

O POETA ENRUSTIDO: NARRATIVA E POESIA EM *NOSSOS OSSOS*, DE
MARCELINO FREIRE

JÉSSICA DOMINGUES ANGELI*

GUACIRA MARCONDES MACHADO**

“Eu sou um poeta enrustido. Tenho muito medo de assumir que sou poeta. Ser poeta é muito difícil.”

(Marcelino Freire, 2013a, p. 6)

“Meus contos e meus romances têm essa pulsação lírica. Prefiro [me] chamar de um prosador metido a poeta. Ser poeta é unidade, eu prefiro a gambiarra, prefiro fazer meio de campo. Sou o que está ali no meio.”

(Marcelino Freire, 2015)

RESUMO

A narrativa poética, conforme definição de Jean-Yves Tadié, é um gênero híbrido, uma narrativa em prosa cujos procedimentos de ação e efeito remetem ao poema: contém elementos da narrativa – autor, narrador, protagonista, enredo, espaço e tempo – e do poema: estrutura, mito, estilo e, em menor escala, ritmo, sonoridade e repetição. A partir dessa definição, o trabalho analisará *Nossos Ossos*, primeiro romance de Marcelino Freire, publicado em 2013, observando como o narrador-protagonista do romance e sua viagem até Pernambuco, conferem traços da narrativa poética à obra.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa poética, *Nossos Ossos*, Marcelino Freire, Literatura brasileira contemporânea.

INTRODUÇÃO

A presença do “eu” do narrador, exposta, primeiro, pelo Romantismo, multiplicou-se na Modernidade: a partir do século XX, o

* Graduada em Letras na Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de Araraquara. Araraquara, São Paulo, Brasil. E-mail: angelijd@gmail.com

** Professora livre-docente aposentada da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara. Araraquara, São Paulo, Brasil. E-mail: guacira@fclar.unesp.br

foco narrativo em primeira pessoa passa a ser muito frequente. Isso se deve, em parte, à degradação das ciências positivistas do século XIX: quando a psicologia, já bastante evoluída na época, afirmou que o “eu” é uma série de estados de consciência, surge uma nova cultura, de Freud e Proust, em que o deslocamento interior do herói passa a ser almejado pelos romancistas.

A narrativa poética, acompanhando essa tendência, retoma dos romances simbolistas de 1900 os movimentos internos do “eu” e, também, o tema da viagem, mas para modificá-los. Os romances de 1900 apresentam um herói que, distante de toda a ação, não viaja para desbravar o mundo, pois o olhar lhe basta: o espaço é objeto de um delírio (TADIÉ, 1978). Nas narrativas poéticas, ao contrário, as personagens não se mostram entediadas diante da possibilidade de conquistar o mundo. Ademais, de outro ponto de vista, a narrativa poética tampouco apresenta espaços que não interessam ao narrador conhecer.

De acordo com Octavio Paz (1982), a influência dos romantismos alemão e inglês contribuiu para que a exaltação do irregular e da exceção minassem as bases do Classicismo que reinava na França desde o século XVII. A mudança, que, inicialmente, tornou mais flexível o alexandrino, trouxe, posteriormente, o verso livre. Este possibilitou, em última instância, a intercomunicação entre verso e prosa. Essa infiltração da poesia na prosa é a condição de existência da narrativa poética.

A narrativa poética pode ser definida, sinteticamente, conforme Tadié (1978), como um gênero híbrido que mistura narrativa e poesia. No Brasil, *Água Viva* (1973), de Clarice Lispector, e *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, são exemplos conhecidos de obras que envolvem processos da lírica em suas estruturas. Mais recentemente, *Nossos Ossos* (2013) apresenta, também, mistura de narrativa e lírica. Nas narrativas poéticas, o eu lírico, transformado em protagonista de uma narrativa, recria o mundo através da sua perspectiva. No modo lírico, o espaço não é concebido a partir de um mundo exterior, mas do universo interior do poeta, de sua visão tornada imagem: o mundo é reduzido a um ponto de vista lírico. Por conta disso, acreditou-se, durante muitos anos, que os autores de narrativas poéticas eram romancistas fracassados – como foi o caso de André Gide, na literatura francesa –, pois a característica oscilante das narrativas poéticas apresenta as ações como elementos fundamentais para a narração,

mas, constantemente, leva-os para outro caminho, para a *forma* da mensagem. Marcelino Freire, por ter consciência de que não escreveu um romance “comum”, refere-se a *Nossos Ossos* como “prosa longa”, e afirma que se trata de uma “gambiarra” – nem narrativa, nem poesia, mas o que está entre os dois.

