hoje como ele foi ontem, a responsabilidade da ação que ele observa. A experiência ingênua e espontânea de ontem do narrador continua a falar pela vivência semelhante mas diferente do jovem que

ele observa, e não através de um amadurecimento sábio de hoje.
(SANTIAGO, 1989, p. 48)

É o que temos através de Heleno, ele conta a sua história a partir do encontro com Cícero. No jovem michê, ele traça semelhanças, por ambos virem do sertão pernambucano e pelo garoto de programa se parecer com seu primeiro namorado, “eu conhecia aquele menino, logo que bati o meu olhar na esquina da praça, ele era o próprio Carlos, o meu primeiro namorado, antigo, de volta para mim, o boy era, sim, a cara de meu outro amor, carne da mesma carne” (FREIRE, 2013, p. 32). Metaforicamente, Carlos morre também em Cícero. Para Heleno, a morte do michê significa reviver nele a morte de Carlos – fim do romance que viviam –. É através do corpo do michê – mesmo que morto – que Heleno pode narrar a sua história, e a história do seu grande amor que culminou na sua ida a São Paulo. É a partir de Cícero e das ações que ele demanda – no caso, a saga para enterrá-lo – que Heleno pode voltar ao seu passado e desenterrar seus próprios mortos. Embora lhe interesse narrar a sua vida, o narrador-protagonista acaba se entrelaçando na vida de Cícero, ao conhecer os lugares e pessoas que ele frequentava e convivia, seu ambiente de trabalho e a sua família; o que condiz com a ideia de que “a figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo outro (e não por si) e se afirma pelo *olhar* que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado)” (SANTIAGO, 1989, p. 43, grifo do autor). Contrapondo a afirmação de Santiago, Heleno une as duas coisas, ao passo em que constrói uma obra que se preocupa com o outro, mas que, de certa forma, revela a si.

Para Wood (2011), o narrador onisciente tem perdido a força, pois, a história tem demonstrado que é impossível ter certezas e dar conta de todas as coisas que acontecem no mundo, nesse contexto um narrador que tem todas as respostas está desatualizado porque “o curso da história nos fez perder essas certezas, e precisamos reconhecer nossa ignorância e limitação nesses assuntos para então tentar escrever de acordo com isso” (WOOD, 2011, p. 20). Sendo assim, foi na passagem do século XIX para o XX que houve um ganho na flexibilidade da narrativa,

A narrativa parece se afastar do romancista e assumir as qualidades do personagem, que agora parece “possuir” as palavras. O escritor está livre para direcionar o pensamento informado, para dobrá-lo às palavras do personagem. [...] Estamos perto do fluxo de consciência, e

é essa direção que toma o estilo direto livre no século XIX e começo do século XX. (WOOD, 2011, p. 23)

Ao falar de Marcelino, é importante ressaltar a presentificação do mesmo em sua obra, uma presença que compartilha as palavras com as suas personagens. Wood reforça que a linguagem do mundo interfere cada vez mais forte e em *Nossos Ossos* isso é notório, já que seu escritor, como já dito, faz uso da linguagem do mundo, aproximando suas personagens do povo. Assim, podemos pensar que o “romancista é um triplo escritor, e o romancista contemporâneo sente ainda mais a pressão dessa triplicidade, devido à presença onívora do terceiro cavalo dessa troica, a linguagem do mundo, que invadiu nossa subjetividade, nossa intimidade” (WOOD, 2011, p. 42).

Esse novo olhar que tem o narrador pós-moderno, mostra que a literatura contemporânea tem representado uma crítica aos cânones, necessitando de novas perspectivas de análise e interpretação que deem conta dos temas controversos e complexos. Há uma impossibilidade de ter um estilo, o que passamos a ter são diversas formas de narrativas, gêneros que se mesclam e infinitas possibilidades de contar uma história. Ginzburg (2012) vai mais além, ao afirmar que se torna necessário que esses novos narradores e personagens rompam com o modelo até então imposto, um modelo que valoriza os preceitos patriarcais, feito por e para “homens brancos, de classe média ou alta, adeptos de uma religião legitimada socialmente, heterossexuais, adultos e aptos a dar ordens e sustentar regras” (GINZBURG, 2012, p. 200). *Nossos ossos* rompe com esse modelo, já que Heleno advém de família pobre sertaneja, não possui crenças religiosas e é declaradamente homossexual.

Heleno, ao fixar sua narrativa no centro dos grupos marginalizados, na qual figuram personagens gays, travestis e prostitutas, traz uma perspectiva diferenciada, já que eles são representados de forma atuante, despertando o interesse por suas vidas e frustrações. Assim, temos acesso a uma narrativa que nos leva “a pensar sobre o país em perspectivas renovadoras. Trata-se de um desrecalque histórico, de uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados” (GINZBURG, 2012, p. 200). Ao lutar pelo direito de enterrar o michê morto, como uma Antígona contemporânea, Heleno traz à tona questões sobre as quais outrora a literatura não se dedicou, o direito à vida e à morte digna por parte dos pobres e excluídos. A história que se propõe a contar foge às regras instituídas ou privilegiadas durante as últimas décadas, o que na realidade contemporânea tem ganhado destaque, como Ginzburg afirma:

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

O deslocamento do narrador consiste exatamente em não mais estar no lugar confortável de antes. A sensação que temos hoje é que o enfoque está direcionado a outros grupos da sociedade e não mais apenas à classe média. O próprio narrador está inserido nesses grupos excluídos, demonstrando que, agora, eles podem marcar sua presença na literatura, portanto, “trata-se de falar, narrar, em condições que nunca foram possíveis, e interpretar o país a partir de horizontes historicamente condenados à mudez” (GINZBURG, 2012, p. 203). Freire, através de Heleno, dá voz a esses grupos silenciados no qual de certa forma se insere, demonstrando que há pessoas que a sociedade não se interessa nem mesmo na hora da morte, como podemos acompanhar a partir do descaso com o corpo de Cícero que, como nos conta outro garoto, até a interferência do narrador-protagonista, estava abandonado no necrotério, prestes à indignação.

A literatura contemporânea parece reavaliar criticamente as percepções habituais da violência brasileira, uma condição que, de certa forma, isola os indivíduos. A solidão que vemos em Heleno demonstra que há uma inadequação entre o narrador e a realidade social em que vive. Ao configurar dessa forma o seu narrador, Freire supõe “abandonar as condições de percepção habitual do cotidiano, dos discursos midiáticos, das instituições de controle político e jurídico” (GINZBURG, 2012, p. 212). Assim, o sujeito se exila de si mesmo, como o faz Heleno, que decide largar tudo na sua vida atual, até mesmo o sucesso, e desfazer-se de bens materiais, pois, “não pode, ao menos no horizonte imediato, contar com autonomia, liberdade ou condição de superação de suas limitações” (GINZBURG, 2012, p. 216).

O sujeito literário representado por Heleno condiz com o sujeito contemporâneo, completamente descentrado e fragmentado, incerto quanto à escolha de suas identidades e conturbado em sua vida, que necessita do outro para revisitar o seu passado em ruínas, tentando inutilmente consertar suas escolhas, numa análise crítica sobre o seu território e a sociedade em que vive.

2. O crime: relação entre corpo e cadáver

2.1 O cadáver: pistas de um romance policial

Desde a primeira leitura do romance *Nossos ossos*, foi possível traçar alguns paralelos entre ele e elementos presentes na narrativa policial. Embora o romance não se caracterize como pertencente a este gênero, é interessante observar como Freire, na construção do seu texto, apropria-se de algumas marcas desse tipo de literatura.

Como poderemos ver mais adiante, não se trata de uma cópia do gênero em questão. Curiosamente, o autor brinca com algumas categorias, subvertendo-as, parodiando-as. É importante salientar que não podemos afirmar que a obra de Marcelino Freire seja propositalmente paródica, mas, através da nossa análise, enquanto leitores, vemos a possibilidade de uma leitura paródica dos romances policiais. Portanto, tentaremos entender de que forma elementos da narrativa policial se presentificam na tessitura do romance. Para isso, utilizaremos alguns conceitos atrelados aos estudos da literatura comparada.

Todorov (1979) afirma que a questão do gênero na literatura é algo que é contestado. Há alguns autores que acreditam que enquadrar obras em um determinado gênero, inclusive, é desvalorizá-las. Essa ideia existia, pois havia um modelo clássico de obra literária e quando esta não obedecia às regras, era considerada problemática. A discussão sobre gênero na literatura, para o autor, existe exatamente devido aos romances policiais, que comumente apresentam “suas normas [sem profundidade psicológica, ação rápida, linguagem sem rebuscamento e etc.]; fazer ‘melhor’ do que elas pedem é, ao mesmo tempo, fazer ‘pior’: quem quer “embelezar” o romance policial faz ‘literatura’, não romance policial” (TODOROV, 1979, p. 95). Esse gênero consegue trazer a discussão entre o romance clássico e a literatura de massa, sendo considerado por muitos teóricos como pertencente ao último. O romance policial clássico, também conhecido como romance de enigma, conheceu sua glória entre as duas guerras mundiais, momento em que a narrativa se baseava entre dois assassinatos, o primeiro, cometido por um assassino e o segundo, que era a morte deste. Há duas histórias dentro desse tipo de romance, a história do crime e a história do inquérito – que é o percurso empreendido pelo leitor do crime até o desvendamento do enigma, “a primeira, a do crime, conta o que se passou efetivamente, enquanto a segunda, a do inquérito, explica como o leitor (ou o narrador) tomou conhecimento dela” (TODOROV, 1979, p. 97).

Em *Nossos ossos*, temos a primeira história, ao passo que a segunda não se conclui, e o mais instigante é que o desvendamento deste crime parece não interessar aos outros personagens. A pouca importância dada à punição do(s) culpado(s) pela morte de Cícero reforça a ideia de uma estrutura social que trata certos grupos de forma diferenciada, em que nem mesmo a justiça os acolhe. Por ser pobre, prostituto, migrante, homossexual, o corpo de Cícero só tem um destino: a indignação. Já que não pode mais servir como produto, seu corpo é desrespeitosamente abandonado por todos.

Todorov ainda discorre sobre o outro tipo de romance policial, o chamado romance negro, no qual o leitor não se interessa apenas pela verdade por trás do crime, “mas também no que acontecerá mais tarde, interroga-se tanto sobre o futuro quanto sobre o passado” (TODOROV, 1979, p. 102). Nesse tipo de romance, o herói-detetive perde a sua imunidade, correndo o risco, inclusive, de morrer. Outros tipos de romances policiais surgiram ao longo dos anos, mas, aqui, tentaremos apontar algumas comparações com o romance policial clássico e com o seu diálogo impreciso entre a literatura canônica e a literatura de massa.

O corpo do michê Cícero permite a primeira leitura comparativa. Toda a escritura do romance, desde o seu enredo até mesmo a forma como ele se estrutura é pautada por esse corpo-cadáver. Os títulos dos capítulos traçam um percurso que segue o desmembramento de um corpo – os ligamentos, os músculos, as costelas, as mãos, etc. –, como se acompanhássemos as conotações que as partes de um indivíduo significam e o que elas contam. Dessa forma, temos a impressão que a leitura da obra é um (des)montar de quebra-cabeça ou uma investigação, na qual se torna necessário dissecar esse cadáver, que em vida era condizente com “o ser humano alienado da sociedade burguesa [que] vive obcecado com a integridade do seu corpo, instrumento indispensável para trabalhar e ganhar a sua vida” (MANDEL, 1993, p. 64). É a ironia posta no fim dessa integridade, desse corpo que necessitava manter-se atraente e torna-se esfacelado e fatiado metaforicamente, que aqui nos interessa dar significações.

O corpo assassinado do michê – metáfora desse esqueleto tecido pelo escritor, assim como esses ossos, nossos – são os vestígios que sobram para a investigação. Os ossos de Cícero são as pistas que devemos seguir para elucidar o crime. Esses ossos metafóricos e metonímicos, pois representam também tantos outros trabalhadores e desiludidos, diariamente assassinados nos grandes centros urbanos, trazem inscritos em si os seus “assassinos” e somos nós, os leitores-detetives, que podemos responder a este enigma.

A existência desse cadáver nos remete imediatamente aos romances policiais originais, nos quais o ponto de partida era justamente a existência de um corpo assassinado, vítima de um crime. Neles: “o objecto não era propriamente o crime enquanto tal, que não passava de um pretexto para resolver um problema, de uma peça a encaixar num puzzle. Em muitos casos, o assassinio dá-se mesmo antes de a história começar” (MANDEL, 1993, p. 64). O mesmo acontece com Cícero, sua morte antecede o tempo da narrativa e só temos acesso a ela através da descrição minuciosa – perita, por que não? – num dos primeiros capítulos. Esse corpo-cadáver que permeia a obra, e o seu assassinato – que parece não ser o mais importante – possibilita percebê-lo como primeiro ponto de intertextualidade com o romance policial. O esqueleto que vamos formando capítulo a capítulo se revela como espaço de intertexto, o que permite considerar o estudo comparado como um método possível de análise.

É óbvio que o processo de comparar está envolvido em muitas análises e críticas literárias, mas somente, “quando a comparação é empregada como recurso preferencial no estudo crítico, convertendo-se na operação fundamental da análise, ela passa a tomar ares de método – e começamos a pensar que tal investigação é um ‘estudo comparado’” (CARVALHAL, 2006, p. 7).

Ao apresentar o conceito de intertextualidade, Nitrini (1997) compreende os estudos de Julia Kristeva, neles “a intertextualidade se insere numa teoria totalizante do texto, englobando suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia, numa perspectiva semiótica” (NITRINI, 1997, p. 158). Kristeva, por sua vez, utiliza-se dos estudos de Bakhtin para quem “todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar de intersubjetividade, instala-se o da intertextualidade e a linguagem poética lê-se, pelo menos, um duplo” (NITRINI, 1997, p. 161). Podemos considerar que, a partir de Kristeva, “o processo de escrita é visto, então como resultante também do processo de leitura de um *corpus* literário anterior. O texto, portanto, é absorção e réplica a outro texto (ou vários outros)” (CARVALHAL, 2006, p. 7). Para Hutcheon (1991), a intertextualidade desloca o interesse do texto do seu autor para o seu leitor e a relação que esse leitor estabelece. A autora ainda ressalta a contribuição de Roland Barthes, que considera ser “a intertextualidade a própria condição da textualidade” (HUTCHEON, 1991, p. 167).

A noção de intertextualidade possibilita avançar em nossa análise, já que estabelecer diálogos entre o romance *Nossos ossos* e o romance policial, não significa enquadrá-lo dentro desse gênero. Aqui, procuramos atentar para o que esse contato entre

“textos” tem a nos dizer, percebendo o contexto de produção do autor em questão. Um autor não-canônico, escrevendo num país periférico e compartilhando, portanto, “a situação e o papel do escritor latino-americano, vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue” (SANTIAGO, 2000, p. 22). É esse confronto com as estruturas do texto de gênero policial que nos interessa. O convite que a obra nos faz é exatamente que sejamos leitores-detetives, somos nós que somos desafiados a montar parte a parte desse corpo e a dar significado aos seus ossos.

O romance policial tem tradição na literatura inglesa, e posteriormente, norte-americana. Freire, ao incorporar alguns aspectos desse gênero, não o faz de forma inocente, afinal, “as leituras do escritor latino-americano não são nunca inocentes. Não poderiam nunca sê-lo” (SANTIAGO, 2000, p. 22). Em *Nossos ossos*, o autor tem o intuito de subverter alguns dos seus elementos, possibilitando o jogo paródico. É preciso, dessa forma, aprofundar a discussão acerca do conceito de paródia para efetuar nossa análise.

Samoyault (2008) traça uma tipologia para os tipos de intertextualidades considerando dois contextos, as que estabelecem a relação de co-presença – a citação, o plágio, a referência, a alusão – e as que estabelecem uma relação de derivação, ou seja, transformação em um outro texto – onde se encontra o pastiche e a paródia. Para Hutcheon (1991), a intertextualidade paródica, por sua vez, seria um tipo de arte que parodia os intertextos do mundo. Portanto, é inevitável a sua relação com o passado e com a forma pela qual a literatura vai retomar textos antigos. Ao mesmo tempo em que discute o passado dos textos literários, a paródia repensa o presente, não sendo intenção do processo paródico destruir o passado, em contrapartida, acaba sacralizando-o. A paródia, principalmente na contemporaneidade, reveste-se de um cunho ideológico muito forte, representando uma crítica social aos dias atuais. Dessa maneira:

A paródia intertextual dos clássicos canônicos americanos e europeus é uma das formas de se apropriar da cultura dominante branca, masculina, classe-média, heterossexual e eurocêntrica, e reformulá-la – com mudanças significativas. Ela não rejeita essa cultura, pois não pode fazê-lo. O pós-modernismo indica sua dependência com relação ao cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico abuso desse mesmo cânone. (HUTCHEON, 1991, p. 170)

Na narrativa de Freire, o assassinado é um jovem nordestino que vive em São Paulo e tem como trabalho a prostituição. Trata-se de um garoto pobre, excluído, marginalizado, um produto descartável da sociedade capitalista. A sua morte, ao contrário do que acontece, geralmente, nos romances policiais, não parece interessar a outras pessoas que com ele conviviam. A não ser por Heleno, Cícero torna-se um cadáver abandonado, que necessita urgentemente sumir para dar espaço para outros como ele, outras vítimas violentadas e das quais o poder público não tem condições de cuidar nem mesmo na hora da morte, como vemos no fragmento a seguir, “o corpo dele ainda está no IML, sem parente, sem quem por ele reclame, a prefeitura mandará incinerar, ao que parece, depois de uns meses de espera, faz quinze dias, eu acho, do acontecido” (FREIRE, 2013, p. 19).

Podemos perceber que ao parodiar os romances policiais, Freire estabelece um jogo que, se por um lado, confronta-se com a ideia de literatura popular, em que traça um intertexto com esse tipo de literatura, ao invés de se limitar ao cânone, por outro, problematiza as questões sociais, dando voz àqueles que estão à margem e que necessitam ocupar o centro das discussões, mesmo que já mortos.