Narrativas com aspectos poéticos têm aparecido com frequência na literatura brasileira contemporânea. João Anzanello Carrascoza é um exemplo, entre muitos, de escritor que mistura o lirismo à narrativa, como em *Aquela água toda* (2012) e *Aos 7 e aos 40* (2013). Devido à hipótese de que haja essa tendência na literatura brasileira contemporânea, e de que a presença da narrativa poética pode ser notada, em maior ou menor grau, nas obras mais diversas da literatura da última década, há dúvidas a respeito da pertinência – ou não – de um estudo a respeito desse gênero em *Nossos Ossos*, especificamente. Para esclarecer essa questão é preciso, antes, distinguir uma narrativa que contém lirismo – quando se afirma, por exemplo, que a narrativa de Carrascoza é poética – do gênero narrativa poética – quando a obra em questão está de acordo com as definições formuladas por Freedman (1971) e Tadié (1978). Partindo dessa distinção, este trabalho visa apontar traços característicos das narrativas poéticas, além do lirismo, em *Nossos Ossos*, ressaltando as diferenças entre o livro de Marcelino Freire, contemporâneo, e as obras selecionadas por Tadié para compor o seu estudo sobre o gênero.

Nossos Ossos: NARRATIVA E POESIA

A narrativa poética é um gênero híbrido que mistura a estrutura narrativa – personagens com os quais acontece uma história em um ou mais lugares – aos procedimentos da poesia. Há, logo, uma tensão constante entre as funções referencial – evocação e representação – e poética¹ – que atrai a atenção para a *forma* da mensagem. A análise desse gênero deve, portanto, levar em conta tanto as técnicas de descrição da narrativa quanto do poema, pois entre os gêneros e as técnicas literárias, as diferenças não estão nas oposições brutais, como aquela em que se acreditou por muito tempo, entre prosa e poesia, mas, ao contrário,

“*tout roman est, si peu que se soit, poème; tout poème est, à quelque degré, récit*”² (TADIÉ, 1978, p. 6-7, tradução nossa).

Se, como Jakobson (2005), consideramos que o poético começa nos paralelismos, podemos afirmar que a aproximação com a poesia aparece, nas narrativas poéticas, em um sistema de ecos e contrastes (entre personagens e entre espaços, por exemplo) que equivalem, ainda que em maior escala, às assonâncias, aliterações e rimas do poema. Evidentemente, a elaboração da linguagem – as frases musicais – está, também, presente nas narrativas poéticas, e representa, de maneira não menos importante, uma semelhança marcante com a poesia.

O romance é um gênero propício a mutações, pois não possui uma forma consumada, de modo que aparece como algo em devir, como um processo (LUKÁCS, 2000), e, por isso, é impossível prever todas as possibilidades plásticas desse terreno de areia movediça em que ele se assenta. A narrativa poética, por seu turno, uma vez que não é determinada por uma forma pré-ordenada, utiliza modelos já existentes. Marcelino Freire, em sua primeira “prosa longa”, depois da publicação de diversos volumes de contos, manipula poeticamente a forma do romance: a obra possui um lirismo muito acentuado – metáforas, metonímias, rimas, assonâncias e aliterações –, ou seja, a narrativa volta-se para si mesma, para a maneira como se apresenta, indicando ao leitor que é necessário deter-se na sua construção para que, tanto da forma quanto do conteúdo, depreenda o significado da obra. No que se refere ao conteúdo, *Nossos Ossos* apresenta questões inerentes à condição humana – também traço das narrativas poéticas –, como a luxúria, a culpa e o sofrimento causado pelo abandono.

Heleno nasceu em Sertânia, cidade no interior de Pernambuco, e migrou para São Paulo quando Carlos, seu primeiro amor, mudou-se para lá e o convenceu a fazer o mesmo. Ao chegar, porém, Heleno percebe que havia sido enganado, e que ninguém esperava por ele. Depois de passar por uma série de dificuldades em uma cidade que se mostrou a cada dia mais perigosa e injusta, Heleno se transforma em um dramaturgo de sucesso. Quando a narrativa começa, o narrador está em um momento de crise, abalado pela morte de Cícero, um michê, também de origem nordestina, com o qual havia saído algumas vezes. Forçado a pensar a respeito do seu hábito de se envolver com garotos de

programa, Heleno sente-se culpado por se aproveitar desses rapazes e por, de certa forma, incentivá-los a continuar se prostituindo. Diante do arrependimento, a única solução que encontra é dar um enterro digno a Cícero, cujo corpo estava há dias no necrotério, sem quem o reclamasse, visto que sua família havia ficado em Poço do Boi.