Destarte, a paródia se torna um jogo sério que permite que escritores ex-cêntricos possam se colocar na literatura de forma crítica, com potencialidade estética e ideológica de até mesmo questionar o seu mundo. “O ex-cêntrico na América não é uma simples questão de sexo, raça ou nacionalidade, mas também de classe” (HUTCHEON, 1991, p. 175). Dessa forma, o impacto que esse tipo de intertextualidade propõe é muito grande, tanto ao que se refere aos aspectos formais, como às questões ideológicas.

Em *Nossos ossos*, percebemos como os elementos da literatura policial são subvertidos, com o intuito de questionar o lugar dos menos favorecidos. O enigma não é encontrar o assassino, mas entender por que o crime contra as minorias é muitas vezes silenciado e não merece atenção. Os corpos, então, são entregues à própria sorte, sem nem mesmo receber justiça ou as honras fúnebres. É essa crítica que podemos acompanhar na narração de Heleno, “baqueado pela imagem do jovem cadáver, destinado ele, agora unhas e dentes corroídos, à eternidade, os carimbos no dorso, os golpes pesados que sofreu, agonia que foi a sua morte, tão cedo, meu Deus, como podem ser perversos os filhos Seus! ” (FREIRE, 2013, p. 39). Como podemos perceber, não há apenas um assassino, mas toda a sociedade é responsável por essa morte, que infelizmente é mais uma entre tantas, invisível aos olhos do Estado, que o abandona de forma desumana junto a outros cadáveres. “Um a um, incontáveis cadáveres, a visão

mais grotesca, para relaxar, me pus a acreditar que eu estava, na verdade, dentro de uma tragédia grega, um drama de guerra, ficaria mais fácil de encarar qualquer matéria em decomposição” (FREIRE, 2013, p. 31)

As personagens de Marcelino Freire são marginalizadas e denunciam a violência e a desigualdade de que são vítimas. Já a história do romance policial clássico nasce de uma necessidade capitalista de ser popular e de defender os interesses da sociedade burguesa. Em seus romances, geralmente o assassinato ocorre em uma propriedade privada ou é um atentado contra ela, ato que deve ser punido, trata-se de uma narrativa com a qual “as coisas têm um papel mais importante do que as pessoas” (MANDEL, 1993, p. 41) e o assassino, muitas vezes, é um empregado ou mordomo. Isto é, esse tipo de romance sempre esteve à serviço dos ideais burgueses e capitalistas dominantes. Trata-se de uma literatura cujo “o melhor nunca ganha, quem ganha é o mais rico. A propriedade privada, a lei e a ordem devem triunfar sempre apesar do preço a pagar em vidas humanas e em miséria” (MANDEL, 1993, p. 73).

A presença da polícia – e especificamente do investigador – nos romances policiais – em contraponto a quase ausência da mesma no romance de Marcelino Freire é outro ponto interessante de análise. O surgimento da polícia, inclusive, não foi para defender os seres humanos, mas sim, para a defesa da propriedade privada, “o inspector de polícia deixa de ser um simples defensor da lei e da ordem ao nível mais vulgar [...] para se transformar no defensor da ordem ao mais elevado nível, o da defesa da propriedade” (MANDEL, 1993, p. 80). Na literatura policial, os representantes policiais foram sempre figuras-chave, capazes de nos conduzir à verdade e ao descobrimento do crime. Em *Nossos Ossos*, a polícia surge de forma indefinida, sem que saibamos o motivo real pelo qual ela procura falar com Heleno, mas a certeza que temos é que não tem a ver com o assassinato do michê, ela não se interessa por isso. A polícia não parece ser digna da confiança do narrador-protagonista e o papel de investigador passa a ser do leitor que precisa estar atento para estabelecer as conexões necessárias. Freire critica dessa forma a polícia brasileira, que é conhecida por sua violência e teor repressivo, assim como figura nesse tipo de romance, atende apenas aos interesses da burguesia, como podemos perceber na citação abaixo:

O lugar cada vez maior ocupado pelos romances policiais na literatura popular corresponde assim às necessidades objetivas sentidas pela classe burguesa de reconciliar a consciência que os indivíduos possuem do ‘destino biológico’ da humanidade, da violência das

paixões, do caráter inelutável do crime, com a defesa e a apologia da ordem social vigente. A revolta contra a propriedade individualiza-se. A sua motivação deixa de ser social e, por conseguinte, o rebelde torna-se um ladrão e um assassino (MANDEL, 1993, p. 27)

Freire parodia esses elementos narrativos, visto que em sua obra o enigma ocasionado pelo assassinato do michê não consiste em descobrir o culpado, mas, sim, o de nos interrogarmos por que aquele crime parece não importar a ninguém. O corpo morto é mais um na multidão e embora saibamos de forma evasiva que foram alguns homens desconhecidos que atacaram o michê, não temos mais nenhuma informação sobre eles. Se por um lado temos uma anulação de Cícero, que finda em um necrotério sem identificação, por outro, temos o anonimato dos seus assassinos, dos quais não temos nenhuma informação e, ironicamente, esse desconhecimento os protege de serem responsabilizados pelo crime que cometeram.

Uma das primeiras concepções da paródia esteve atrelada ao zombar de um texto. Durante o passar dos anos, o seu conceito foi se modificando até se considerar que “a paródia é, pois, na sua irônica transcontextualização e inversão, repetição com diferença” (HUTCHEON, 1989, p. 48). Trata-se de um processo em que se deve investigar como o texto antigo é incorporado no novo texto, percebendo como ele é retomado e parodiado, entendendo que seja como for há a criação de algo que é novo. “A paródia transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. Mas qualquer que seja a transformação ou a deformação, ela exhibe sempre um liame direto com a literatura existente” (SAMOYAUULT, 2008, p. 53).

Alguns autores apresentados por Hutcheon, consideram a paródia como uma tomada de elementos de um determinado texto que são modificados, deslocados ou invertidos em busca de um texto novo. Portanto, “a paródia é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1989, p. 48). Assim, a paródia pode partir do ridículo até à homenagem referente às obras do passado. Ela é um tipo de intertextualidade que expande o texto ao qual se refere, pois, nela se exige que o leitor perceba as dimensões dos textos que estão em jogo, ao passo que na intertextualidade há dimensões que não afetam a leitura, caso não ocorra o reconhecimento dos outros textos que ajudam a compor a tessitura do texto novo. Esse jogo paródico estabelecido por Marcelino Freire em *Nossos Ossos* se torna perceptível tanto em seu enredo como em sua estrutura. As modificações e inversões dos elementos da narrativa policial são necessárias para se problematizar as questões a que se pretende:

a desvalorização da vida de alguns sujeitos, a impunidade, a relativização da justiça que só atua na defesa de alguns grupos. O assassinato ser algo sem importância, a ausência de uma efetividade da polícia, os ossos como única fonte de pistas desse corpo, o leitor tendo que atuar ativamente como detetive e o desfecho sem solução são sinais dessa paródia crítica da sociedade, mostrando que no fim os problemas não estão de fato resolvidos, ao contrário do que somos levados a acreditar no término das leituras de alguns tipos de romances policiais.

É o oposto dessa literatura em que se enquadra *Nossos ossos*, ele nos provoca, mobiliza-nos a atuar como investigadores, sensibiliza-nos e nos deixa com inúmeras dúvidas que persistem após a leitura. Não se trata mais de tranquilizar e estabelecer a ordem burguesa, mas sim, de mostrar que ela está provocando o caos, o crime e a violência gratuita.

Enfim, ao mesmo tempo em que somos induzidos a compartilhar dessa investigação, colocamo-nos como culpados pela morte do michê Cícero, pois, somos pertencentes à essa mesma sociedade excludente, que objetifica e comercializa os corpos e os indivíduos e, na mesma velocidade que os consome, os descarta. Somos cúmplices da culpa que motiva o narrador-protagonista, “eu mesmo não presto, eu e meu pedaço de culpa, se não o tivesse estimulado àquela vida, ele poderia ter voltado à sua terra e casado, plantado uma família, criado uns gados” (FREIRE, 2013, p. 39). Somos, de certa forma, assassinos do Cícero.

Pudemos observar que, em *Nossos ossos*, alguns pontos que remetem à literatura do romance policial clássico estão postos, todavia, com outros intuitos. Na narrativa, o assassinato pouco importa aos outros personagens, ele não altera o percurso de suas vidas, não há uma preocupação em se desvendar o crime. O próprio Heleno deseja muito mais expiar sua culpa e reviver suas dores do que, em busca de justiça, talvez por saber que esse tipo de crime, direcionado a esse grupo específico, não recebe a atenção devida dos órgãos competentes. A polícia, quando surge no romance não é interessada pela morte de um garoto de programa, afinal, o michê está à margem da sociedade e, devido a isso, não é de “responsabilidade” dela. Ou seja, o substancial em *Nossos ossos* não é o assassinato, nem a descoberta do assassino, mas sim os questionamentos humanos trazidos à tona, “não é o mistério do acto criminoso, o *whodunit*, mas sim a trágica ambiguidade do destino e das motivações humanas” (MANDEL, 1993, p. 47, grifo do autor). Intuímos, apáticos, que a vida de alguns seres humanos não desperta

interesse de diversos setores da sociedade, restando apenas um conformismo resultante da violência que é naturalizada.

Os dois conceitos – intertextualidade e paródia – tem total relação com o passado, numa recorrência à memória de uma escritura. Esses conceitos têm corroborado com a ideia melancólica de que tudo está dito e que resta, agora, apenas modificar ou transformar o que já está posto, recorrendo ao processo constante de uma literatura que necessita do conceito de repetição. “A consciência da repetição desemboca sobre o remoer e o triste sentimento de uma perda: a estética pós-moderna, na mistura que ela faz com o antigo, exprime isso ao longo de páginas” (SAMOYAULT, 2008, p. 72)

A renovação consiste no processo de dizer diferentemente. E é o que faz o autor de *Nossos ossos* ao deslocar e expandir alguns conceitos da literatura. As obras literárias estão sempre nesse processo de contato que independem do tempo cronológico e trata-se mais de perceber a escrita como um constante processo de re-escrita. Marcelino Freire extrapola as perspectivas, ao propor um debate não exclusivamente com o cânone, mas, com uma literatura menor e comercial, apresentando-nos, “portanto, novos sujeitos que se expressam, em dicções marcadas por uma perspectiva diferente, se não vinda de um outro lugar social, pelo menos de um outro ângulo, o que produz outras refrações discursivas e ideológicas” (PELLEGRINI, 2008, p. 71). O diálogo que se estabelece permite entender o lugar que busca o escritor latino-americano, um lugar que é político e, ao mesmo tempo, uma empreitada por ter espaço de fala e para atuar. Ou, ainda, como prefere Silviano Santiago:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (SANTIAGO, 2000, p. 26)

2.2 O Crime em *Nossos ossos*: o assassinato de Cícero

O crime na obra *Nossos ossos* é um ponto crucial para o desenvolvimento da narrativa. Além de problematizar a violência sofrida por grupos marginalizados, já que Cícero é nordestino, pobre, prostituto e é assassinado em pleno horário de trabalho, ela carrega uma importante discussão entre a relação do corpo e a sociedade, e a do crime como um meio de produção que gera lucros. Essas relações nos forçam a pensar sobre o

(des)valor da vida humana nos dias atuais. O corpo de Cícero, embora morto, é emblemático na narrativa de Freire, ao passo que é a partir dele que toda a trama se tece. É a consciência da existência desse corpo que provoca o crime, é contra ele que a violência incide brutalmente. Até onde pudemos acompanhar, o que parece “provocar” o seu assassinato é o fato de ele comercializar o corpo nas esquinas das ruas, e obviamente, de comercializá-lo a outros homens, estabelecendo uma relação homossexual, que também é alvo de preconceitos em nossa sociedade. Cícero não cometeu nenhuma ação que provocasse ou justificasse a violência que recebe, ela parece acontecer simplesmente pelo fato do seu corpo existir.

Bergson (2006) traça uma importante relação entre corpo e espírito, desconstruindo a ideia do senso comum de que toda a percepção do mundo está relacionada com o pensamento racional – diretamente ligado ao sistema nervoso e ao cérebro –, ocorrendo, dessa forma, a supremacia da mente. O corpo tem recebido uma função secundária, sendo desprestigiado, embora seja ele o regulador de todas as imagens. Quando pensamos a matéria, a concebemos como um aglomerado de imagens, e o corpo, sendo assim, é a imagem que prevalece sobre todas as outras “na medida em que o conhecimento não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções: é meu corpo” (BERGSON, 2006, p. 11). Assim, ele atua como uma ponte entre o nosso interior e o exterior do mundo, traçando conexões e estabelecendo leituras possíveis:

Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. E vejo também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento. Meu corpo é, portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe. (BERGSON, 2006, p. 14)

Ao corpo, portanto, cabe, ao contrário do que somos acostumados a pensar, uma posição privilegiada, pois ele comanda a percepção que “em seu conjunto, tem sua verdadeira razão de ser na tendência do corpo a se mover” (BERGSON, 2006, p. 44). À medida em que se move, a percepção de todas as coisas muda, assim, ele não pode ser visto apenas como um ponto fixo refletor, pois as coisas do mundo o afetam também, agem sobre ele.

Dessa forma, é através do corpo que as pessoas conseguem se relacionar e agir no mundo. O assassinato, portanto, caracteriza-se como um impedimento de percebê-lo e agir nele, já que “meu corpo é o que desenha no centro dessas percepções; [e] *minha pessoa* é o ser ao qual se devem relacionar tais ações” (BERGSON, 2006, p. 47, grifo do autor). O corpo de Cícero, mesmo que morto, não é uma coisa nula, ao contrário, ele traz em si as marcas e registros do mundo e da violência da qual foi vítima, ele denota essa história e ganha novas significações ao passo em que Heleno o move.

Ludmer (2002) trata do delito em todos os sentidos do termo. Para ela, o crime faz parte da ótica do capitalismo e o criminoso é um produtor que produz muitas coisas, empregos e mercadorias, e movimenta diversos setores da sociedade, entre eles, as artes e a literatura. O criminoso é útil e acaba sendo visto como algo natural, tendo seu espaço na lógica do capital. A ideia do crime como algo que alimenta nossa sociedade já está contida na epígrafe da primeira parte da obra, quando o autor, ao citar uma cantiga popular, estabelece a comparação entre a morte do boi nas manifestações culturais e o *boy*, garoto de programa assassinado,

O meu boi morreu
o que será de mim?
Manda buscar outro,
ó maninha, lá no Piauí.
(Domínio público)

Essa comparação com o boi – um dos símbolos da alimentação no país – nos leva a pensar que o *boy*, tanto em vida como em morte, é visto como um produto, o seu corpo é irremediavelmente alimento, isto é, destina-se ao sacrifício. Assim como os bois e vacas representam a subsistência dos nordestinos que vivem no sertão, e a sua morte é lamentada com comoção, sendo tema de cantorias e enredos de grupos folclóricos, o corpo do *boy* na cidade grande alimenta homens solitários como Heleno que necessita desse contato e dele tira proveito, podendo ocasionar uma relação de afeto, como a que ocorre.

A morte do boi ou do *boy* tem um preço para aqueles que se aproveitam dele, mas, pode também servir como alimento para outros, nem que seja para saciar a necessidade de violência, como serve o assassinato de Cícero. De certa forma, sua morte alimenta alguém, e é um fato comum e banal, conforme descrito na obra: “ Cinco facadas, um corte foi bem na altura do peito, o garoto perdeu três dentes, bateu com a cabeça à beira de um banco de madeira, tremelicou perto de onde vivem os ambulantes,

ao lado do quiosque de cosméticos, sabe, não sabe?” (FREIRE, 2013, p. 18). Como podemos perceber, a morte de Cícero ocorre de forma quase rotineira, no meio da rua, e em lugar ocupado por outras pessoas. No entanto, parece que o fato de ela acontecer não gera nenhum impedimento no curso natural do dia e na vida daqueles que a presenciam. A riqueza de detalhes do acontecimento e a pouca sensibilidade com que ela é descrita no relato de um outro michê só denota o quanto o crime já faz parte do cotidiano em nossas vidas, principalmente quando ele se inscreve em certos grupos da sociedade.

O delito é “uma fronteira móvel, histórica e mutante (os delitos mudam com o tempo), não só nos pode servir para diferenciar, separar e excluir, mas também para relacionar o estado, a política, a sociedade, os sujeitos, a cultura e a literatura” (LUDMER, 2002, p. 11). Nas ficções literárias, o crime figura como uma categoria que articula sujeitos e vozes, pondo em discussão posicionamentos políticos e conjunturas sociais. A morte de Cícero traça um debate sobre a política do espaço urbano, é clara a mensagem de que ocupá-lo não é simplesmente estar nele, sugerindo, portanto, que há quem se considere dono e que alguns grupos estão ameaçados por outros.

Conforme Sarlo (2005), o espaço público é um lugar de conflito, no qual “os ocupantes tentam avançar (por razões legítimas e ilegítimas, de acordo com as leis ou sem elas) e outros procuram impedi-los” (SARLO, 2005, p. 71). É evidente que há uma fissura no contrato com o Estado, já que como vimos é ele o responsável por manter a segurança, mas que cada vez mais nos passa uma sensação de que “não pode garantir a paz entre os membros da sociedade” (SARLO, 2005, p. 54). Como consequência:

Proliferam indivíduos violentos que se armam para exercer a autodefesa, ou pressões comunitárias para que se reconheça o direito dos cidadãos de se organizar em defesa própria, o que implicaria induzir a um estado de guerra entre os indivíduos. Essas pressões têm pouca ressonância política, mas sua presença num certo ambiente cultural e seu poder de mobilização até em torno da permissão para matar indicam a existência de um cenário que acaba debilitando toda a sociedade. (SARLO, 2005, p. 54)

O *boy* de Heleno trabalha na rua, um espaço público, onde oferece seus serviços sexuais e, muito provavelmente, não agrada a todos que por lá passam devido aos tabus e preconceitos impostos a essa profissão: “diz-se que as prostitutas e os travestis, ao oferecer-se da maneira como o fazem, produzem uma situação de escândalo. Sua atividade incentivaria o fascínio pelo Mal” (SARLO, 2005, p. 72). Por outro lado, embora não ocorra em todas os casos, “A prostituição é uma atividade que não pode ser

penalizada, pois é exercida a partir de uma livre escolha feita por pessoas juridicamente responsáveis” (SARLO, 2005, p. 71). Há sempre uma tensão que se estabelece entre os que não participam do negócio da prostituição, que se sentem no direito de interferir na vida de quem faz essa escolha. Os assassinos de Cícero parecem não temer represálias, sentem-se à vontade para cometer seus crimes publicamente, como podemos acompanhar no fragmento abaixo.