Heleno inicia, então, uma investigação para descobrir o endereço da família do “boy”, como ele costumava chamá-lo. Para isso, ele, que já estava familiarizado com seres marginais, mergulha ainda mais no submundo da cidade de São Paulo, onde estão instalados os pontos de prostituição, os michês e os travestis. Descoberto o endereço, Heleno contrata uma funerária para transportar o corpo e, depois de acertar as contas com a cidade, retorna, ele também, para o Nordeste.

A narrativa divide-se em duas partes: plano dos acontecimentos – investigação acerca da família do “boy” e viagem até Poço do Boi – e plano da memória, que, por sua vez, divide-se em outras duas partes: lembranças concentradas em Sertânia e em São Paulo. O narrador insere, de maneira não linear, entre os capítulos em que se concentram os acontecimentos, lembranças de Pernambuco: a infância, os pais; e de São Paulo: os encontros com Cícero e com outros garotos de programa, o sofrimento causado pelo abandono de Carlos. *Nossos Ossos*, expresso por um narrador em primeira pessoa que tudo vê, pensa e sente, torna-se um espaço propício a esse desenvolvimento da imaginação poética, de modo que, como é comum nas narrativas poéticas, os acontecimentos narrados são interrompidos por momentos de introspecção. Há, portanto, uma oscilação entre o acontecimento e a alusão contínua à imaginação:

Ainda não voltei para casa, desde que saí do IML fiquei algemado à esquina, baqueado pela imagem do jovem cadáver, destinado ele, agora, unhas e dentes corroídos, à eternidade, os carimbos no dorso, os golpes pesados que sofreu, a agonia que foi sua morte, tão cedo, meu Deus, como podem ser perversos os filhos Seus! (FREIREc, 2013, p. 39)

O narrador-protagonista, no excerto acima, narra a sua saída do necrotério e o modo como permaneceu parado na esquina, exaurido depois de ter reconhecido o corpo de Cícero no necrotério. A imaginação vai, aos poucos, infiltrando-se na narrativa, e Heleno começa a fantasiar sobre a morte do michê.

HERÓI E EU LÍRICO

Nas narrativas poéticas, o narrador, muito semelhante a um eu lírico, é um veículo por meio do qual a presença invasiva do autor – herança dos romances realistas – manifesta-se: através do narrador, o autor retira das personagens toda a sua importância e concentra o foco em si mesmo: Heleno tem reunidos à sua volta personagens que são como sombras, seres de papel cujas características físicas e psicológicas, passado e futuro, só são apontados por ele caso tenham importância para o desenvolvimento da sua história. Heleno revela poucos dados a respeito de Cícero, por exemplo: sua origem comum – nordestina – que explica a ligação que surgiu entre eles: “a gente se uniu na saudade, no sotaque semelhante” (FREIRE, 2013c, p. 46).

O narrador-protagonista da narrativa poética nasce da analogia entre o eu lírico do verso e o herói da ficção (TADIÉ, 1978): o narrador-protagonista, à semelhança deste, está no centro da narrativa e é seu ator principal; porém, enquanto o herói trata os acontecimentos de forma objetiva, o narrador-protagonista da narrativa poética, assim como um eu lírico, narra sempre de acordo com a sua perspectiva, inevitavelmente carregada por sua visão de mundo e experiências anteriores. Essa narração subjetiva ocorre, por exemplo, na passagem em que Heleno está na casa de Estrela e a vê saindo do banho:

As unhas, descascadas, precisavam renascer, o rosto também, sem maquiagem, chamava a atenção, era mais másculo, e a toalha, segurando os cabelos, dava a Estrela um peso que ela, à noite, disfarçava, nos seus saltos altos havia leveza, destreza, em se manter de pé, ali não, tão somente, incrivelmente, era um homem brincando de ser mulher (FREIRE, 2013c, p. 61).

O narrador-protagonista é um mesmo sujeito e funciona duplamente como uma máscara do autor que lhe permite utilizar a narrativa poética – lugar de sua expressão lírica – para falar de si. Questionando-se, o narrador-protagonista organiza suas experiências, comprovadamente semelhantes àquelas do autor, e reflete sobre elas. Os dois compartilham, portanto, emoções e experiências que, no decorrer da narrativa, constroem Heleno como fruto das vivências e, sobretudo, das questões do autor, como é possível verificar no excerto abaixo:

Agora, finalizado [o romance *Nossos Ossos*], me pergunto o porquê de tê-lo escrito. Vejo-o como uma espécie de testamento, de tentar entender o porquê da minha vinda a São Paulo, entender o que ficou no Recife e o que é a saudade. É uma espécie de acerto de contas com tudo isso (FREIRE, 2013d).