Os caras chegaram em uma lambreta vermelha, provocaram o boy, estiletaram algum palavrão, cheio de exclamação, e foram embora, dar uma volta no quarteirão, voltaram e outro palavrão e mais exclamação, excessos do álcool, a noite é mesmo movida a isto, o boy disse, não ligo, mas os caras insistiam, uma, duas, oito vezes, mexeram também com as moças à espera do trem, cutucaram os mendigos à espera de ninguém, os noias do parque, os velhos na praça, olha só, brother, a calça do viado!!!!!! (FREIRE, 2013, p. 55)

É notório que os “dois caras”, que posteriormente vão cometer o crime, estão a passeio, eles são homens dando voltas à noite em *sua* cidade, em uma lambreta, e se divertem provocando a todos. Acontece que as suas provocações são destinadas aos garotos de programas gays como Cícero, aos velhos, aos drogados, às mulheres, todos pertencentes a grupos minoritários, que costumam ser silenciados em uma sociedade patriarcal que estabelece o poder à base da força. Assim, percebemos que o assassinato do michê ocorre como uma autenticação de quem são os donos da cidade e de quem manda nela. No ato criminoso estão inscritas as diferenças sociais e quem detém a força e o poder de agir a seu bel prazer, mesmo que isso venha a afetar a vida de outros. Sendo o crime uma fronteira, por esta não ser “só o limite de um Estado, mas um instrumento conceitual particular: uma zona inclusiva-exclusiva, uma fissura que sutura. [...] fazem surgir um limite (onde há perigo, segredo, ilegalidade, clandestinidade) e afirmam a existência de uma diferença” (LUDMER, 2002, p. 129). A fronteira do crime marca uma diferença, e o da obra de Freire denuncia que em nosso país há seres humanos que estão à mercê da violência brutal de outros, que saem, quase sempre, impunes.

Nossos ossos sugere que há em nossa sociedade algumas vidas que são desprestigiadas, são sem valor, e aqui é importante introduzirmos o pensamento de Agamben (2002), que traça um percurso sobre a consciência da importância da vida como a temos hoje que, entretanto, nem sempre foi assim. Para ele, a ideia de que o corpo humano é algo que deve ser preservado é muito recente e é apenas na

modernidade que o corpo biológico é posto como uma aposta política, marcando assim a biopolítica. Na Antiguidade, os gregos utilizavam dois termos para se referir à vida, um para designar a vida em si (*zoé*) e outro para designar a forma de se viver (*bíos*), mas, a *zoé* não era como nos dias atuais, e assim, a morte em certos contextos era vista como necessária, “se algo caracteriza, portanto, a democracia moderna em relação à clássica, é que ela se apresenta desde o início como uma reivindicação e uma liberação de *zoé*.” (AGAMBEN, 2002, p. 17).

Para Agamben, a política atual só tem um valor e um desvalor: a vida. E é na modernidade que o corpo humano passa a ser sacro, porém, matável. Nem sempre a vida e o corpo foram considerados sagrados e merecedores de cuidados, antes, para uma vida tornar-se sagrada, era necessário que ela fosse sacrificada. Tanto era assim que os gregos utilizavam um termo que era equivalente a corpo, *sôma*, que “significa na origem somente cadáver, quase como se a vida em si, que se resolve para os gregos em uma pluralidade de aspectos e de elementos se apresentasse como unidade somente após a morte” (AGAMBEN, 2002, p. 74). Esse autor nos apresenta ainda o conceito de *homo sacer* que é a primeira associação no direito romano arcaico à vida como algo sagrado. Trata-se de um conceito contraditório, já que ao mesmo tempo em que confere a sacralidade, permite a execução da vida, a sacralidade se torna problemática nesse caso, pois, “resulta, tanto nas fontes como segundo o parecer unânime dos estudiosos, da conjunção de dois aspectos: a impunidade da matança e a exclusão do sacrifício” (AGAMBEN, 2002, p. 89)

Essa discussão se torna importante, pois antes os assassinos desculpavam seus crimes pelo teor da sacralidade da matança, que era um ritual religioso de purificação, o *homo sacer* vem, exatamente, se contrapor a isso, ele “pertence ao Deus na forma de insacrificabilidade e é incluído na comunidade na forma da matabilidade. A *vida insacrificável e, todavia, matável, é a vida sacra*” (AGAMBEN, 2002, p. 90, grifo do autor). Cícero é a representação do *homo sacer*, já que ele é morto, mesmo vivendo em uma sociedade onde a vida, para Deus e para o Estado deveria ser preservada. Por isso, o seu corpo, como “o próprio corpo do *homo sacer, na sua matável insacrificabilidade, é o penhor vivo da sua sujeição a um poder de morte, que não é porém o cumprimento de um voto, mas absoluta e incondicionada*” (AGAMBEN, 2002, p. 106, grifo do autor). Nos dias atuais, na maioria das civilizações, a ideia do sacrifício como forma de encontrar a vida não é mais aceita, dessa forma:

Na modernidade, o princípio da sacralidade da vida se viu, assim, completamente emancipado da ideologia sacrificial, e o significado do termo sacro na nossa cultura dá continuidade à história semântica do *homo sacer* e não à do sacrifício [...] o que temos hoje diante dos olhos, é de fato, uma vida exposta como tal a uma violência sem precedentes, mas precisamente nas formas mais profanas e banais (AGAMBEN, 2002, p. 121)

É a exposição da vida que força o surgimento da biopolítica e faz com que a democracia exija que a lei tome para si a responsabilidade sobre o corpo, e “esta é a força e, ao mesmo tempo, a íntima contradição da democracia moderna: ela não faz abolir a vida sacra, mas a despedaça e dissemina em cada corpo individual, fazendo dela a aposta em jogo do conflito político” (AGAMBEN, 2002, p. 130). A preservação dos corpos matáveis de seus cidadãos deveria ser o maior interesse do Estado, todavia, como nos apresenta a narrativa de Freire, há uma seleção entre os corpos que de fato devem ser valorizados e aqueles que não despertam interesse, “a separação entre humanitário e político, que estamos hoje vivendo, é a fase extrema do descolamento entre os direitos do homem e os direitos do cidadão” (AGAMBEN, 2002, p. 140).

O corpo de Cícero não interessa nem ao governo, nem à imprensa, nem à comunidade. Após sua morte, torna-se apenas um cadáver abandonado no necrotério, reafirmando que cada sociedade (de)limita quais vidas são, de fato, sacras. Embora, atualmente, isso tenha tido cada vez mais abrangência, os grupos marginalizados denunciam exatamente a falta de compromisso do Estado e da lei para com as suas vidas. Esse debate é extremamente importante, pois, é nas artimanhas políticas que se escolhe quem deve ser eliminado. A personagem Cícero se enquadra naquilo que Agamben (2002) denomina como vida indigna de ser vivida, que seria a vida considerada irremediável. É claro, irremediável numa ótica preconceituosa, que não considera homossexuais e garotos de programa humanos. Cícero atrapalha o trânsito, o fluxo “natural” da cidade, o seu corpo, talvez, ameace o bem-estar de outros corpos e por isso, é eliminado sem que ninguém se importe, de forma violenta e gratuita:

O boy sentiu que estava fodido e solitário, dança daqui, pula ali, foi ficando pequeno à luz do poste, os assassinos, enfiados em capacetes, nem pareciam humanos, ambos puxaram um punhal e mais um punhal, tipo uma faca fosca e outra faca, nas mãos, raspa daqui, no ar, puxa e repuxa, a luminosa fúria acendendo a noite, nada escurecia, nenhum esconderijo na surdina, nenhum refúgio, nem labirinto onde o boy pudesse se enfiar.

[...]

O boy tentou fechar a boca, cobrindo com as mãos o poço do peito, esse coração sem dono, seguiu gingando e xingando, até cair, de vez, no meio da praça e os dois elementos fugirem antes de os outros boys voltarem da fuga em massa [...] coitado, o boy a esta hora já morto, para quem quisesse ver, de graça, a beleza de um corpo exposto. (FREIRE, 2013, p. 56-57)

Nesse fragmento vemos que o crime em Freire tem um forte apelo estético – descrito como baile, uma luta, com uma poeticidade fora do comum nessas situações – e uma tendência a espetacularização, o corpo exposto, mesmo que morto, é um atrativo. Para Ludmer (2002), o crime tornou-se um entretenimento, que alimenta as mídias e também a literatura. A violência, então, passa a ser matéria prima para e da arte, interessando-se pelo conflito com a ética que considera “*o crime como mudança de lugar*, como passagem de um espaço a outro, de uma língua a outra e de uma arte (a música) a outra (a literatura)” (LUDMER, 2002, p. 148, grifo da autora).

Ludmer (2002) ainda pondera que a imagem da prostituta – e no caso do nosso romance, do prostituto – sempre figurou na literatura como um modelo de exploração “foi precisamente seu papel periférico no ambiente das classes baixas o que a converteu em um símbolo tão poderoso, pois existiu não no centro mas nas margens dessa sociedade, entre as classes” (LUDMER, 2002, p. 319). Cícero é, então, um símbolo de como a sociedade burguesa explora alguns corpos e os dispensa e viola quando assim os deseja.

A autora reflete sobre a função dos delinquentes, pois, eles “circulam como o dinheiro e as crenças e atravessam a sociedade para dividi-la em ricos/pobres, legítimos/ilegítimos, crédulos/incrédulos. Movem-se nos interstícios [...] e nesse movimento definem fluxos” (LUDMER, 2002, p. 431). Por sua vez, “as vítimas têm um espaço próprio e são definidas por um suplemento ou acréscimo, outra marca da diferença, visível ou audível: outra língua ou outro olhar. O suplemento pode estar fundido com a vítima [...] ou pode estar separado, mas em aliança e em contato com ela” (LUDMER, 2002, p. 432-433). Cícero é marcado por uma diferença em relação às outras pessoas da cidade, ele é nordestino, gay e ainda comercializa o seu corpo nas ruas, algo que comumente foi associado apenas às mulheres. Logo, ele estabelece uma diferença simbólica, e a sua morte é resultado do encontro “do delinquente e as diferenças empíricas (visíveis e audíveis) da vítima, é o choque entre signos de alteridade numa relação específica, social, política e estatal, de poder. Então, o delinquente comete o crime para esvaziar esse espaço” (LUDMER, 2002, p. 433). Fica

evidente que existe uma relação entre o criminoso e o Estado, principalmente quando este o protege, como podemos acompanhar:

Como a vítima poderia representar o perigo ou a ameaça política para o Estado, numa conjuntura precisa, a construção cultural das diferenças e sua cumplicidade no delito aparecem com suplemento do Estado nacional delinquente. É uma relação específica, sexual, social, política e às vezes, racial [...] entre dois conjuntos de diferenças simbólicas e empíricas, no polo do “mal” [...] o Estado se serviria do delinquente, e com ele do aparelho cultural de crenças nos delitos dos diferentes, para eliminar um espaço social, econômico ou político “inimigo”, onde se encontra o corpo do “mal”: o delinquente seria um agente do Estado delinquente” (LUDMER, 2002, p. 433)

Freire parece nos leva a refletir que alguns crimes que ocorrem na sociedade têm a conivência do próprio Estado; que, ao contrário, deveria proteger e ser responsável pela vida humana; e da própria sociedade. O crime serve como forma de livrar-se daqueles que não se enquadram no modelo de sociedade desejada, que no caso da sociedade brasileira é um modelo burguês, patriarcal e branco. O assassinato de Cícero é um exemplo claro da demarcação de uma diferença ideológica e social que é reafirmada pelo Estado.

2.3 Corpo como mercadoria, sujeito ciborgue: a personagem Estrela

Ainda dentro da perspectiva de discutir o corpo, vamos nos ater, agora, à personagem Estrela, travesti que surge na obra como “namorada” do garoto assassinado. Heleno a procura com o objetivo de conseguir o paradeiro da família de Cícero, e passa a ser chantageado, já que ela decide trocar as informações por uma quantia em dinheiro. A narrativa de Freire nos revela personagens pautadas por corpos que querem de toda forma manter-se vivos e atrativos, entretanto, quando a violência atinge esses corpos supervalorizados, temos a nítida percepção da potência do mal. Nas ruas de São Paulo, tanto o michê representado por Cícero, como a travesti representada por Estrela, são símbolos da “transformação do corpo em uma mercadoria. Na medida em que o corpo é crescentemente construído como uma mercadoria para ser manipulada, desenhada e empacotada em recipientes próprios” (SANTAELLA, 2003, p. 200). Não se trata aqui de criar uma visão moralista sobre os sujeitos que se prostituem, nem mesmo vitimizá-los, mas, sim, apontar dentro da narrativa como esses corpos são resultados de uma

estrutura de sociedade que privilegia alguns em detrimento de outros que estão expostos à violências gratuitas e perseguições.

Pensar o corpo na contemporaneidade é pensar o corpo cibernético e o corpo humano como uma moeda de troca. Assim, é o nosso objetivo discutir as relações entre humano e máquina, pensando a teoria do ciborgue proposta pela feminista Donna Haraway (2009), com o intuito de perceber de que forma o pensamento sobre o corpo na contemporaneidade está se (re)configurando e sofrendo influências de matérias não-orgânicas.

Estrela circula entre as categorias de feminino e masculino, provocando-nos sobre sua identidade e se, de fato, é necessário defini-la, demarcá-la, cerceá-la. Ela é mulher-homem-travesti e também tem o seu corpo exposto e explorado como uma mercadoria, ao passo em que faz apresentações em uma boate noturna, em que homens de todo tipo se escondem e se divertem. Essa personagem é a prova de que “quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções – como, por exemplo, as de gênero começam a ficar visíveis” (HUTCHEON, 1991, p. 86), e passam a figurar na literatura de forma suntuosa, como acompanhamos na descrição da personagem na primeira vez que Heleno a vê:

Estrela quando entrou a boate inteira parou, todo mundo a chamava de Deusa, um grupo fez um círculo em torno dela, o palco ficava no chão, ela desfilava entre as mesas, boquiaberta, soltava a voz, não dublava, havia uma gravação apenas com os instrumentos, eram dela, ao vivo, os gritos e trejeitos de Carmem Miranda. (FREIRE, 2013, p. 48)

Embora se compare à uma celebridade e talvez, por isso, se justifique seu nome, o aspecto da exposição de seu corpo, como vemos no fragmento “pessoas puxavam cadeiras para ficar em sua companhia, outras enfiavam dinheiro entre seus seios, montados” (FREIRE, 2013, p. 49), mostra que Estrela, assim como Cícero, tem o próprio corpo como “instrumento de trabalho” e moeda de troca. Dessa forma, precisa conservá-lo da melhor maneira possível.

Essa personagem causa ainda mais curiosidade por ser uma travesti, “isto é, uma pessoa em um corpo de *homem*, mas com toda a dinâmica psíquica voltada para os desejos, anseios, cultura e subjetividade das mulheres” (SILVA, 2012, p. 150); e também pelo fato de a sociedade não aceitar as travestis como mulheres, embora a

personagem em questão esteja em um espaço “destinado” a elas, um espaço cerceador, que confina, limita, constrange, um aprisionamento que estigmatiza e gera diversos preconceitos. Estrela provoca o binarismo feminino e masculino, é um corpo híbrido que transita e problematiza essa dicotomia que sempre delimitou a identidade sexual. O travesti/transgênero “não desintegra o sistema binário e dicotômico, mas o problematiza no sentido de tornar consciente o fato de que as pessoas podem ser mais livres para as suas escolhas, para encontrar os seus lugares onde possam viver os seus modos ou estilos de vida” (SILVA, 2012, p. 146). Para Sarlo, as travestis são estigmatizadas e sobre elas incide a violência das cidades, pois,

O travestismo escandaliza, e provoca curiosidade. [...] também pelo *algo mais* sexual que os travestis colocam em cena: eles são mais soltos, mais ruidosos e mais agressivos do que as prostitutas. Os travestis exibem uma modalidade de sexo que perturba mais do que qualquer outra. (SARLO, 2005, p. 74)

A questão do corpo sempre foi crucial no que se refere à identidade. Através dele o sujeito se expressa e pode comunicar os seus desejos. As travestis “forjam para si outras identidades, uma vez que não se identificam, não se familiarizam e negam a base sexual e de gênero que primeiramente orientou aquele ‘corpo’” (SILVA, 2012, p. 145). Essa modificação muitas das vezes se dá em sua parte externa, em Estrela através do uso de maquiagem, perfume, vestidos de lantejoula, anéis e colares, elementos que modificam a sua imagem, “máscaras” que usa para transformar o seu corpo e poder ser quem quiser. Essas modificações, embora não permitam a transformação do seu corpo, possibilitam que ela seja um corpo em fronteira. Estrela é uma mulher assim que acorda, mesmo que o seu corpo seja organicamente de homem. Estrela é uma mulher com uma função para a sociedade caótica em que vive, ela é “uma dama, uma cantora de rádio, enfeitada de plumas” (FREIRE, 2013, p. 48).

Estrela é uma figura, ao mesmo tempo, marginal e comercializada. Por ser uma artista que se apresenta em uma boate noturna, tem o seu corpo a serviço. Como objeto de negociação, ele está imerso em um “lugar que não existiria sem a ideia de corpo como uma máquina de alta performance” (KUNZURU, 2009, p. 23). Assim, a narrativa revela uma sociedade pautada na manutenção do corpo que de todas as formas quer se manter vivo, juvenil e à venda.

Sempre visto como uma grande estrutura articulada: “A história do corpo atravessa os séculos nas culturas ocidentais, impingindo esta concepção estruturalista

que reforça ideias do corpo como um dado físico, uma matéria orgânica, uma maquinaria” (SILVA, 2012, p. 143). Ou como ainda prefere Doel, “O sujeito é, com certeza, uma máquina, mas uma máquina que é montada e articulada em um lugar apropriado” (DOEL, 2001, p. 83). As teorias sobre o pós-humano, sobre o ciborgue, vão ainda além, elas pensam a fronteira entre o humano e a máquina. Sobre isso, escreve Santaella:

Em um mesmo corpo, reúnem-se o mecânico e o orgânico, a cultura e a natureza, o simulacro e o original, a ficção científica e a realidade social. A declaração de Haraway de que somos todos ciborgues deve ser tomada no sentido literal e metafórico. No sentido literal, porque as tecnologias biológicas e teleinformáticas estão, de fato, redesenhando nossos corpos. Metaforicamente, porque estamos passando de uma sociedade industrial orgânica para um sistema polimorfo (SANTAELLA, 2003, p. 186).