Inevitavelmente, o narrador-protagonista apresenta muitos traços biográficos do autor. A esse respeito, Freedman (1971, p. 11) afirma que “the author is identical with the hero, who portrays himself”³. Entretanto, embora concordemos que Heleno, por exemplo, assemelhasse, em muitos aspectos, ao autor, é preciso ressaltar que o processo ficcional está sempre presente. Em *Nossos Ossos*, Heleno possui muitos fatos em comum com a biografia de Marcelino Freire⁴, mas intercalados com a ficção.

Ambos, Heleno e Marcelino Freire, têm nove irmãos, são naturais de Sertânia – Pernambuco –, trabalharam como atores e viveram em Recife antes de ir para São Paulo. Além disso, têm em comum o fato de não conseguirem se adaptar à capital paulista. Quando, em entrevista, Marcelino Freire foi interrogado a respeito do seu primeiro livro, um volume de contos intitulado *Angu de sangue*, declarou que:

[*Angu de Sangue* é] um retrato do meu “choque” particular com a cidade de São Paulo. [...] O meu “angu” deixou de ser o “angu” da tradição, o de farinha, para ser o “angu” de sangue, o “angu” violento, violentado. (FREIRE, 2006)

Heleno, de maneira semelhante, em diversas passagens, refere-se à cidade de São Paulo com pesar, ódio e sentimento de não-pertencimento: “[Recife] de onde eu nunca devia ter saído [...] São Paulo eu não escolhi, não tive a chance de escolher, o meu peito começou a doer, a ruir”. (FREIRE, 2013c, p. 68)

O sofrimento do emigrante nordestino, tão bem retratado por Candido Portinari em *Os retirantes* (1944), adquire, em *Nossos Ossos*, outra perspectiva: a do nordestino que encontra diante dele um novo mundo no qual não consegue se encaixar. No entanto, São Paulo dá oportunidades a Heleno para que consiga se tornar um dramaturgo de sucesso, conforme prometido:

Vamos para São Paulo, Carlos vivia me atçando, lá a gente faz teatro para valer, conhece outras companhias, no Recife não há espaço, talentoso como você é, vão reconhecer logo o seu esforço. (FREIRE, 2013c, p. 21)

Entretanto, a cidade tirou de Heleno a sua ingenuidade:

A minha 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, sedutor, é sério?

Eu fui lá saber o que era e saímos para o fundo de um fliperama, quase abandonado [...] aí ele me cobrou, ao final, uma ajuda para o trem, para o lanche [...] eu dei e me acostumei a procurá-lo na Estação da Luz [...]. (FREIRE, 2013c, p. 33)

Quando se descobre enganado por Carlos e se vê totalmente sozinho em uma cidade estranha e inóspita, Heleno põe à prova o espírito guerreiro, de cangaceiro, e, utilizando essa força que seu pai sempre apontou nele, consegue resistir, adaptando-se, como fazem os imigrantes:

[..] esse ar anestesiado que carrego comigo surgiu, acredito, desde o dia em que fui deixado de lado, como alguém abandonado no altar, o peito já está, faz tempo, vacinado (FREIRE, 2013c, p. 64-65).

Como única possibilidade de superar o sofrimento causado pelo abandono, Heleno se previne do amor ao se envolver somente com garotos de programa, dos quais não pode ter nada além de sexo casual – “como todo sexo bom deve ser, feito aquele que fazíamos, sem sentimento” (FREIRE, 2013c, p. 54).

ESPAÇO, TEMPO E RITMO

O narrador-protagonista, ao mesmo tempo em que promove um apagamento das personagens, confere mais importância ao espaço (TADIÉ, 1978). Ao passo em que a narrativa poética apresenta uma tentativa de retorno ao paraíso eleito do/pelo narrador-protagonista, seu espaço não pode ser neutro: há a oposição de um espaço benéfico –

Sertânia – a um espaço maléfico – São Paulo. O espaço é duplo e, mais do que isso, maniqueísta, e o que caracteriza uma ou outra natureza é a *percepção* do narrador-protagonista, pois o espaço da narrativa poética não é o exterior, onde se praticam ações; ele, ao contrário, é formado pela visão íntima do autor. Além disso, se a narrativa poética é itinerante, seu espaço é, também, alheio, ou está além, porque ela trata de uma viagem orientada.