Nos últimos séculos temos acompanhado os avanços cada vez mais intensos na produção de máquinas. Hoje, a tecnologia tem avançado de forma avassaladora e muito tem se discutido sobre se elas substituirão os seres humanos. Alguns setores – a exemplo do agrícola – têm colocado máquinas modernas no lugar da mão de obra humana. Mas essa relação não é dicotômica, cada vez mais as máquinas se tornam humanas, e os humanos se utilizam de suplementos maquínicos para sobreviver, “de um lado, a mecanização e a eletrificação do humano; de outro, a humanização e a subjetivação da máquina. É da combinação desses processos que nasce essa criatura pós-humana a que chamamos ‘ciborgue’” (SILVA, 2009, p. 12).

Há uma informação sobre Estrela que muito nos interessa para adentrar na discussão sobre corpo humano e máquina, que condiz com a sua obsessão em colocar seios de silicone novos, que simbolizam assim uma prótese – algo introjetado posto ao corpo orgânico –: “a parte ciber do corpo. Ela é sempre uma parte, um suplemento, uma parte artificial que suplementa alguma deficiência ou fragilidade orgânica ou que aumenta o poder potencial do corpo” (SANTAELLA, 2003, p. 187), como podemos acompanhar no fragmento abaixo, em que Estrela conta ao narrador-protagonista sobre a sua necessidade e de como o garoto de programa a devia:

Sim, claro, porque não, eu também tinha um grande carinho pelo nosso menino, muito diferente e educado, o caso é que ele estava me devendo um bom dinheiro, sabe, veja isto, e me mostrou os peitos,

recém lavados, estão ou não estão murchos? (FREIRE, 2003, p. 61-62)

A prótese funciona como extensão do corpo, como suplemento que permite que ele se torne ainda mais perfeito. No caso de Estrela, para que o corpo permaneça vivo e atraente como necessita em seu ofício, é necessário que ela o modifique, que se utilize de mecanismos científicos para moldá-lo, tornando-o mais atraente. Assim, recorre a algo exterior a si, a "uma prótese [que] é uma parte, um suplemento do corpo humano que não é complexamente integrada, nem autônoma" (SANTAELLA, 2003, p. 201). Através de Estrela temos a representação do ciborgue, que "é um organismo, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção" (HARAWAY, 2009, p. 36). O que nos permite pensar a categoria do pós-humano, considerando aqui como o que temos após as transformações do humano com o contato com as máquinas e a tecnologia, processo que não é recente, mas ganhou novas proporções e se ampliou com o advento da informática. A personagem de Freire busca uma inserção de silicone para manter-se viva, algo externo ao funcionamento do seu corpo, algo que é integrado a ele e que passará a conviver com ela, lhe impondo certo poder para continuar sobrevivendo em seu mundo: "nossos corpos são nossos eus; os corpos são mapas de poder e identidade. Os ciborgues não constituem exceção a isso. O corpo do ciborgue não é inocente" (HARAWAY, 2009, p. 96). Como ciborgue, Estrela altera o seu corpo, não apenas externa, mas internamente, forma que encontra para sobreviver e continuar trabalhando, ao fazer escolhas e optar por quem quer ser:

[...] As identidades não estão aí desde o começo [...] elas são anexadas, como se fossem outras tantas próteses dendríticas, à congestionada massa de fluidas multiplicidades, a fim de deter os devires, regular o movimento e impor a estabilidade. E como todos os agregados molares, o sujeito é arranjado, é montado, como uma interrupção e uma derivada dos fluxos que o animam, o sustentam, o atravessam e o descarregam (DOEL, 2001, p. 88).

Estrela parece não se importar com a morte do seu namorado, ao contrário, ela apenas vê nela a oportunidade de se dar bem às custas de Heleno, impondo que a sua ajuda, em suas próprias palavras, "depende de quanto eu vou levar, ela me disse e repetiu, este mundo é assim, meu bem" (FREIRE, 2013, p. 50) mostrando que "o dinheiro [...] reduz tudo a mercadoria, tudo pode ser comprado, tudo tem seu preço, sobretudo o que não tem preço" (LUDMER, 2002, p. 405). Dessa forma, se houve

algum relacionamento entre Estrela e Cícero, foi meramente pautado pelo interesse e sexo, a morte do michê surge como oportunidade para que ela consiga o que necessita nem que para isso tenha que chantagear:

Mesmo que eu imaginasse um cenário assim, um personagem, difícil seria ele existir como, de fato, existe, real, de turbante, entoalhado, os peitos, que ela exibia, fazendo chantagem emocional, o dinheiro que Cícero lhe pediu, meu amado, era para os meus peitos, não quero outra coisa sua, querido, senão os meus peitos, apenas os meus peitos de volta, e estamos quites. (FREIRE, 2013, p. 62)

No fragmento acima, podemos perceber que a figura de Estrela causa um estranhamento, não exatamente por ser uma travesti, mas, por se apresentar como um personagem muito caracterizada, além do fato de exigir uma dívida – que supostamente não existe – ao Heleno. A obsessão pelos peitos causa um certo temor no protagonista e está evidente na fala da travesti, que repete compulsivamente a sua necessidade. Assim, Estrela nos revela que no mundo contemporâneo, as atitudes são ambivalentes em resposta aos relacionamentos e é por isso que os acumulamos, pois, todos são frágeis, negociáveis e descartáveis, trata-se de conectar-se e desconectar-se o tempo inteiro. O que houve entre Cícero e Estrela parece ser uma relação sem profundidade, o encontro metálico entre dois corpos explorados, um plugue sem sentimentos, elétrico, apenas, contatos sôfregos que culminam apenas em mais solidão e novas tentativas de negociar com outras pessoas, como acontece ao Estrela chantagear Heleno, sem preocupar-se com o destino do corpo do michê.

Estrela representa o excluído em face ao mundo capitalista e também representa a liberdade de ser quem deseja. Embora presa por necessidades econômicas, ela não se esquiva de ser aquilo que quer – mulher. Na narrativa tem nome, um nome inesquecível, inconfundível na noite, é uma celebridade noturna e do submundo citadino. Já a relação que estabelece com Heleno, o outro, é sempre problemática e conflituosa, configurando o tipo de relação descrita por Haraway:

O eu é o Um que não é dominado, que sabe isso por meio do trabalho do outro; o outro é o um que carrega o futuro, que sabe isso por meio da experiência da dominação, a qual desmente a autonomia do eu. Ser o Um é ser autônomo, ser poderoso, ser Deus, mas ser o Um é ser uma ilusão e, assim, estar envolvido numa dialética de apocalipse com o outro. Por outro lado, ser o outro é ser múltiplo, sem fronteira clara, borrado, insubstancial. Um é muito pouco, mas dois [o outro] é demasiado. (HARAWAY, 2009, p. 91).

Quanto à relação entre o corpo humano e as máquinas, a teoria do pós-humano nos mostra que se trata de um processo que não é recente e do qual não existe escapatória. Cada vez mais os nossos corpos são estendidos e modificados por próteses maquinicas e as máquinas obtêm características humanas. Essa noção de perda da fronteira que limita um e outro é fundamental para mostrar como pensar o sujeito não é uma tarefa simples. Os nossos corpos estão a todo o momento em transição, procurando o aperfeiçoamento, numa desenfreada e incessante busca por manterem-se jovens e objetos de desejo dos outros.

2.4 Índio: a representação da doença

Aqui nos interessaremos por uma personagem secundária, o índio, que tem apenas duas aparições em todo o romance, contudo, que também pode sugerir e revelar a violência pela qual a sociedade brasileira foi constituída e o quanto essa violência tem sido silenciada. O fato de nomear esse personagem como índio traz à tona essa discussão, tanto pela história do país, como pela utilização do termo pejorativamente. Ser índio em nossa sociedade carrega uma conotação negativa, provando assim, que há “uma porção do significado que depende da língua e outra porção que depende do contexto” (SILVA; ALENCAR, 2013, p. 134). Essa leitura acerca de índio é sugerida pelo autor e pode facilmente ser desenvolvida numa leitura crítica porque “a violência na linguagem pode ser vista como algo que não só destrói a identidade do sujeito e da própria significação, mas também as constitui” (SILVA; ALENCAR, 2013, p. 134). Nomear uma personagem como índio é provocar as reflexões do “ser índio”, assim, interessa-nos suas significações na literatura atual.

É de nosso conhecimento que o processo de colonização na América Latina se deu de forma extremamente violenta. Os portugueses, ao chegarem ao Brasil, exploraram as riquezas que encontraram aqui e praticamente dizimaram as populações indígenas que ocupavam nossas terras, desrespeitando suas culturas e práticas. Processos como a catequização, a prática do escambo e a contaminação proposital por varíola de tribos inteiras, demonstram que os homens brancos ocuparam o território brasileiro de forma truculenta e brutal, tanto que essas populações hoje representam uma minoria que ainda luta por espaços e direitos. Entretanto, a nossa literatura, quando os retrataram, em sua maioria, foi de forma romantizada, sem denunciar o processo de opressão e violência pelo qual eles passaram, sem condizer com o que esse povo

historicamente sofreu, nem com a sua realidade atual, numa tentativa de nos fazer acreditar numa sociedade formada pela comunhão e, por isso, em alguns períodos, se “transmitiu por vezes a ideia enganadora de que a literatura foi aqui produto do encontro de três tradições culturais: a do português, a do índio e a do africano” (CANDIDO, 1987 p. 2).

Candido (1987) aponta que nossa literatura teve como modelo de produção a literatura europeia e, em seguida, os escritores brasileiros atuaram como herdeiros colonizados, em que as obras serviam como uma ferramenta política desse ideário de imposição cultural. O processo excluía tanto a cultura indígena que, em certo momento, na cidade de São Paulo era proibido que homens brancos participassem de festas nativas, frisa-se que o próprio tupi-guarani foi proibido de ser usado como língua. Mesmo em obras ambiciosas que surgiram no século XVIII, essa perspectiva se mantém e “predomina a ideia conformista que a empresa colonizadora foi justa e fecunda, devendo ser aceita, louvada como implantação dos valores morais, religiosos e políticos que reduziam a barbárie em benefício da civilização” (CANDIDO, 1987, p. 4). Para o autor, a idealização do índio na literatura brasileira condiz com a tendência “em escolher no passado local os elementos adequados a uma visão que de certo modo é nativista, mas procura se aproximar o mais possível dos ideais e normas européias” (CANDIDO, 1987, p. 8). Diversos fatores contribuíram para a criação dessa imagem positiva do índio, são eles,

A condição de homem que os jesuítas lhe reconheceram; a abolição da sua escravização em meados do século XVIII; o costume dos reis portugueses de conferir categoria de nobreza a alguns chefes que, nos séculos XVI e XVII, ajudaram a conquista e defesa do País; e finalmente a moda do “homem natural”. Tudo isso ajudou a elaborar um conceito favorável, não sobre o índio de todo o dia, com o qual ainda se tivesse contato, mas sobre o índio das regiões pouco conhecidas e, principalmente, o do passado, que se pôde plasmar com a imaginação até transformá-la em modelo ideal. (CANDIDO, 1987, p. 8)

É importante salientar que mesmo considerando todas essas questões, Candido ressalta que o Brasil ainda assim conseguiu criar uma literatura importante, embora ambígua, pois, se por um lado se submetia aos valores da cultura europeia, por outro conseguia dar voz e retratar aqueles que não pertenciam à elite. O índio ocupou um lugar de protagonismo dentro da literatura brasileira, mas, através de uma imagem mítica e servindo ao ideário branco dos descendentes de portugueses. Em contraposição,

o índio de Freire é marginalizado e em sua própria estrutura narrativa revela a minoria – no sentido até mesmo populacional que se tornou – instigando-nos a refletir sobre qual o rumo que tiveram os primeiros habitantes do nosso país e seus descendentes ou, como acontece em nosso cotidiano, sua total invisibilidade.

O processo de dizimação dos índios no Brasil Colonial é análogo ao processo de “higienização” empreendido na modernização das cidades brasileiras. Para Ferreira (2014), a imagem do Brasil na primeira metade do século XX, construída pelos higienistas e pelos movimentos pró-saneamento é de um Brasil doente e pouco propenso às mudanças, alguns dos relatos destacavam que o fator étnico, o fato de sermos uma nação mestiça, acarretaria em raças inferiores e propensas à contaminação e proliferação de doenças, além de que “um dos mitos que a ideia de um Brasil atrasado (e, portanto, *doente*, e, portanto, *culpado*, e, portanto, merecedor do *sofrimento*) veio sedimentando desde a modernidade foi o do *fracassado*, portador da patologia da ignorância sobre os avanços do mundo dito civilizado” (FERREIRA, 2014, p. 4, grifos da autora). As origens do povo brasileiro acabam representando,

Um entrave à lógica do mundo moderno, fincadas as raízes de seu entendimento e de sua conduta noutra lógica, mais afeita à do homem do campo, do índio e do negro iletrados, porém espertos, donos de uma sabedoria cada vez mais inapreensível pelo Brasil urbano, erudito e civilizado que se anunciava no início do século XX. (FERREIRA, 2014, p. 11)

Em Freire (2013), se por um lado a presença do índio possa passar desapercibida, por outro nos acarreta questionamentos sobre sua representatividade. Apesar da questão de o indígena não ser o tema central da narrativa, o aparecimento desse personagem não se dá de forma gratuita, assim como ele não possui um nome e ser chamado índio denota uma ácida ironia do escritor.

O índio freiriano é um garoto de programa, o primeiro michê que o narrador-protagonista Heleno encontra na cidade de São Paulo, e que troca favores sexuais por alguma ajuda financeira, um tipo de escambo moderno, poderíamos assim dizer.

A primeira vez com um michê foi por engano, eu não entendi o que queria de mim o rapaz com cara de índio, será que ele piscou mesmo para os meus olhos, balançou o sexo?

[...]

Aí ele me cobrou, ao final, uma ajuda para o trem, o lanche, para comprar um refrigerante, eu dei e me acostumei a procurá-lo na

Estação da Luz, encostado na grade de proteção. (FREIRE, 2013, p. 33)

Como podemos perceber no fragmento acima, a troca não parece justa, já que o garoto espera uma “ajuda” e não exatamente um pagamento pelo seu trabalho. É como se não houvesse um reconhecimento real de que se trata de um serviço que deve ser remunerado. Assim como na prática do escambo, com a qual os indígenas trocavam as riquezas de suas terras por objetos insignificantes, como espelhos e temperos, a personagem índio troca “favores sexuais” por pequenas ajudas. Esse mesmo personagem parece ser o líder de uma tribo, metaforicamente, pois ele é o líder de um grupo de garotos de programa, que são também explorados por aqueles que detêm o poder e o dinheiro. É o índio que apresenta Heleno “a outros rapazes, novinhos, como se fosse ele o chefe de uma junta médica, um cacique que opera milagres, à base de ervas” (FREIRE, 2013, p. 34), como também, quem o preveniu contra os assaltos destes garotos. Dessa maneira, é notório que o autor preserva o caráter de honestidade, de companheirismo e de falta de esperteza do “índio” frente ao homem branco “civilizado”.

O segundo momento em que o índio aparece na narrativa é em uma alucinação do narrador-personagem que não tem consciência do seu próprio suicídio e que viaja junto ao motorista da funerária, que leva o corpo do michê Cícero até Poço do Boi. Pouco antes de morrer, Heleno descobre que contraiu HIV, mesma doença que parece – tendo em vista, que se trata de uma alucinação – acometer o Índio:

O índio morreu de aids, foi o que ele me falou, o próprio índio, juro que o vi, sentado, em um dos bares onde paramos, na rodovia, eu e Seu Lourenço, era ele, sem dúvida, estava mais magro, magérrimo, mas os olhos eram os mesmos, eu cheguei perto, para uma conversa, o cumprimentei, quanto tempo, não sei, recentemente fui à Estação da Luz à sua procura, eu falei, ele, todo de bege, da cabeça aos pés, vestia um uniforme, do além,

[...]

Será que foi você quem me contaminou, difícil de saber, ele explicou, não sabe se pegou a doença fazendo sexo ou se drogando, foi afinando, de repente, sem forças, vomitava, grosso, depois as manchas, pela cintura. (FREIRE, 2013, p. 108-109)

Assim somos informados da desgraça que sucedeu ao índio, que se assemelha à de seus ancestrais, contaminado e viciado por uma sociedade que o discrimina e não permite que sobreviva a não ser comercializando o seu corpo. A doença ronda a

narrativa de Freire logo ao descobrirmos que o narrador Heleno contraiu HIV. Embora saibamos que há tratamento para essa doença, ela parece ser uma maldição na vida do dramaturgo, uma sombra de morte contra a qual o guerreiro Heleno deve vestir sua armadura. Para Sontag (1989), a doença desencadeia um duplo, pois, todas as pessoas teriam uma vida na saúde e outra na enfermidade. Ela determina uma mudança na qual é necessária a forma como se aceita estar doente e, mais ainda, como lidar com os preconceitos que cercam este dilema, “a doença é o lado sombrio da vida, uma espécie de cidadania mais onerosa” (SONTAG, 1984, p. 3).

Heleno aceita seguir o tratamento, mas sabemos que a Aids sofreu nas últimas décadas com diversos tipos de preconceitos, sendo considerada uma doença associada aos homossexuais. Logo que surgiu, seu caráter de disseminação foi muito forte e o seu poder de transmissibilidade reforça que “o contato com uma pessoa acometida por doença tida como misteriosa malignidade afigura-se inevitavelmente como uma transgressão ou, pior, como a violação de um tabu” (SONTAG, 1984, p. 4). Mesmo com o tratamento já avançado, não há cura para o HIV e muitos que o possuem acabam o encarando assim como faz o narrador, uma eterna convivência com a morte. A doença de Heleno, portanto, atua como um presságio do seu desfecho. “A doença é um mal porque é destrutiva, aniquiladora e assustadora. Sua presença é ou pode vir a ser um anúncio de morte” (SANTOS, 2014, P.165).