Nossos Ossos constrói-se a partir de um grande tormento sofrido pelo narrador-protagonista e a conseqüente busca por identidade – no caso de Heleno, deixada em Pernambuco. Essa procura, baseada em instantes privilegiados que ressurgem por meio da memória, consiste em uma viagem em direção a Sertânia, sua terra natal: “Cavei, no passado, bem nesse ponto, eu me recordo [...] um cangaceiro, eu sou, e me sinto. (FREIRE, 2013c, p. 120).

De acordo com Paul Valéry (2002), enquanto a prosa se parece com uma caminhada, ou seja, uma ação que se dirige a um final específico, a poesia, por outro lado, assemelha-se à dança, posto que não vai a lugar algum, pois se realiza em si mesma, retomando-se e, a cada “volta”, modificando-se, adquirindo novos significados. Octavio Paz (1982) retoma a reflexão de Valéry e reafirma que a prosa é um conjunto de acontecimentos que se sucedem e se organizam em um tempo, caminhando sempre em direção ao desfecho, e que, por isso, a figura que melhor a representa é a linha reta, enquanto a poesia, por ser feita de retornos, pode ser representada pelo círculo.

Se concordarmos que a poesia é construída a partir de retomadas – de um contínuo retorno que, ao mesmo tempo em que modifica, atribui a si mesma novos significados –, assumimos que seu elemento fundamental é o ritmo: “O poeta cria por analogia. Seu modelo é o ritmo que movimenta todo o idioma. O ritmo é um ímã. Ao reproduzi-lo [...], convoca as palavras” (PAZ, 1982, p. 64). A narrativa poética, posto que é a união da prosa à poesia, possui um ritmo que não é nem o da caminhada – ou da linha reta –, nem o da dança – ou do círculo; Tadié (1978) compara-o ao caracol: as imagens caminham em direção a um desfecho, mas se retomam e se refazem constantemente – seu tempo é interrompido –, o que torna seu “andar” mais vagaroso do que o da prosa. Em *Nossos Ossos*, Sertânia é o espaço benéfico, um lugar

imantado que atrai o narrador-protagonista e que recebe dele uma força afetiva que faz com que a narrativa assuma a forma de caracol: sempre retomando, por meio da memória, a infância no paraíso eleito.

A estrutura helicoidal – a forma de caracol – das narrativas poéticas tem como primeira função a negação do progresso veloz da intriga através da junção dos tempos exterior e interior: aquele, o tempo tal qual o conhecemos, é irreversível e ininterrupto, caminha sempre para frente e culminará, inevitavelmente, na morte; o último, ao contrário, permite interrupções momentâneas. As narrativas poéticas vivem na densidade e na riqueza do instante que a poesia sempre soube evocar. Essa capacidade da poesia é apontada por Manoel de Barros no documentário *Só dez por cento é mentira* (2008): “O tempo só anda de ida. A gente nasce, cresce, envelhece e morre. Pra não morrer é só amarrar o tempo no poste. Eis a ciência da poesia: amarrar o tempo no poste”. Durante essa “amarração” do tempo, o herói-eu-lírico expõe suas reflexões, explanações e, sempre se baseando na memória, viaja ao passado. Em *Nossos Ossos*, como é recorrente no gênero, a interrupção do tempo exterior é feita a partir da retomada da infância morta de Heleno que, por estar situada em um tempo muito vago, adquire a atmosfera mítica da intemporalidade: “le souvenir de l'enfance [...] est un spectacle de lanterne magique de temporalité vague”⁵ (TADIÉ, 1978, p. 87-88). O futuro, enquanto consequência do tempo exterior que o narrador-protagonista tanto quer evitar interessa pouco.

Para o autor de uma narrativa poética, criar o espaço é, também, criar o tempo. A infância de Heleno, vivida em Sertânia, é indissociável desta cidade, ambas significam em conjunto e esta união é o espaço/tempo a que o narrador recorre, durante as pausas no tempo exterior – aquele da narrativa – para falar de suas raízes. Tudo isso, devorado pela vida paulistana, parece – tanto para Heleno quanto para o leitor – concentrado em um espaço/tempo ancestral, mas, se ele desapareceu, a narrativa, por meio da memória, pode suscitá-lo.

Do mesmo modo, é também impossível dissociar o narrador-protagonista do espaço: o lugar entre a personagem e a paisagem é estreito, este está associado àquela por metonímia – todos os elementos que constituem o *ser* de Heleno estão concentrados em Sertânia – e a simboliza por metáfora – o paraíso perdido.

De acordo com Tadié (1978), é através da relação íntima do narrador-protagonista com o espaço que o autor pretende dar voz a um mundo mudo. Marcelino Freire, quando entrevistado por Antônio Abujamra no programa “Provocações”, declarou que não entende a afirmação de que ele “dá voz aos que não têm voz”:

Quem disse que eles não têm voz? [...] Eles têm voz! Eu que tenha a sensibilidade mínima para escutar, pra me sensibilizar, pra compactuar com aquilo que eu estou ouvindo, com aquele grito, com aquela fala. (FREIRE, 2010).

Em entrevista ao *Cândido*, jornal da biblioteca pública do Paraná, Marcelino volta a afirmar: “A rua é quem dá a voz à minha literatura o tempo inteiro. Eu vou lá e capturo e compactuo. Escrevo porque não estou surdo” (FREIRE, 2013a, P. 7).

Já muito se falou sobre a presença da linguagem oral na prosa de Marcelino Freire. A potência de seus contos – principalmente aqueles de *Angu de Sangue* (2000) e *Contos Negreiros* (2005) – envolve, justamente, a apropriação do falar característico das camadas sociais menos favorecidas e a incorporação dessas vozes ao texto, colocando o leitor na posição de interlocutor dos desvalidos que contam suas pelepas, como em Muribeca, de *Angu de Sangue*, em que uma catadora de lixo luta contra a desativação do “lixão” que dá nome ao conto:

Você precisa ver. Isso tudo aqui é uma festa. Os meninos, as meninas naquele alvoroço, pulando em cima de arroz, feijão. Ajudando a escolher. A gente já conhece o que é bom de longe, só pela cara do caminhão. Tem uns que vêm direto do supermercado, açougue. Que dia na vida a gente vai conseguir carne tão barata? Bisteca, filé, chão-de-dentro – o moço tá servido? A moça? (FREIRE, 2000, p. 24-25)

Essa mimetização de um diálogo imaginário que possibilita a inserção da oralidade na narrativa (BALDAN, 2011) serve ao propósito do autor de colocar o leitor “frente a frente” às desgraças alheias – ou seja, eliminar a intermediação de um narrador –, para que cada palavra lida seja sentida como uma facada, como anuncia o prefácio de *Angu de Sangue*.

Da linguagem oral, que proporciona esse “choque”, Marcelino Freire também explora o lirismo, oriundo da melopeia, e o utiliza em seus contos:

Dei José, dei Antônio, Maria, dei. Daria. Dou. Quantos vierem. É só abrir o olho. Nem bem chorou, xô. Não posso criar. É feito gato, não tem mistério. É feito cachorro na rua, rato no esgoto. Moço, quem cria? É fácil pimenta no cu dos outros. Aí vem a madame, aí vem gente dizer: arranje um trabalho. Arranje você. Me dê o trabalho, agora. Não sei ler, não sei escrever, não sei fazer conta: José, Antônio, Maria, Isabel, Antônio. Dou nome assim só pra não me perder. Quem mais? Evoé, Evandro (FREIRE, 2003, p. 55).⁶

Inicialmente, já o título ambíguo do conto “DARLUZ”, publicado em *Balé Ralé* (2003), contém uma marca de oralidade, pois remete, visualmente, a “dar à luz” e, sonoramente, a “dar-los” (dá-los); os dois sentidos se unem tematicamente. É possível notar, no trecho utilizado, a presença de diversas estruturas que conferem musicalidade ao texto: rimas⁷, aliterações⁸ e assonâncias⁹. Outro exemplo é “Trabalhadores do Brasil”, de *Contos Negreiros*, de que destacamos as aliterações e nasalizações: “Enquanto Zumbi trabalha cortando cana na zona da mata pernambucana Olorô-Quê vende carne de segunda a segunda ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima tá me ouvindo bem?” (FREIRE, 2005, p. 19, grifo nosso).

Em *Nossos Ossos*, a presença de rimas, assonâncias, aliterações e nasalizações – esta que é marca do falar nordestino, como um canto –, é expressiva: “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, 2013c, p. 28, grifo nosso); “estiletaram algum palavrão, cheio de exclamação, e foram embora, dar uma volta no quarteirão” (FREIRE, 2013c, p. 55, grifo nosso); “um anjo, de marmanjo, coitado, entre os arranjos florais, parecia até bem criado, enfim, descansará em paz o pobre rapaz.” (FREIRE, 2013c, p. 78-79, grifos nosso). A característica poética mais marcante nas narrativas líricas é, de acordo com Tadié (1978, p. 179), a linguagem:

C’est bien d’abord au traitement du langage qu’on reconnaît qu’un récit est poétique. Ni la conception des personnages, ni celle du temps, ou de l’espace, ou de la structure ne sont une condition suffisante: la densité, la musicalité, les images ne manquent au contraire jamais [...] ¹⁰.