Embora Heleno tenha aceitado o tratamento, a sua alucinação sugere que o personagem índio morre por conta da contaminação e que essa doença no mundo contemporâneo ainda representa um tabu, já que a imagem que aparece para Heleno do michê é de um homem deteriorado, como se aqueles que contraíram o vírus fossem impossibilitados de encontrar tratamento. Lidar com uma doença como a Aids acarreta alguns entraves dentro da sociedade que, às vezes, são mais penosos que os efeitos dela mesma, já que essa ainda resiste aos preconceitos sobre aqueles que são contaminados:

Tem sido penoso, em sociedades industriais avançadas, chegar a um acordo com a morte. A morte é agora um acontecimento agressivamente sem sentido, de modo que uma doença largamente considerada como sinônimo de morte é tida como algo que se deve esconder. (SONTAG, 1984, p. 6)

Sontag, ao analisar as metáforas que são associadas à doença, afirma que elas “são usadas para julgar a sociedade, não como desequilibrada, mas como repressiva” (SONTAG, 1984, p. 4), estabelecendo que estar doente também pode significar estar

sendo punido. Por tratar-se de uma doença que é transmitida na maioria dos casos em relações sexuais, o teor de uma punição ou castigo parece atingir as personagens, principalmente, pela condenação que a homossexualidade e a prostituição sofrem ainda hoje na nossa sociedade.

É interessante notar que, assim como na sociedade em que os indígenas são silenciados e não têm suas pautas atendidas nem discutidas, o índio figura na narrativa freiriana apenas em dois momentos, o que provoca em nós leitores uma reflexão sobre essa parte da história que nos esquecemos e dessa cultura que calamos. Podemos até não nos ater ao personagem, assim como não paramos para refletir sobre o que de fato aconteceu e acontece com esse grupo social, mas, ao ler a obra, tornamo-nos cúmplices e culpados pela destruição de “tribos inteiras, como a do índio que vi, longe das suas origens, em decomposição” (FREIRE, 2013, p.110).

3. Os duplos em *Nossos Ossos*

3.1 Relação entre duplo e alteridade

Kalina e Kovadloff (1989) afirmam que há uma forte relação e manifestação do duplo na literatura, pois, as artes fornecem coisas que nos arrebatam da rotina, separando em duas ou mais vertentes o sentido da vida, oferecendo-nos outra visão da realidade. A arte se alimenta de tensão, tensão que se apodera quando o real rompe com o costume. A literatura se configura como reservatório dessas experiências nas quais as tensões e os conflitos vêm à tona. Ela denuncia o que está encoberto e ensina que uma sociedade que não compreende suas contradições, não tolera a si mesma. É na arte, e através dos duplos sugeridos por ela, que se pode traçar análises importantes sobre a estrutura de uma sociedade, tocando em temas complicados e delicados de serem discutidos, sem que para isso sejam necessários, entretanto, vivenciá-los literalmente.

Em *Nossos ossos* é possível traçar diversas relações nas quais o duplo emerge. Em sua estrutura, a obra é dividida em duas partes, a primeira, intitulada *Parte um*, onde temos acesso às desventuras de Heleno na busca por enterrar o corpo do michê Cícero; e o segundo momento da narrativa, intitulada *Parte outro*, em que acompanhamos a viagem de Heleno no carro da funerária até a cidade de Poço do Boi para devolver o cadáver à família, sendo que em toda a viagem o narrador-protagonista está morto. O duplo também aparece nas relações amorosas que Heleno estabelece: os michês e, potencialmente, Cícero, são duplos do seu grande amor, Carlos, motivo pelo qual o narrador se muda para São Paulo. Além do corpo-cadáver ter essa relação em referência a Carlos, ela ocorre com o próprio Heleno, que vê no garoto que migra da mesma região outra perspectiva do que poderia ter acontecido com sua própria vida, caso não tivesse obtido o reconhecimento e o sucesso profissional. Ainda é perceptível a presença do duplo na construção dos espaços onde o Nordeste figura como lugar da memória idílica e a cidade de São Paulo como o presente caótico e perverso (já discutidos neste texto no item 1.3)

Primeiramente, é necessário contextualizar o que é o duplo e sua relação com a alteridade. Sobre essa questão, Bravo (2005) traça um panorama de como o duplo foi conceituado e pensado durante diversos períodos. Tendo sua primeira definição como alter-ego, o conceito de duplo teve sua apoteose no século XIX, durante o romantismo, porém, o duplo remonta a narrativas anteriores como a do homem bipartido que é

representado na busca pelo seu par – masculino, feminino, alma, corpo. Durante o século XX, a perspectiva psicológica se apossou do tema, tendo destaque os estudos de Rank. A autora ainda aponta que foi Kepler que o aplicou na literatura, ao considerar que há sete modalidades do duplo, podendo ocorrer outras, sendo elas: “o perseguidor, o gêmeo, o bem-amado, o tentador, a visão do horror, o salvador, o duplo no tempo” (BRAVO, 2005, p. 263).

Para Bravo (2005, p. 264), o duplo é ao mesmo tempo idêntico e diferente ao original, surgindo sempre quando este está vulnerável. O surgimento de Cícero ocorre quando Heleno sente a ausência de Carlos, quando procura em outros corpos aquilo que lhe falta, e o aparecimento do cadáver do michê se dá quando o narrador se depara com a proximidade da morte, tendo recém-descoberta a notícia de que está doente.

Até o século XVI o duplo representava o idêntico, o que ocorria no caso dos gêmeos, primeira forma de representação do duplo. Também era representado como sócia, que usurpa voluntariamente a identidade de alguém. Ou ainda como duplo sobrenatural, que se refere às lendas da união de um deus com uma mortal. Este exemplo de representação já demonstra que “através do mito do duplo, vemos que o homem aos poucos se arroga a prerrogativa dos deuses, de se transformar passando por diversos avatares e de renascer” (BRAVO, 2005, p. 267). A autora identifica que a mudança na visão do duplo na literatura, passando de homogênea à heterogênea, aparece na obra *Dom Quixote de La Mancha* de Miguel de Cervantes, na qual os personagens de Dom Quixote e seu fiel escudeiro Sancho Pança são complementares. Já em Fausto, por exemplo, para ela, o mito do duplo representa uma busca de identidade que vai do exterior ao interior.

A partir do texto de Bravo, podemos perceber que a visão de duplo é ampla e permite diversas formas de representatividade, sendo inquestionável seu diálogo com a questão da identidade/alteridade. Para Bravo (2005), o duplo figura na literatura como desdobramento do “eu”, que se separa para reencontrar sua identidade, portanto, o duplo é a busca da identidade, tendo relação com seu correlato, a alteridade, pois, é no discurso do outro que o eu se afirma. Com o esvaziamento do eu não se sabe quem é o real e quem é o duplo, dessa forma, “o mito do duplo torna-se o meio de expressar o contato, para além do eu, entre duas vidas, entre duas culturas” (BRAVO, 2005, p. 264)

Nossos ossos nos faz acompanhar uma busca por uma significação do sujeito, um sujeito que se estabelece através da relação com o outro, com sua alteridade. A

alteridade na obra de Freire nos interessa já que aponta pistas sobre o sujeito contemporâneo, representado por Heleno.

Pensar a alteridade é adentrar em um campo de forte significação. O outro tem fornecido material para estudo de diversos campos dos saberes. A consciência do outro sempre existiu, mas hoje, devido à globalização, ela tem sido discutida e repensada. A sociedade contemporânea, diversas vezes, toma o outro em seu aspecto negativo, no entanto, o conhecimento dele é preciso para entender o seu correlato – a identidade. É preciso perceber que a identidade e a diferença são conceitos que fazem referência entre si. A identidade é vista como aquilo que se é e a diferença como aquilo que o outro é. Os dois conceitos são (inter)dependentes. “Da mesma forma, as afirmações sobre a diferença só fazem sentido se compreendidas em sua relação com as afirmações sobre a identidade” (SILVA, 2000, p. 75).

A identidade depende da diferença, pois é marcada por ela socialmente ou simbolicamente, os sistemas são classificatórios. “A diferença é aquilo que separa uma identidade da outra, estabelecendo distorções, frequentemente na forma de oposições” (WOODWARD, 2000, p. 41). As identidades são formadas relativamente ao “forasteiro”, ou ao “outro”, relativas ao que não é. Muitas vezes são vistas de forma negativa (marginalização) ou positiva como fonte de diversidade, heterogeneidade e hibridismo. “A identidade hegemônica é sempre assombrada pelo seu Outro, sem cuja existência ela não faria sentido. Como sabemos desde o início a diferença é parte atuante da formação da identidade” (SILVA, 2000, p. 84). No caso da figura de Heleno, a identidade é projetada a partir da ausência do seu amado Carlos e, então, refletida em Cícero. É a partir dessa falta que temos acesso à imagem de Heleno e ao que ele projeta em relação ao outro. O par Cícero e Carlos, como personagens que se duplicam, está muito claro no fragmento a seguir, no qual, ambos são postos – a partir de um jogo de Heleno –, defronte um do outro, como se se percebessem frente a frente a um espelho, ressaltados pela proximidade sonora de seus nomes, que se destaca quando são devidamente apresentados.

Mas eu queria que Carlos me visse ao lado de Cícero [...] prometi pagar caro, não era você que estava precisando de dinheiro, meu querido [...] Cícero, meu boy nunca esteve tão sedutor, os dentes, jovens, fez bem a ele o toque do tecido, a pose de marido ao meu lado, Carlos, Cícero, Cícero, Carlos, que merda, sei que não foi certo o que eu fiz, na alma em algum canto dou a farsa montada. (FREIRE, 2013, p. 92-93)

Os dois conceitos – alteridade e identidade – , como se estabelecem no processo simbólico e discursivo, que se dá no âmbito social, estão dependentes das relações de poder, de forças impostas que os definem. “A diferenciação é o processo central pela qual a identidade e a diferença são produzidas” (SILVA, 2000, p. 81). Em seu artigo “Quem precisa de identidade?”, Hall (2000) fala sobre a relação entre dois conceitos:

Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de *exterior constitutivo*, que o seu significado ‘positivo’ de qualquer termo – e, assim, sua ‘identidade’ pode ser construída. (HALL, 2000, p. 110)

A identidade é vista como o lugar da dificuldade, com a qual o outro serve como espelho que reflete o sujeito. Como identidade, reconhecemos a posição que o sujeito ocupa em determinados contextos. Há uma diversidade de posições que podem ser ocupadas ou não, atreladas às mudanças que se operam nos setores sociais, econômicos e culturais. Falar sobre “identidade” e “crise de identidade” é uma tendência contemporânea que tem a ver com a globalização e as mudanças sociais, que, conseqüentemente, influem nos estudos literários e na produção da literatura atual. Para Woodward (2000), há uma importância nessa discussão, pois,

A identidade importa porque existe uma crise de identidade, globalmente, localmente, pessoalmente e politicamente. Os processos históricos que, aparentemente, sustentavam a fixação de certas identidades estão entrando em colapso e novas identidades estão sendo forjadas, muitas vezes por meio da luta e da contestação política. As dimensões políticas da identidade tais como se expressam, por exemplo, nos conflitos nacionais e étnicos e no crescimento dos ‘novos movimentos sociais’, estão fortemente baseadas na construção da diferença. (WOODWARD, 2000, p. 39)

O corpo-cadáver de Cícero atua como alteridade que faz recuperar as memórias que remetem a Carlos, uma vez que Heleno procurava no contato com os garotos de programa recuperar o antigo amor, como podemos observar no seu primeiro encontro com um deles “foi ali que o avistei sem camisa, a cueca samba-canção aparecia, e ele piscou de longe e eu não resisti ao chamado, parecia que eu estava voltando ao passado, ao dia em que, no mesmo grupo de teatro, eu e Carlos nos conhecemos” (FREIRE, 2013, p. 40). Como podemos perceber, Heleno não busca apenas os serviços sexuais dos

michês, mas, sim, recuperar algo da sua antiga relação amorosa. O contato com os garotos permite, de certa forma, que Heleno reviva suas lembranças com o antigo amor e suas experiências homoafetivas. Ironicamente, os encontros triviais com garotos de programa representam, para o protagonista, como uma possibilidade de novamente experimentar o amor, mesmo que ilusoriamente, projetando nos jovens a sua primeira relação.

O michê morto atua como um dos principais duplos do romance. Se por um lado, ele pode ser visto como duplo de Carlos, já que Heleno projeta nos michês as expectativas frustradas em relação ao antigo relacionamento, como se percebe na seguinte passagem, “todo garoto saudável é para mim uma tentação, como se eu tivesse congelado o meu sentimento, jovem, naquele tempo em que acreditei no amor de Carlos” (FREIRE, 2013, p. 75); por outro, ele também é duplo do próprio narrador-personagem, visto que ambos se unem pela semelhança de serem do interior de Pernambuco: “A gente se uniu na saudade, no sotaque semelhante, no interesse mútuo, eu querendo saber de sua história de prostituto, ele, curioso, como é que eu consegui ficar famoso” (FREIRE, 2013, p. 46). Cícero, em vida ou após sua morte, é um duplo de Heleno, pois, ativa o seu passado de jovem apaixonado, e de sua terra à qual anseia em voltar.

A alteridade pode provocar um conflito de identidade, sendo o caminho mais fácil rejeitar o seu encontro, “o outro cultural é sempre um problema, pois, coloca permanentemente em xeque a nossa própria identidade” (SILVA, 2000, p. 97). O duplo surge exatamente do conflito de identidade provocada pela alteridade. O duplo representa uma saída para lidar com o outro. Na narrativa, o outro, simbolizado por Carlos, representa uma falta, uma mágoa antiga que deve ser evitada, mas também um vazio que é preenchido pelo contato com os michês da cidade. Só temos acesso a quem é Heleno, e à sua vida, pelas marcas que foram deixadas por essa alteridade, que é Carlos, posto ainda na presença-ausência de Cícero, o duplo que recupera essa separação.

Para Rosset (1988), acontece que o presente é sufocado ou pelo passado ou pelo futuro, estamos sempre imaginando e criando ilusões para o fato que vai ocorrer, o acontecimento em si não passa de uma cópia, uma duplicação da expectativa que lançamos. A função do duplo é exatamente livrar o presente desse peso. Ele nasce através de processos de dissociação, quando o ego passa por uma crise de identidade. O duplo surge pela impossibilidade das partes que se dissociaram de aceitarem umas às

outras. Dessa forma, se nos determos à contemporaneidade, em que tanto se fala e discute sobre crise de identidade, será recorrente o aparecimento de duplos, o que ocorrerá também na literatura, campo de representação. Assim “é, pois, um determinado tipo de interação entre indivíduo e sociedade que gera o aparecimento do duplo” (KALINA; KOVADLOFF, 1989, p. 23). Há uma incapacidade de conviver com a alteridade, com o outro, que é ilusoriamente solucionada com a criação do duplo. Enquanto Cícero existe, a relação conflituosa com Carlos é, de certa forma, adiada. Mas, na iminência de sua morte, Heleno se depara com aquilo que tanto evitou o reconhecimento do seu fracasso amoroso que não se resolve nos seus pequenos jogos de vingança. Portanto,

A ideologia do duplo se assenta no descrédito de uma capacidade de vinculação do homem com seu próximo. Uma vez que a paranoia faz do outro um ser não confiável, a promoção do duplo representa uma solução do conflito desferido pela presença desse *outro*. O duplo permite aniquilar os sentimentos próprios que convertem esse *outro* em alguém necessário para nós. (KALINA; KOVADLOFF, 1989, p. 53, grifo dos autores)

Assim, duplicar Carlos nos garotos de programa e, especialmente, em Cícero é a saída encontrada por Heleno para lidar melhor com o seu problema, com o ex-namorado. Enquanto tem Cícero, Heleno adia um possível encontro com Carlos. Para Kalina e Kovadloff (1989, p. 30-31), a dualidade tem forte relação com o corpo, afinal, é neste que se evidencia as marcas da nossa morte, por isso que ele é associado ao campo do maligno. É a partir do corpo que se toma consciência de que não somos quem imaginamos ser, ele denuncia a morte. Nos tempos atuais há uma ilusão de que podemos ludibriar a natureza, sendo assim, ocorre que “o corpo não pode, enquanto mortal, ser nesses casos, senão o outro-de-mim, o alheio, o intruso agressor de cujo ataque devo livrar-me” (KALINA; KOVADLOFF, 1989, p. 31). Há na relação que se estabelece entre Heleno e Cícero uma dependência que é a de recuperar a juventude que parece não mais existir no narrador-protagonista e vivenciar nas lembranças de seu antigo caso amoroso a esperança, o vigor e a ingenuidade que a vida foi lhe tirando.

Tal como Dorian Gray, personagem de Oscar Wilde em *O retrato de Dorian Gray* (2003), Heleno rejuvenesce às custas do envelhecimento e deterioramento do seu retrato, Cícero. Na obra de Wilde, misteriosamente, o protagonista mantém-se sempre jovem, enquanto o seu retrato pintado por um amigo envelhece assustadoramente. Se, inicialmente, isso o encanta, com o passar do tempo, Gray comete vários erros,

tornando-se, inclusive, um assassino. O seu descontrole só finda quando resolve pôr fim à obra que o duplica, encontrando, assim, a morte.

Mas havia muito tempo isso deixara de diverti-lo. Ao contrário, agora mantinha-o acordado durante a noite. Quando saía, sentia verdadeiro pavor diante da ideia de que outros olhos pudessem vê-lo. [...] Tinha a impressão de que era a sua própria consciência. Sim, era isso, sua própria consciência. Precisava destruí-lo. Olhou ao redor e viu a faca com que assassinara Basílio Hallward. Limara-a várias vezes, para que não ficasse nela nenhuma mancha. Brilhava. Cintilava. Da mesma forma que matara o pintor, mataria agora sua obra e tudo aquilo que ela significava. Mataria o passado e se tornaria livre. Mataria aquela monstruosa alma visível e, sem suas medonhas advertências, recuperaria a paz. Pegou a faca e enterrou-a no retrato (WILDE, 2003, 237)

Ao destruir a obra, Dorin Gray assassina a si mesmo e incrivelmente a sua imagem no retrato volta a ser a imagem de um jovem como no dia em que foi pintado. Como podemos ver no fragmento acima, a morte do duplo representa um momento de libertação e consciência. Embora, em Freire não haja a loucura e o descontrole que há na obra de Wilde, a morte de Cícero representa um momento de libertação e de tomada de consciência sobre sua própria vida, e, outrossim, de encontrar a morte. Mesmo que Heleno, ao contrário de Gray, não tivesse o objetivo claro de livrar-se de seu duplo, isso acontece e o desfecho se aproxima, já que se suicida e, enfim, parece encontrar a paz que já não conseguia em vida.