Além disso, comparações e metáforas – recurso, por excelência, da poesia – são frequentemente utilizadas: “Seu Nestor, seu rosto era feito de um pergaminho, estava escrito, nos livros mais esquecidos, tanto sofrimento” (FREIRE, 2013c, p. 114); “no calçadão o carro funerário, estacionado, também parecia um navio, fantasma, e o boy morto, lá dentro, se banhava de sal, maresia” (FREIRE, 2013c, p. 111).

O capítulo “As lâminas” – no qual Heleno narra o momento em que motoqueiros assassinam covardemente o “boy” –, curiosamente, é uma das partes do livro em que Marcelino Freire melhor demonstra seu talento poético, ao unir a morte brutal de Cícero à sensibilidade do narrador que captura, experimentando um momento de onisciência, os últimos pensamentos do michê: a oscilação entre a narração e a forma da mensagem, já mencionada, adquire aqui uma ironia característica da obra de Marcelino Freire, pois, embora carregada de violência, a cena é construída por meio de imagens e comparações que provocam o leitor, misturando a beleza do discurso ao acontecimento que atesta o destino trágico e inescapável dos marginalizados:

o boy sentiu que estava fodido e solitário, dança daqui, pula dali, foi ficando pequeno à luz do poste, os assassinos [...] puxaram um punhal [...] raspa daqui, puxa e repuxa, a luminosa fúria acendendo a noite, nada escurecia [...] era jovem demais para morrer, mas tinha de morrer e o golpe veio, certo, sem delongas [...] 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 [...] para quem quiser ver, de graça, a beleza de um corpo exposto. (FREIRE, 2013c, p. 56-57)

Por conta da importância dada ao lirismo, Tadié afirma que “a narrativa, porque quis retomar a música e a poesia, tem sido tratada como poema. Mas sem sê-lo” (1978, p. 179, tradução nossa). A narrativa poética, portanto, não deve ser confundida, por exemplo, com um poema em prosa, posto que, ainda que preze pela musicalidade e recursos estilísticos que a aproximam do poema, jamais perde de vista a finalidade da narrativa: é preciso narrar uma história, “você lê o romance e sabe que tem ali uma articulação, um trabalho de rimas. Mas isso a serviço de uma história, de um personagem” (FREIRE, 2013b).

A maneira como a narrativa de Marcelino Freire é estruturada – a ausência de pontuação dentro dos parágrafos – permite que o leitor vá

“montando” as frases, ou seja, inferindo qual pontuação se encaixa e em que lugar para que o todo tenha sentido. A narrativa se revela ao passo que os ossos vão sendo desenterrados pelo leitor, assim como Heleno vai se constituindo conforme age ou pensa diante das situações: não há, na narrativa lírica, o “esmiuçamento” proporcionado pelo narrador realista, de modo que a personagem se desvende aos olhos do leitor por meio de suas ações. Por conta disso, recorrentemente, o aspecto físico, tanto do narrador quanto das demais personagens, são desconhecidos.

ELEMENTOS TRÁGICOS EM *NOSSOS OSSOS*

De acordo com Aristóteles, o mito é a alma e o princípio da tragédia, o elemento sem o qual ela não poderia existir. A importância do mito na civilização grega foi tamanha que podemos tomá-lo como elemento integrante da vida do homem grego e, mais ainda, como estruturas de sentido que podem se apresentar de diversas formas – prosa, poesia etc:

Muito além de histórias fantásticas, como o senso-comum costuma definir o mito, ele tampouco é um texto sagrado, embora seja moldado de elementos que constituem o pensamento religioso. O mito é mais do que isso, ele se encontra no cerne da sociedade grega. (RODRIGUES, 2015, p. 23)

É natural, logo, que essas narrativas míticas sejam retomadas pelos tragediógrafos, que as modificarão, sempre superficialmente e respeitando a intenção original, para que estejam de acordo com a realidade momentânea, as preocupações daquele período e, também, para atrair o público.

Ainda de acordo com Aristóteles (1987, p. 212), a situação trágica ideal é aquela do “[...] homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro [*hamartía*]”.