Embora este século traga vários avanços no que concerne à ciência e à tecnologia, no que diz respeito à morte pouco se avançou, o ser humano mais do que nunca deseja e necessita retardá-la. O duplo do homem atual traz os aspectos mais humanos daquilo que foi marginalizado e repudiado. Nele estão as características afetivas e qualitativas que a sociedade tecnocrata despreza.

Não é à toa que Heleno projeta em Cícero o seu duplo, para além das afinidades com o passado retirante, há uma carência afetiva por parte de ambos que é posta em cena. A solidão desse sujeito, que mesmo ascendendo em São Paulo, vive sem um companheiro e necessita apoiar-se nos serviços sexuais de jovens, sugere uma busca por preencher ou recuperar coisas que já não são possíveis, em vida, restabelecer. O estabelecimento do duplo é sempre para saciar uma falta, que é evidente em Heleno por conta da sua frustração amorosa e também por sua vida em São Paulo, uma cidade que na obra parece não permitir a criação de vínculos.

O duplo tem como função salvaguardar aquele que o utiliza não apenas do outro, mas da parte de si que desmente a eternidade da vida. Dessa forma, a pessoa cria expectativas sobre aquilo que vai ocorrer, e que de fato ocorre, mas de forma diferente. O logro que se encontra na expectativa frustrada e a fragilidade humana perante o destino demonstram a necessidade de defesa dos homens e mulheres perante a finitude humana. Enquanto atém-se ao seu duplo, Heleno não dá conta da sua própria finitude, mas, quando encerra o ciclo e o seu duplo é entregue ao seu destino final, ele tem consciência da sua morte, e, como no fragmento a seguir, é avisado – pela morte, talvez? – de que não está mais vivo;

Precisei pensar, recapitular, morto, eu, morto, ao lado do boy, eu viajei sem viajar[...]. Heleno, aqui se encerra sua ladainha, eu já estou acostumado com isso, digo, em ouvir espíritos recém-saídos da morte, reconheço, a sua missão qual era, a de entregar o rapaz à família, ele já está entregue, agora parta, encare, seja forte, não sofra mais, você merece, mais do que ninguém, agora, Heleno, descansar em paz. (FREIRE, 2013, p. 116)

Tendo a morte como certeza incontestada, o que angustia as pessoas não é a sua proximidade, mas o fato dela não ocorrer. Rosset (1988) estabelece durante todo o seu texto a ideia de que o duplo é o original. Ocorre a duplicação, pois, o eu não consegue se ver como todas as coisas unívocas, daí as experiências do eu com o espelho, embora este lhe ofereça apenas seu inverso. Ao projetar o duplo, o outro aparece como sendo o original e o eu se anula. Eliminar o duplo significa retornar à realidade, ao único e, então, dar-se conta da sua morte. Sobre o distanciamento do eu e sua identificação com o outro, escreve Clement Rosset:

Essa fantasia de ser outro cessa naturalmente com a morte, porque sou eu quem morro, e não o meu duplo: a frase celebre de Pascal (‘morre-se só’) designa muito bem esta unicidade irreduzível da pessoa face à morte, mesmo se ela não a tem principalmente em vista. (ROSSET, 1988, p. 70)

Procurar no outro o destino que se encerra nela mesma é a condição do ser humano, porque é na alteridade que se firma a nossa identidade. As ilusões descritas por Rosset convergem para uma prevenção para o real, entretanto, ocorre que elas se convertem na ocorrência de duplos, que anulam o eu e se projetam a partir do olhar do outro. Temos a sensação que o ponto-chave da narrativa de Freire é a saga para entregar o corpo do garoto de programa à sua família, quando, na verdade, o central do romance

é como o seu narrador-protagonista recupera suas cicatrizes do passado, seu relacionamento amoroso fracassado. É como soluciona essa pendência para ficar em paz – ou apenas convicto do que foi em vida – na hora de sua morte. No fragmento a seguir, podemos ver que Heleno, de certa forma, desculpa Carlos ao afirmar que todo o mal que ele praticou foi contra ele mesmo, e que esse sofrimento foi importante para torná-lo um autor:

Se ele roubou, se ele matou alguém esse alguém fui eu, desde que nasceu a missão de Carlos, nesta terra, era acabar comigo, me levar embora, mesmo quando escrevi o meu teatro, é da falta de vida que ele se alimenta, meus textos, dramáticos, só foram possíveis porque estão impregnados desta minha morte, um autor só é um autor, digamos, quando é vítima de um crime, de um atentado, um desprezo, um exílio, um corte, um esquecimento. (FREIRE, 2013, p. 118)

É da morte dos seus duplos, a física do michê Cícero e a afetiva, que representa o desfecho de sua mal resolvida relação com Carlos, que é feita a morte de Heleno. É na impossibilidade de continuar projetando-os que a vida de Heleno perde todo sentido, passando a aceitar a sua morte, ou na verdade, indo de encontro à ela.

3.2 O teatro como duplo

Como já vimos, o duplo se manifesta como forma de ter acesso a outra perspectiva da realidade, estabelecendo uma alteridade que é, ao mesmo tempo diferente e idêntica à original, e que geralmente está vulnerável e tenta saciar uma falta. O duplo, logo, é um desdobramento e aqui consideraremos o teatro como uma arte que pode ser encarada como um duplo da narrativa, já que oferece uma encenação da vida real, de um mundo possível que, no entanto, não quero viver tal como se apresenta. Temos a partir das representações teatrais outro olhar e outra perspectiva sobre a vida. Embora saibamos do pacto ilusório estabelecido quando vemos uma representação teatral – o espectador sabe que aquilo que está vendo não se trata de vida real, mas de ficcionalização –, ela nos permite uma fuga, ou certo distanciamento para que possamos refletir sobre a realidade em que vivemos. Interessa-nos entender a relação do teatro como duplo e, conseqüentemente, sua relação com o mal – já que o teatro revela o mais profundo dos seres humanos, e os coloca frente a frente com seus mistérios, inquietações e medos – no romance de Freire. Na obra *Nossos ossos*, o teatro é algo

presente, posto que Heleno é dramaturgo, foi a São Paulo em busca de uma carreira artística, e a narrativa está impregnada de termos que são próprios da linguagem teatral.

Percebemos que o romance de Freire é escrito em pequenos capítulos, como cenas rápidas, condizente com a dinâmica da vida contemporânea. Essas cenas só conseguem ter significado por constituírem o corpo – esquetejado? – da narrativa que, como já dito, após ter sido deteriorado, está sendo (re)constituído tal qual numa investigação. Mas também podemos traçar outro paralelo, com os textos dramáticos, que muitas vezes são divididos em quadros, que devido ao tempo de duração da apresentação, costumam ter uma dinâmica mais rápida e ágil. Em *Nossos Ossos*, percebemos que os capítulos são curtos e rápidos e, talvez, assim como “no drama, cada cena é apenas elo, tendo seu valor funcional apenas no todo” (ROSENFELD, 2014, p. 32).

Outros elementos presentes no romance de Freire nos despertam bastante curiosidade, o fato do escritor classificá-lo como prosa longa e não como um romance; a utilização de termos teatrais para dar conta de momentos narrativos, extrapolando convencionalismos literários como o uso de “CAI O PANO” ao fim da narrativa, ao invés de usar a palavra comumente utilizada “fim”; além da forte referência à sua vida pessoal na construção do texto, deixando-nos pistas biográficas que nos levam à questionar os limites entre ficção e realidade na obra; são indícios de que, como o escritor contemporâneo, está atento às formas para tornar o seu texto vivo na dinâmica contemporânea.

A utilização de características do gênero dramático ou a sugestão da sua presença como parte que auxilia na construção da narração, pode elucidar as escolhas do escritor. Os próprios gêneros literários, embora classificados, apresentam traços estilísticos de outros gêneros; assim, “a pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo” (ROSENFELD, 2014, p. 16). A ideia de gêneros puros não determina a importância literária de uma obra, e a utilização de outros tipos textuais pode revelar um domínio técnico de quem escreve. No dramático a distinção entre o narrador e aquilo que é narrado desaparece e é o mundo que se apresenta autônomo. Nele, as personagens são independentes do narrador, mas, mantém a subjetividade da lírica ao falarem por si. Nesse tipo de gênero, portanto, “não ouvimos apenas a narração *sobre* uma ação (como na épica), mas presenciamos a ação enquanto se vem originando atualmente como *expressão* imediata de sujeitos (como na Lírica)” (ROSENFELD, 2014, p. 29, grifos do autor).

Na obra de Freire é comum nos depararmos com alguns termos que remetem ao universo teatral, como quando o narrador recebe a notícia da morte do michê e não sabe como reagir para ir em busca do corpo do garoto de programa, torturando-se com isso em seu quarto, “como se uma *plateia* toda esperasse eu me levantar e fazer algo, rápido, essa *tragédia* não poderia ficar como está” (FREIRE, 2013, p. 24, grifos nossos). E, ainda, quando treina o que vai dizer no IML, ao afirmar “Eu *ensaio*, olha, é o seguinte,” (FREIRE, 2013, p.24, grifo nosso). Assim, ele explicita que suas ações são pensadas anteriormente como se estivesse se preparando para uma encenação, como temos “Meu Cristo, ridículo é ficar aqui *decorando o texto*, desse jeito nada sairá do lugar” (FREIRE, 2013, p. 25, grifo nosso). Também, quando chega o momento de visitar o IML e vê-se defronte ao interrogatório do atendente, em que pondera: “Por mais que *improvisasse*, eram muitas perguntas sem respostas” (FREIRE, 2013, p. 29.). Além da descrição do encontro com os cadáveres, como se estivesse “dentro de uma *tragédia grega, um drama de guerra*” (FREIRE, 2013, p. 31, grifos nossos).

Recorre a termos teatrais, outrossim, ao considerar a presença do ator e da representação, como nas vezes em que tenta inutilmente encontrar Carlos ao chegar em São Paulo, “resistisse ao frio, à dúvida, à certeza do abandono, um *ator* quando dá nele um *branco, a fala não sai, não vem*” (FREIRE, 2013, p. 37, grifos nossos), ou “resolvi, pois, escrever uma carta, não era possível, eu não acreditava nesse tipo de *encenação de peça*” (FREIRE, 2013, p. 43, grifo nosso); ainda presente em seu encontro com a vizinha do teatro onde morava o amado: “e ri a gorda, a minha visão fica ainda mais curva e enjoada, eu agradeço e *ela sai de cena*” (FREIRE, 2013, p. 38, grifo nosso); sobre a visão que tem dele mesmo “quem está aqui dentro, olhando para mim, é uma outra pessoa, além, sou um outro *ator em cena* e já faz algum tempo” (FREIRE, 2013, p.78, grifo nosso); na descrição de seus sentimentos, quando se despede definitivamente do seu grande amor: “Carlos chorava enquanto eu me afastava de seu rosto, de seu corpo, para sempre, descolado do meu, depois do *beijo teatral*, para dentro de seus olhos, bem morenos, só me restou dizer adeus” (FREIRE, 2013, p. 107, grifo nosso). Presente também nos seus encontros com Estrela, que personifica uma artista, e que não parece para Heleno, uma figura real, “mesmo que eu imaginasse um *cenário* assim, um *personagem* difícil seria ele existir como, de fato, existe” (FREIRE, 2013, p. 62, grifos nossos.). Na capacidade de refletir sobre o seu próprio processo criativo, “meus *textos, dramáticos*, só foram possíveis porque estão impregnados desta minha morte, um *autor* só é um *autor*, digamos, quando é vítima de um crime, de um atentado, um desprezo,

um exílio, um corte, um esquecimento” (FREIRE, 2013, p.118, grifo nosso). E no seu ponto de vista que duvida da realidade pela qual está passando:

Se um dia tivesse imaginado essa história, diriam que não é verdade, toda peça de teatro, é bom que se fale, tem de prezar por uma coerência interna, uma obediência a regras específicas, respeitar, sem vacilar, a verossimilhança.

Mesmo que a nossa realidade seja esta, absurda, há limites muito claros para a criação, cheguei até a duvidar se não estou maluco, se isto tudo não passa de invenção da minha cabeça, faz um tempão que eu não escrevo uma linha (FREIRE, 2013, p. 51)

Está claro que o autor teatraliza a vida cotidiana, suas ações, seus encontros e sentimentos. Para Miranda (1979), a representação ou encenação acontece quando falta o objeto de desejo e/ou pode ser encarado como uma presença não revelada. Como podemos perceber no fragmento acima, Freire brinca com os limites da criação artística e da realidade. A escolha por um protagonista, que é um dramaturgo, não é gratuita. O fato de termos acesso a uma história narrada por um escritor, em especial, um autor de teatro, explicita-nos que, além de estarmos diante de uma ficção, ela é encenada. Esse jogo proposto por Freire, duplicando a nossa noção sobre a escritura, ao mesmo tempo em que evidencia a incerteza entre realidade e ilusão na obra— ou seja, ao passo em que lemos nos questionamos se temos acesso a uma história verídica —, explicita os processos da escritura, conscientizando-nos que por mais que possamos estabelecer paralelos, trata-se de literatura.

Ao evidenciar a forte presença do universo teatral em *Nossos ossos*, torna-se importante buscar entender o motivo para que isso ocorra. Para tanto, Artaud (1993), traça uma relação entre o teatro e o duplo, relação essa que perpassa pelo mal. Para ele, estamos vivendo sob o signo da confusão. Há uma falta e há uma impotência que justifica nossas fraquezas e, assim, é necessário pensar a cultura, antes de tudo, como protesto.

O autor também considera a arte como um enigma e a relaciona com a peste, doença que dizimou milhares de pessoas na Idade Média, mas, essa relação “não é por ser [o teatro] contagioso, mas porque, como a peste, ele é a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito” (ARTAUD, 1993, p. 24-25). Assim, Artaud considera o teatro como o tempo do mal e que há nele algo que se consolida a partir da crueldade, que é uma de suas propostas, entretanto, para ele,

não se deve tomar o mal na perspectiva de feitos malignos que podemos praticar uns contra os outros, mas sim, “trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós. Não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso” (ARTAUD, 1993, p. 76). Dessa forma, ao discorrer sobre o caráter catártico do teatro e dessa tomada de consciência a partir de uma experiência com o cruel, o teórico considera,

O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heroica e superior que, nunca assumiriam (ARTAUD, 1993, p. 26)

Podemos perceber que o mal é algo necessário, no teatro é utilizado como uma etapa para conseguir a purificação e, dessa forma, tornar-se num bem posterior, o de fazer os espectadores entenderem suas mazelas e conflitos da vida real. Entretanto, para Artaud o teatro não é um duplo simplesmente educativo, mas sim um duplo perigoso que traz à tona as sombras e aquilo que está escondido na vida cotidiana. O teatro, portanto, para o pensador, deve-se pautar por essa necessidade, a de passar por cima do mal que lhe cerca, sendo uma pulsão de vida.

Além do já visto até aqui, o enredo de *Nossos Ossos* nos remete a um mito, e conseqüentemente, à famosa tragédia grega, *Antígona* (1997) de Sofócles. Nesse texto acompanhamos a luta travada pela protagonista para fazer as honras fúnebres ao irmão Polinices – morto em combate –, direito negado pelo rei Creonte. Antes de nos aprofundarmos na possibilidade desta análise, torna-se pertinente entender o interesse que a cultura brasileira, em especial o teatro, tem tido nas últimas décadas pelas tragédias gregas. Esse interesse pelos textos e, conseqüentemente, pelo trágico, talvez tenha influenciado também na produção de outras narrativas, a exemplo do romance de Freire, pois, “o trágico apresenta o homem numa situação-limite, onde sua necessidade

natural e sua liberdade moral – um fim suprassensível – são colocadas em estado de tensão, ocasionando uma experiência do dilaceramento humano” (MOTTA, 2011, p. 14)

No século XX, debruçar-se sobre as tragédias gregas nos revela uma consciência trágica do mundo, ou da organização dele. Além disso, o texto trágico é “um lugar de renovação do teatro, ou seja, o antigo se associa ao novo” (MOTTA, 2011, p. 19). Em períodos de crise, a arte estará falando e questionando as relações de poder. O texto grego serviu nas últimas décadas para a construção de um discurso político e também como forma de experimentação dos atores, eles “parecem ser, pois, o fio condutor de toda uma reflexão acerca do lugar do teatro na sociedade contemporânea” (MOTTA, 2011, p. 58). Estamos constantemente imersos em situações e bombardeados por histórias trágicas. A tragicidade faz parte dos seres humanos contemporâneo e revela uma falta. Assim,

O trágico é a ausência de fundamento, a ausência da unidade que sustenta e dá sentido à realidade, é a revelação da ausência de sentido interior dessa ordem, afirmando-se sob o signo da contradição e da luta: a ordem e o caos, a vida e a morte, a civilização e a barbárie. Nesse aspecto, por dizer respeito à estrutura existencial, o discurso trágico é sempre atual, pois é no interior de uma realidade contraditória cujos valores se dissolvem que a existência humana é problematizada. (MOTTA, 2011, p. 14)

É notória a relação da violência com as tragédias gregas. Por conta das mazelas e conflitos que esse tipo de narrativa engendra: guerras, parricídios, incestos, traições, entre outras coisas, são temáticas recorrentes nas escritas dos dramaturgos gregos, mostrando que a crueldade é um princípio para a dramatização das mesmas. É interessante salientar que a classificação dos gêneros literários, na *Arte Poética* (1993), de Aristóteles, ocorre a partir de análises das tragédias gregas.

A utilização desses textos nos dias de hoje revela que “o trágico se reinstala, posto que, na atualidade, o ser humano está mais sensível às diversas formas de fragmentação, divisão e ruptura interior e exterior que destroem a constituição da identidade” (MOTTA, 2011, p. 17). Como já vimos, a condição do ser humano contemporâneo é propícia para a propagação de práticas violentas e, por consequência, as tragédias tornam-se possibilidades para confrontar necessidade de praticá-las e entender por que ocorrem – mesmo que numa ótica mais dilatada, a partir de uma encenação. Nessa perspectiva, Motta considera:

A tragédia grega tem sido redescoberta também como um campo fértil para a exploração das diferenças culturais. O próprio texto grego já contém um confronto de experiências entre tebanos, atenienses, tessálios, cretenses e argivos, assim como a relação com outros povos, como egípcios, persas, asiáticos, entre outros. Os textos exploram personagens que foram deslocados de suas próprias terras devido às guerras, ao banimento e às sentenças de punição. Em razão disso, os cantos corais tendem a valorizar temas como a nostalgia da terra natal, o exílio, a imigração, a expatriação, temas estes que encontram grande reverberação nos dias atuais. No quadro das diferenças culturais, outro aspecto político que pode ser encontrado nos textos gregos diz respeito à possibilidade de criação de um discurso anticolonialista ou pós-colonialista, já que o pós-modernismo traz à tona a voz de culturas e dos segmentos sociais periféricos, operando um descentramento radical (MOTTA, 2011, p. 7)

De certa forma, vivenciamos um período que se assemelha ao dos gregos e voltar aos seus textos é uma possibilidade de aprender com o passado. Ao mesmo tempo em que se discute a atualidade, ele só ganha sentido ao entender sua historicidade. A tragédia traz exatamente o sujeito resultante desse mundo em conflito. Atrelado a isso, no panorama do nosso país, “para se compreender o movimento de revivificação da tragédia grega no contexto brasileiro, a esses elementos deve-se juntar a extrema violência de nossa sociedade, aliada a um quadro de grande miséria e de ostensiva presença da mídia no cotidiano” (MOTTA, 2011, p. 25). Assim, podemos encarar a volta às tragédias como forma de discutir o nosso cenário político e social, sendo possível traçar paralelos com o período grego graças a questões como insegurança, crises políticas e financeiras, regiões superpovoadas.

O espaço da tragédia na pós-modernidade será marcado exatamente pela justaposição de elementos por vezes conflituosos, díspares, diversificados, num grande ecletismo formal, de sorte que a tragédia tenda a ser cada vez mais desterritorializada, perdendo sua identidade ou referência original para se imiscuir em outros espaços e contextos históricos. (MOTTA, 2011, p. 100)

Irrompem o interesse nas tragédias gregas, ao mesmo tempo que surgem as ditaduras militares na América Latina, e atinge seu ápice no pós-modernismo brasileiro, representando a crise do sistema capitalista. “A tragédia é uma instituição social que põe em cena este mundo dilacerado, marcado por contradições e antagonismos, de forma a questionar radicalmente a própria realidade.” (MOTTA, 2011, p. 100). Pôr a realidade em cheque é, dessa forma, encarar o teatro como duplo.

Temos em *Nossos ossos* o substancial do enredo do último texto da trilogia tebana de Sofócles, *Antígona*. Nele, a filha de Édipo decide ir contra os desmandos de seu governante e tio Creonte. É importante contextualizar que, após as sucessivas desgraças que sucederam a família pelas escolhas do pai, travou-se uma guerra entre seus filhos homens Etéocles e Polinices pela sucessão ao poder. Nesta guerra, ambos entremataram-se e, por ser Polinices um invasor que voltava do exílio, – ele contestava a sucessão de Etéocles –, foi-lhe negado, por Creonte, o direito às honras fúnebres. Neste ponto, evidenciamos a semelhança com o que acontece com a personagem Cícero, que, após sua morte, é tratado como indigente e fica abandonado no necrotério, sem quem por ele reclame. Embora por motivos diversos, o irmão de Antígona é tratado como um indigente, sendo desprezado pela comunidade, graças a um edito decretado pelo rei, que impõe que os desobedientes devem ser apedrejados até a morte. O texto de Sófocles inicia com a decretação desse edito e com a tentativa de Antígona de convencer sua irmã, Ismene, a desobedecê-lo e enterrar o irmão entregue as aves carniceiras.

Antígona – Decide se me ajudarás em meu esforço
 Ismene – Em que temeridade? Qual a tua ideia?
 Antígona – Ajudarás a minha mão a erguer o morto?
 Ismene – Vai enterrá-lo contra a interdição geral?
 Antígona – Ainda que não queiras ele é teu irmão e meu; e quanto a mim, jamais o trairei.
 Ismene – Atreves-te a enfrentar as ordens de Creonte?
 Antígona – Ele não pode impor que eu abandone os meus.
 (SÓFOCLES, 1997, p. 202-203)

Ismene nega-se a desobedecer por temer o poder patriarcal imposto “somos mandadas por mais poderosos e só nos resta obedecer a essas ordens e até a outras ainda mais desoladoras” (SÓFOCLES, 1997, p. 203). *Antígona* é um ato de sobrevivência, ela afronta o poder instituído, um poder feito por e para homens e revela certo feminismo e um entrave contra o patriarcado, sistema de pensamento que encerra e oprime as mulheres. Se pensarmos na relação que estabelece com *Nossos ossos*, esse confronto com a sociedade patriarcal pode também ser estabelecida já que esse sistema na atualidade oprime e relega os homossexuais, pessoas como Cícero, Carlos, Heleno. *Antígona* é referência de resistência, ao contrapor-se ao poder de Creonte sendo considerada porta-voz dos excluídos. Logo, *Antígona* traz a discussão entre o indivíduo e o Estado.

O espaço do teatro não é somente a representação do espaço da morte – do cemitério e do museu –, mas ele é em si mesmo um espaço onde a vida brota da morte e, por sua vez, onde a morte, desde sempre, perpassa a vida. O teatro – a tragédia grega – aparece, pois como o espaço da morte. Por sua vez, *Antígona* é o texto que tematiza de modo radical esta fusão da vida e da morte, pelo fato de a personagem central ser enterrada viva, por escolher a morte e, com ela, a liberdade. (MOTTA, 2011, p. 171)

Assim como *Antígona*, Heleno não quer abandonar os seus, já que, de certa forma, Cícero representa um elo com a sua origem, o seu passado, e pode ser considerado analogamente a um irmão. Ambas as personagens vão de encontro a um poder instituído que condiciona cadáveres ao total abandono. Ambos percorrem uma saga para enterrar seus mortos, considerando, segundo *Antígona*: “normas divinas, não escritas, inevitáveis” (SÓFOCLES, 1997, p. 218) e encontram na morte finalmente o descanso que não tiveram em vida, como se pode perceber na fala da personagem *Antígona*: “Assim, cercada de infortúnios como vivo, a morte não seria uma vantagem?” (SÓFOCLES, 1997, p. 219). A morte é bem-vinda para as duas, pois, bem como Heleno, a personagem de Sófocles tem a alma apodrecida, “minha alma há tempos já morreu, para que eu sirva aos mortos” (SÓFOCLES, 1997, p. 226). Para *Antígona*, a morte é a possibilidade de encontrar finalmente seus familiares, mortos tragicamente, já para Heleno, é a possibilidade de finalmente retornar e reencontrar a sua terra.

Eu estava feliz, misteriosamente muitíssimo feliz, corri para dar um abraço, agradecido, em Seu Lourenço, e foi aquela a única vez em que ele me abraçou igual e, de dentro do mesmo mistério, veio e me olhou direto nos olhos, fundos, não está na hora de partir, me perguntou, você já fez o seu papel no mundo, vá embora desta terra, vá, chegou o momento de sua alma se elevar, de ganhar destino, de deixar seu corpo, você está morto, não notou, não me ouviu, Heleno, morto, morto (FREIRE, 2013, p. 116)

A utilização dos textos gregos traz uma discussão no âmbito político e no das artes e “o que emerge é uma fusão indissociável entre o gesto ético e o gesto estético, fusão esta que parece apontar para cima da espécie de consciência da fragilidade da condição do artista contemporâneo” (MOTTA, 2011, p. 58). O que acontece com Freire, em *Nossos Ossos*, é exatamente o questionamento sobre a condição do artista e da sua produção, é essa procura por uma identidade e pela valorização dessa identidade dentro

de uma estrutura de sociedade que não permite que isso ocorra de forma digna. Portanto, “o problema ético e político desloca-se do conteúdo e dos sentidos do texto para penetrar na própria condição do artista na sociedade” (MOTTA, 2011, p. 58). Os destinos de Heleno e, principalmente, de Estrela e Carlos, sofreram a impossibilidade de sobreviverem com sua arte em seus lugares de origem ou na própria cidade de São Paulo. Todos são artistas, mas – com exceção de Heleno – não encontraram o sucesso profissional desejado. No caso dos dois, talvez, os desencontros e separações pudessem ter sido evitados se em sua cidade houvesse a oportunidade de trabalharem em condições melhores com o que queriam. Na tessitura de sua obra, Freire revela a sua própria migração para consagrar-se como escritor, como também a marginalização que sofrem os artistas em nosso país, dependentes de escassas políticas culturais e sem direitos garantidos, vivendo constantemente uma vida indecisa e sem segurança.

Outro ponto importante acerca da produção cultural a se destacar é que, nos últimos anos, ela tem enfrentado diversas mudanças. O advento da internet, que se seguiu ao grande desenvolvimento dos meios de comunicação e ao surgimento de diversas outras formas de entretenimento, tem desafiado as manifestações culturais clássicas – nas quais se inclui a literatura – a utilizarem de outros atributos para se renovarem e continuarem a interessar ao seu público. Há uma nova literatura sendo pensada e construída nos dias de hoje, uma literatura que tem buscado novos suportes de divulgação, um diálogo com as tecnologias que têm surgido e, cada vez mais, um caráter performático. Caminhos que exigem do escritor um olhar mais atento para se manter nesse jogo e obter o sucesso desejado: ser lido.

Para Carlson (2011), o termo performance tem se tornado muito popular nos últimos anos, fazendo parte de diversas atividades artísticas, incluindo a literatura. O interesse pelo tema tem também conquistado diversos teóricos que se debruçaram sobre essa questão na busca de compreendê-la. Há entre todos – acadêmicos e artistas – uma necessidade de saber do que realmente se trata a performance. Como há uma infinidade de termos que cercam o tema, é importante saber como ponto de partida que se trata de um conceito constantemente contestado. Ou seja, ainda não há entre os pensadores e fazedores da performance, um acordo estabelecido sobre sua definição, sendo, portanto, tudo passível de ser problematizado e questionado.

Há muitos posicionamentos sobre a performance e há quem acredite que deve-se tentar conciliar todos para conseguir ter uma visão ampla sobre sua riqueza. O fato incontestável é que a performance permitiu que a representação teatral se ampliasse de

forma nunca vista e imaginada. Inicialmente, a acepção do termo enfrentou debates, já que toda arte sempre carregou, em si, um teor performático, como o Carlson pondera,

Para muitos, este último termo [performativo] afigura-se tautológico, uma vez que em tempos menos complicados se considerava que todo o teatro envolvia *performance*, sendo o teatro, de facto, considerado uma das ditas *artes performativas*. Este uso ainda hoje se mantém, a par do hábito de chamar *performance* a qualquer evento teatral específico (e, já agora, também a eventos de dança ou musicais). Se por momentos nos distanciarmos mentalmente desta prática comum e nos questionarmos sobre o que torna performativas as *artes performativas*, imagino que a resposta implicaria que estas artes requerem a presença física de seres humanos treinados ou capacitados, sendo a *performance* a demonstração dessas competências (CARLSON, 2011, p. 25-26, grifos do autor)

A performance ou arte performática é um fenómeno que surgiu e se desenvolveu nos EUA e para entendê-lo é inevitável esbarrar na forma como isso aconteceu. Há registros de atividades artísticas naquele país que desejavam ser uma demonstração de contar uma história viva, mas que, ao inserir suas competências humanas e artísticas, passou a ser considerada performance.

Fingir ser-se outro alguém é um exemplo comum de um tipo particular de comportamento humano a que Richard Schechner chama “comportamento reconstruído”, uma designação que engloba acções conscientemente separadas da pessoa que as pratica – teatro e outras representações, transes, xamanismo e rituais. O pertinente conceito de Richard Schechner, “comportamento reconstruído”, aponta para uma qualidade da *performance* ligada, não a exibição de competências, mas a um certo distanciamento entre o “eu” e o comportamento, semelhante ao distanciamento que existe entre um actor e o papel que este interpreta no palco. Mesmo que uma acção no palco seja idêntica a uma acção na vida real, a acção no palco é considerada *performance*, enquanto fora do palco é meramente ‘praticada’.(CARLSON, 2011, p. 26, grifos do autor)

A performance também pode estar além dos palcos e ser transposta para a vida cotidiana. A todo o tempo, somos surpreendidos com a impressão de que estamos representando um papel e exercendo, portanto, uma performance social. Por isso, todas as nossas ações podem ser consideradas performances em potencial. Assim, a diferença entre ato e performance nada tem a ver com a distinção entre encenação e vida real. O que determina a qualidade performática é o fato de pensarmos conscientemente sobre essas ações.

A tomada de consciência da ação que se pratica é o que insere o teor performático. A capacidade de julgar se é ou não performance não está no *performer*, mas sim no seu espectador. Entretanto, no âmbito acadêmico, textual e, até mesmo, sexual, a performance é “enquadrada e julgada pelos seus observadores. É por isso que o termo *performance*, neste sentido (em oposição a *performance* no sentido teatral), pode ser – e é – aplicado frequentemente a actividades não humanas” (CARLSON, 2011, p. 28, grifos do autor). O autor considera que a tentativa de conceitualização de performance por Richard Bauman é bastante interessante, uma vez que, para ele,

Toda a *performance* envolve uma consciência da duplicidade, através da qual a própria execução de uma ação é comparada mentalmente com um modelo potencial, ideal, ou um original memorizado dessa ação. Normalmente, esta comparação é feita por um observador da ação – o público do teatro, o professor, o cientista – mas o cerne da questão é a dupla consciência e não a observação externa. [...] *Performance* é sempre *performance para* alguém, para um público que a reconhece e a valida como *performance*, mesmo quando, como por vezes acontece, esse público é a própria pessoa. (CARLSON, 2011, p. 29, grifos do autor)

Além das competências artísticas que podem existir numa performance, o que mais importa “a este fenómeno é o sentido de uma acção representada *para* alguém, uma acção que está envolvida nessa peculiar duplicidade que advém da consciência e do elusivo “outro” que a *performance* não é, mas que constantemente tenta, em vão, incorporar.” (CARLSON, 2011, p. 29, grifos do autor). A arte performática não entra na discussão se esse outro que propõe a performance é ou não um ator. Esses artistas não baseiam sua arte em algo criado por outros, em personagens, mas sim, em suas próprias vivências e experiências dentro de uma determinada cultura, em suas autobiografias. É a consciência disso e por apresentar o que surge daí a um público que determina o que é performance. Ao percebermos de que forma Freire constrói sua narrativa, podemos considerar que se trata de uma literatura performática, pela dupla consciência que se estabelece entre autor e leitor. Em *Nossos ossos* temos de forma mais explícita e de certa forma, proposital, uma construção literária que tem como ponto de partida a experiência humana, a experiência, portanto, do seu autor, mesmo que essa vivência receba um trabalho artístico, literário, ao ser entregue a seu público.

No contemporaneidade, a performance tem ganhado muito espaço exatamente por revelar e refletir esse “mundo com excessivo auto-conhecimento, reflexivo, obcecado com simulações e teatralizações em todos os aspectos da sua consciência

social.” (CARLSON, 2011, p. 30) e assim, ela consegue adentrar em questões que perpassam “o que significa ser pós-moderno, a busca de uma subjectividade e identidade contemporâneas, a relação da arte com as estruturas de poder e os vários desafios disruptivos que se colocam ao gênero, a raça e a etnicidade” (CARLSON, 2011,p. 30).

Carlson (2011) ainda considera que a performance está centrada então no corpo e em como esse corpo se relaciona com a proposta. Dessa forma, utiliza poucos adereços, poucos cenários e muitas vezes se apropria do que já existe no espaço onde ocorre, utilizando apenas o que é essencial e necessário. Compactuando com isso, *Nossos ossos* nos apresenta uma narrativa breve, com poucos capítulos de extensões muito curtas, onde a narração não se perde em devaneios psicológicos nem em longas descrições. Há no que se narra um teor sucinto de contar o que é estritamente necessário, característica que serve ao mundo de hoje, onde todos têm pressa e urgência, sem ser possível ficar muito tempo numa mesma atividade.

A recepção coletiva das performances teatrais problematiza ainda mais a discussão acerca do teatro no século XX. Passa-se a ter uma associação mais direta entre o teatro e a vida pública. Assim, a performance dilata ainda mais o papel público e de interferência juntos às instituições que detém o poder, “O teatro tem sido a forma de arte escolhida por projetos que procuram fundir estética e política” (PUCHNER, 2013, p.25). Para a autora, todo texto se compromete com a performance teatral, pois, pensa nos aspectos de sua recepção. E aqui se inclui Freire e sua obras, pois, como já visto (item 1.2), temos um escritor completamente envolvido e preocupado com a recepção e difusão da sua literatura.

Fernandes (2009) discute que o conceito de teatralidade defendido por Barthes, que considera o teatro muito mais pela perspectiva do texto, perde sua validade no mundo contemporâneo, em que diversos roteiros são construídos coletivamente, em processos que unem a cena teatral e a escrita. Para ela, há uma nova escritura que consegue unir as ações físicas com as metáforas. Talvez, o que Freire nos oferece seja um corpo de texto que se constrói com suas múltiplas metáforas e associações, com o diálogo com o teatro, com outros gêneros literários – como o romance policial –, com a literatura popular, a exemplo da comparação que estabelece entre *boy/boi*, e, por fim, com sua própria história de vida. Temos em sua obra uma preocupação com a recepção, numa clara consciência, por parte do escritor, do tipo de literatura que escreve e para

qual público, se destina. Um público, é necessário considerar, eu espera esse tipo de debate artístico e político.

Nossos ossos tem um teor performático também no uso da linguagem. É possível perceber isso na forma como explora a pontuação, em que não há o uso de pontos finais no meio dos parágrafos, dando uma ideia de urgência; outro ponto é como outras vezes são inseridas na narração de seu protagonista, como no fragmento,

Por falar nisto, Heleno, ano retrasado foi ao médico, depois dos exames feitos, o diagnóstico, cuidadoso, para que não houvesse pânico, o tratamento é possível, saiba, já há alguns coquetéis importados, conheço casos em que os pacientes hoje não desenvolveram a doença, creia, existe esperança, é preciso paciência vontade de lutar, viver, o senhor, Sr. Heleno, é portador do vírus HIV. (FREIRE, 2013, p. 73)

No excerto acima, há duas vozes que anunciam a consulta de Heleno ao médico, a do profissional, que lhe conta que ele está doente e, uma outra, que pode ser vista como sendo do próprio Heleno. Entretanto, podemos entender essa segunda voz como que tomando um certo distanciamento, tal qual fazem os atores quando encenam personagens, ou ainda, como novas formas de narrativas presentes no teatro contemporâneo e nas performances, em que o ator vivencia e narra a vida de alguém. O que ocorre no romance é similar ao que acontece em algumas obras de teatrais.

A impressão que se tem é de uma tentativa de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela, ou melhor, ensaiar sua *apresentação*, se possível sem mediações. Nesse movimento, o que parece evidente é a dificuldade de dar forma estética a uma realidade traumática, a um estado público que está além das possibilidades de representação, e por isso entra em cena como resíduo, como presença intrusa na teatralidade, indicando algo que não pode ser totalmente recuperado pela simbolização (FERNANDES, 2009, p. 171, grifos da autora)

Nossos ossos pode ser vista como uma obra performática por permitir esse debate que vai além dos contornos literários aos quais a discussão sobre literatura geralmente se centra. Há nessa obra um debate sobre realidade *versus* ficção, representação *versus* teatralidade, escrita *versus* encenação, escritor *versus* figura pública, que enriquece e problematiza a sua leitura, tornando-a ainda mais interessante e pertinente aos dias atuais.

Considerações Finais

O desafio proposto por este texto perpassa considerar uma obra tão recente da literatura brasileira, a fim de problematizar os seus aspectos de produção e a sua recepção a partir de um olhar leitor. Se sobre seu autor ainda há poucos estudos acadêmicos que deem conta de sua ativa produção, sobre *Nossos ossos* não houve tempo suficiente para que outros pesquisadores pudessem se debruçar sobre a obra e, assim, empreender análises que serviriam como interlocutores para a tessitura deste trabalho. Dessa forma, muito do que vimos até aqui surge da percepção da leitura comprometida com a obra e sobrevive, de certa forma, desde as primeiras leituras.

O contato com *Nossos ossos* permitiu explorar novos caminhos, enquanto iniciante nos estudos literários, que foram construídos a partir dos primeiros encontros com o romance e que foram multiplicados e agregados durante este percurso. Toda obra literária sugere reflexões que podem ser amadurecidas e exploradas, e esse texto permitiu um aprofundamento que modifica qualquer nova imersão.

A estrutura do romance de Freire, construído como metáfora de um corpo fragmentado, serviu como alusão para pensar a organização deste trabalho e do percurso que deveria ser empreendido. A obra literária é sagaz ao sugerir partes de um boi/boy, como se fossemos alimentados aos poucos com a narrativa. Uma refeição que, entretanto, requer a necessidade de ter um tempo para compreender sua digestão. Há, portanto, aqui, uma reflexão que tenta articular “partes” da recepção desse texto, envolvendo outras leituras teóricas, para que assim tenhamos o surgimento de um novo corpo, vivo.

Inicialmente, foi necessário tentar articular conceitos como *modernidade* e *pós-modernidade* para situarmos o espaço em que se insere a produção de Marcelino Freire. A dificuldade de entender o presente, e no campo das artes, o pensamento que é difundido nele, é uma problemática ainda em aberto, mas que pode ser melhor elucidada a partir dos teóricos já apresentados. Perceber que a discussão está dentro de um processo ainda em andamento é primordial para não encerrar o debate em considerações estanques. Após a leitura de diversos autores, deparar-se com o pensamento de Agamben (2009) sobre ser o contemporâneo aquele sujeito que procura entender na escuridão o seu tempo, é uma boa alusão para dar conta de toda a carga de debate necessária para tentar compreender o presente. Uma discussão importante, porém, ainda inconclusa. Justificar a banalização das práticas violentas e de seus retratos na sociedade

atual é perceber de que forma esse fenômeno está intrincado entre tantas outras questões como a fragmentação do sujeito, os desmandos e contradições do Estado, as desigualdades sociais etc. Também, perceber que a violência acaba se tornando um grande tema propulsor da produção artística.

Os trabalhos de Souza (2012), Vasconcelos (2007), Rocha (2015) e Santana (2015) foram fundamentais, pois, além de servirem como importantes interlocutores da obra de Marcelino Freire, puderam auxiliar na compreensão do universo no qual a obra está inserida. Esses estudos permitiram interpretar a figura emblemática que é o autor de *Nossos ossos*, (re)significando a importância atual do escritor, comprometido com sua realidade social, a manutenção da produção cultural e agente ativo da comercialização da sua obra. Defrontar-se com a figura de Freire, pessoalmente ou academicamente, é ter consciência de que a produção da literatura brasileira atual necessita ser mais do que “apenas” escrever. Temos, nele, a importância da articulação de questões extraliterárias como uma dinâmica necessária para qualquer autor contemporâneo.

O primeiro ponto de imersão direta na narrativa de Freire procurou dar conta de uma dicotomia existente no romance e que contrapõe o sertão pernambucano à cidade de São Paulo. Nesse momento foi interessante perceber como um autor contemporâneo pode revisitar outros momentos da literatura brasileira – em especial, os romances de 30 – e, logicamente, alterar a dinâmica. A representação da migração ao inverso, de São Paulo para Sertânia, permite a dimensão de que talvez um novo país esteja sendo construído, como também a produção literária pode vir a ser um caminho contínuo. A importância da memória a partir de Halbwachs (2006), na construção dessa proposta, a compreensão da imagem já propagada em tempos outros do Nordeste, acessível no texto de Albuquerque Jr (2001), e os estudos pertinentes de Candido (1989) e Bueno (2006), foram essenciais para traçar essa possibilidade de interpretação.

Outra questão importante dentro ainda do debate da contemporaneidade e da literatura produzida no tempo presente, é dar conta da representação do narrador-protagonista Heleno, reflexo do sujeito fragmentado proposto por Hall (2006). Além de entender de que forma a discussão sobre o narrador por meio de Benjamin (1994), Santiago (1989) e Hall (2001) é empreendida na teoria literária, compreender como as questões atuais influem nela, por meio de Ginzburg (2012), permite identificar o narrador em questão. Ainda nesse momento, pudemos traçar a importância da biografia, por meio dos textos de Arfuch (2010) e Bourdieu (2006), na construção da literatura atual, debatendo as semelhanças entre Heleno e o escritor da obra, Marcelino Freire.

A relação entre crime e corpo em *Nossos ossos* é explícita, cujo debate acerca disso permitiu aprofundar ainda mais questionamentos e leituras. Partimos da leitura paródica da obra em relação à teoria dos romances policiais, com a qual percebemos que há, em Freire, uma postura política até mesmo ao confrontar gêneros e tipos literários. Após as leituras, principalmente de Mandel (1993) e Todorov (1979), constatamos que Freire utiliza elementos da literatura policial, subvertendo-a, numa perspectiva de atrair seus leitores para um debate mais profundo sobre o crime na sociedade. Enquanto estrutura da escrita, esse corpo convidativo à investigação questiona o próprio interesse de algumas representações artísticas pelo crime.

Ludmer (2002) é fundamental ao apontar o crime como um grande investimento contemporâneo capaz, inclusive, de produzir riquezas. Por ter um assassinato como enredo, o romance de Freire desperta interesse de um público acostumado a espetáculos cotidianos de violência. Agamben (2002) e Bergson (2006) permitiram empreender o entendimento entre corpo e crime, ao afirmarem que o corpo é uma grande potencialidade de leitura e o crime contra esse corpo é uma violência que está inscrita na dinâmica da sociedade. O crime cometido contra Cícero, importante ressaltar, é uma agressão a uma minoria – em destaque na obra a dos homossexuais – que é diariamente atingida em seus trabalhos, ambientes de estudo, vida privada e pública.

O corpo também é discutido a partir da perspectiva do ciborgue por meio de Haraway (2009), Doel (2001), Kunzuru (2001) e Santaella (2003), ao dar enfoque à personagem Estrela, representação de outro grupo marginalizado na sociedade brasileira, a travesti. Nela, a manutenção do corpo como atrativo jovem e vigoroso, utilizando-se de próteses – partes *ciber* – leva-nos a pensar como há uma busca desenfreada por adiar o encontro da morte e de como isso é maléfico à saúde. A relação entre o corpo e às máquinas acaba, em alguns momentos, tendo contornos negativos que pode levar os seres humanos à perda de certos valores.

Lançar o olhar sobre a personagem secundária Índio, permitiu revelar um grupo marginalizado até mesmo nas representações nos campos das artes. Os grupos indígenas, formadores da sociedade brasileira, são completamente silenciados e na tessitura de seu texto, Freire nos alerta para isso. Apoiados em Candido (1987) e Ferreira (2014) podemos perceber que a constituição do povo brasileiro foi feita por meio de violências, simbólica e física. Atrelada à discussão sobre a categoria doença de Sontag (1984), podemos ser testemunhas da denúncia que o escritor faz de como somos cúmplices de um processo de dizimação, contaminação e negligência.

No segundo capítulo fica muito claro o comprometimento do escritor com os grupos marginalizados. Esses bois, sacrificados em nosso país, são exatamente os homossexuais, as travestis, os índios, os artistas. São esses corpos fatiados e repartidos que Freire busca recuperar e convida o leitor a dar significações.

Ainda buscamos entender a ocorrência de duplos na obra. Por meio dos textos de Bravo (2005), Rosset (1988) e Kalina e Kovadloff (1989) pudemos observar como a literatura se cerca desse tipo de estratégia, em que perpassa o debate acerca da identidade-alteridade. Tratar do duplo na literatura é entender a narrativa também como história do outro.

A recorrência do teatro em *Nossos ossos* é discutida a partir de Motta (2011), Rosenfeld (2014) e Artaud (1993), traçando um debate que envolve a noção e atualização da tragédia e, também, a comparação da narrativa de Freire com a obra de Sofócles, *Antígona* (1997). Percebemos, assim, que outros gêneros podem auxiliar na construção e discussão de uma obra literária, principalmente aqueles que são próximos, como os textos teatrais. Do teatro à performance, tipo de prática artística difundida na contemporaneidade, sugerimos que a obra de Freire pode ser vista também como uma literatura performática. Servindo-se de Carlson (2011), Puchner (2013), Ramos (2013) e Fernandes (2009), entendemos que a literatura atual tem expandido cada vez mais suas possibilidades.

Sabemos que o fato de ser uma obra recente gera algumas lacunas que apenas o tempo poderá sanar. Mas, no que tange esse texto, ele é um olhar curioso e comprometido com a divulgação do romance *Nossos ossos*, da obra de seu escritor e da literatura contemporânea, como importante momento nas nossas artes. Os debates aqui expostos nascem com o intuito de contribuir com as diversas pesquisas que acreditamos que ainda surgirão sobre o livro e, também, com o objetivo de auxiliar novos leitores interessados nos temas aqui presentes.

Referências

- ADORNO, Theodoro W. A posição do narador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodoro W, *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. 2ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012, p. 55-63.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapeco: Ed. Unochapecó, 2009. p. 55-73
- ALBUQUERQUE Jr., D. M. *A invenção do Nordeste e outras Artes*. São Paulo: Cortez, 2001.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197 – 221.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaina & FERREIRA, Marieta M. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006. pp. 183- 191
- BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. 4. ed. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 261-288.
- BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p. 11-80; 641-664.
- CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p 140 -182.

CANDIDO, Antônio. Literatura de dois gumes. In: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*, 1987. Disponível em [http://is.muni.cz/el/1421/podzim2013/POIIA116/Literatura de dois gumes.pdf](http://is.muni.cz/el/1421/podzim2013/POIIA116/Literatura_de_dois_gumes.pdf) > Acessado em 25 de outubro de 2016.

CARLSON, Marvin. O que é performance? In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs). *Gênero, Cultura Visual e performance: Antropologia*. Trad. Ana Maria Chaves, Joana Passos, Márcia Oliveria. Ribeirão: Ed. Húmus, 2011. pp. 23-31

CARVALHAL, Tânia. Franco. *Literatura comparada*. São Paulo, Ática, 2006.

DOEL, Marcus. Corpos sem órgãos: esquizoanálise e desconstrução. In: SILVA, Tomaz Tadeu. (org. e trad.). *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 77-110.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidade e textualidade*. A relação entre cena e texto em algumas experiências de teatro brasileiro contemporâneo. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.7, p. 167-174, out.2009 Disponível em < http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf-n7/Pag_167.pdf > Acessado em 31 de dezembro de 2016.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. Os males do Brasil são: a doença como elemento distintivo da condição de ser brasileiro. IN: *estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 43, p. 193-212, jan./jun. 2014. Disponível em < <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n43/11.pdf> > Acessado em 05 de outubro de 2016.

FREIRE, Marcelino. *Nossos ossos*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GINZBURG, J. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas*. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, v. 2, p.19-221, 2012. Disponível em < <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790> > Acessado em 11 de julho de 2016.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª Ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). *Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2000. p. 103-133.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 17-32.

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

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa L. Pêrez. Lisboa: Edições 70, 1989.

KALINA, Eduardo; KOVADLOFF, Santiago. *O dualismo*. Trad. Oswaldo Amaral. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1989.

KUNZURU, Hari. “Você é um ciborgue”: Um encontro com Donna Haraway. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 17-32.

LUDMER, Josefina. *O corpo de delito: um manual*. Trad. Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MANDEL, Ernest. *Cadáveres esquisitos: Uma história social do romance policial*. Trad. António Gonçalvez. Lisboa: Cotovia, 1993.

MIRANDA, Wander Melo. *A menina morta: a insuportável comédia*. 143p. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1979.

MOTTA, Gilson. *O espaço da tragédia: na cenografia brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: Fapemig, Brasília, DF: CNPq, 2011. (Estudos, 290)

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos da ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2008.

PUCHNER, Martin. *Pânico de Palco: Modernismo, Antiteatralidade e Drama*. Trad. José Yoshitake. In: *Revista Sala Preta*, vol. 13, n.1, jun 2013, p. 13-46.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

RAMOS, Luiz Fernando. *Teatralidade e Antiteatralidade*. In: *Revista Sala Preta*, vol. 13, n.1, jun 2013, p. 3-12.

RICOUER, Paul. *O mal: um desafio à filosofia e à teologia*. Campinas, SP: Papyrus, 1988.

ROCHA, Sandrielle Aparecida Bueno da. *Narrativa e encenação: um estudo sobre diálogos e monólogos em contos de Marcelino Freire*. 162f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015. Disponível em <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2779225> Acessado em 05 de junho de 2016

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectivas, 2014.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: Ensaio sobre a ilusão*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1988.

SAMOYAULT, Tiphiane. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo e Rotschild, 2008.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: Da Cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003, p. 181- 207.

SANTANA, Paula Manuella Silva de. *Marcas do grotesco no texto literário de Washington Cucurto, Ondjaki e Marcelino Freire: alegorias de uma modernidade periférica*. 290 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015. Disponível em <<http://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/14972>> Acessado em 05 de junho de 2016.

SANTIAGO, Silvano. O narrado pós-moderno. In: SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas das letras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p 38-52.

SANTIAGO, Silvano. O entre-lugar do discurso latino americano. In: SANTIAGO, Silvano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Doença e morte na *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. In: Maria Celeste Natário, Cicero Cunha Bezerra, Renato Epifânio. (Org.). *(Im)possíveis (trans)posições: Ensaio sobre filosofia, literatura e cinema*. 1ed. Sintra: Zéfiro, 2014, v. , p. 165-177.

SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias*. Trad. Rúbia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Edusp, 2005. p. 97-105

SARLO, Beatriz. *Tempo Presente: Notas sobre a mudança de uma cultura*. Trad. Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SILVA, Antônio Pádua Dias. O conceito de “corpo” nos estudos de gênero, feministas, gays, lésbicos e queers. In: SILVA, Antônio Pádua Dias; MORAIS, Raffaella Medeiros e; SILVA, Taciano Valério Alves da (Orgs.) *Interfaces: Gênero, discurso, linguagem*. São Paulo: Ed. Scortecci, 2014.

SILVA, Tomaz Tadeu. Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 17-32.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2000, P 73-102.

SOFÓCLES. *A Trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1997.

SOUZA, Rosana Meira Lima de. *Angu de sangue: espaço urbano, exclusão social e violência em Marcelino Freire*. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012. Disponível em < <http://www.pglettras.com.br/2012/dissertacoes/Diss-ROSANA-MEIRA.pdf> > Acessado em 05 de junho de 2016

Stacul, Juan Filipe. *Masculinidade me crise: escrita, violência, e (des)subjetivação em Feliz ano velho(1975) e Taxi Drive (1976)*. 2016, 196 f. Disponível em < file:///C:/Users/G%20Oxente%20de%20Teatro/Downloads/Tese%20-%20Juan%20F%20Stacul-FINAL%20(1).pdf > Acessado em 14 de abril de 2017.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas da narrativa*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Ed. Perspectivas, 1979. p. 93-104.

VASCONCELOS, Liana Aragão Lira. *Estratégias de atuação no mercado editorial: Marcelino Freire e a geração de 90*. 176 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília. 2007. Disponível em < <http://repositorio.unb.br/handle/10482/3042> > Acessado em 05 de junho de 2016

WILDE, OSCAR. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Ed. Nova Cultural Ltda, 2003.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottman. Ed. Cosacnaify, 2011.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2000. p. 07-72.

Zizek, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. Trad. Miguel Serras Pereira. Ed. Boitempo, 2014. Disponível em < <http://lelivros.love/?x=0&y=0&s=zizek+viol%C3%Aancia> > Acessado em 03 de abril de 2017.