Portanto, os heróis trágicos são postos diante de situações que devem fazer escolhas, sempre correndo o risco de cometer equívocos a partir dos quais serão julgados e punidos. Na tragédia, diferentemente do que ocorre nas epopeias, por exemplo, o herói não é um modelo a

ser seguido, mas realiza ações contraditórias que são apresentadas ao público como problemas diante dos quais se deve refletir:

O herói trágico [...] é um homem bom [...] que equilibra virtude e vício. [...] De repente, vê-se vítima de uma alteração brusca imposta pelo destino. Um acontecimento terrível o conduz à desgraça e sufoca as suas alegrias, arremessando-o ao mundo das sombras. Tudo desaba ao seu redor. (SANTOS, 2005, p. 58).

Ao pensar a respeito da culpa do homem que comete algum erro, Vernant (2001, p. 365) expõe algumas das questões sobre as quais o público deve ponderar:

A relação é a mesma quando entendeu suas condições, quando agiu com conhecimento de causa ou quando agiu cegado por uma paixão, em estado de legítima defesa, ou na ignorância completa da pessoa que matou?

Apesar desse julgamento que cabe ao público, de que fala Vernant, na tragédia, o herói que pratica uma ação equivocada, consciente ou inconscientemente, é responsável por seus atos e deve pagar por eles. Contudo, mesmo desonrado, é na decadência que o herói demonstra nobreza na forma como lida com seu sofrimento. Assim, sua integridade é preservada, embora, em muitos casos, a morte seja inevitável.

A influência do teatro em *Nossos Ossos* é significativa: Heleno é um dramaturgo que, talvez por conta de sua profissão, compara constantemente a sua vida a uma peça de teatro:

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, de um drama de guerra, ficaria mais fácil encarar qualquer matéria em decomposição [...] (FREIRE, 2013c, p. 25).

Além disso, de acordo com ele mesmo, nunca para de atuar: “Imagine eu chegando à polícia e tendo de explicar meu envolvimento amoroso, era preciso muito treino, laboratório, seria outro jogo, teatral, um tanto perigoso” (FREIRE, 2013c, p. 30). O autor, quando questionado a respeito do seu hábito de ler seus trechos recém escritos em voz alta, testando o som das frases, declarou: “toda vez em que eu escrevo algo, penso em um ator, uma atriz. Enceno as cenas que crio”

(FREIRE, 2013a). Ao final do livro, há a frase “cai o pano” – mais uma clara referência ao teatro.

É possível estabelecer uma comparação entre Heleno, personagem muito ligado ao teatro, e o herói grego Odisseu: o fato de deixarem suas casas para partir em direção ao desconhecido, o desejo de retornar ao lar e a arte de atuar – Odisseu, de um lado, não vence os obstáculos usando apenas sua bravura, mas também o artifício da enganação, como, por exemplo, quando se disfarça de mendigo em Ítaca; Heleno, de outro, confessa, em diversas passagens da obra, ter atuado para obter êxito em alguma situação.

O personagem Heleno, porém, assemelha-se mais ao herói trágico: embora seja um bom homem, foi ingenuamente conduzido para longe de seu lar e, uma vez em São Paulo, que se mostra, aos olhos dele, tão maligna e envolvente, sua desgraça é inevitável, e ela tem início, de acordo com nossa interpretação, no momento em que ele começa a se envolver com michês. A *hamartia* – falta cometida pelo herói em algum momento –, então, condiciona Heleno às punições decorrentes de seu erro, embora ele, bem como o herói trágico, erre não por maldade, mas por descuido: “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, sedutor, é sério? [...] um coração, infeliz, o que faz é seguir o ritmo [...]” (FREIRE, 2013c, p. 33-34).

Para que essa queda do herói trágico seja mais impactante, ele, no início da narrativa, normalmente se encontra no auge da prosperidade. Heleno, embora não estivesse em um estado de plena felicidade, havia encontrado nos garotos de programa uma segurança apoiada na ausência de envolvimento amoroso, um conforto frente ao abandono de Carlos. Além disso, era um dramaturgo famoso, rico e premiado. Esse delicado “equilíbrio” em que ele se encontra é abalado após a morte de Cícero. Heleno pertence, assim como as personagens de suas peças e os heróis da tragédia, à “galeria de almas teimosas que vivem entre a graça e a desgraça” (FREIRE, 2013c, p. 27).

Do mesmo modo, as narrativas poéticas, recorrentemente, têm origem em um forte abalo sofrido pelo protagonista (TADIÉ, 1978); como ocorre nas tragédias, esse abalo, ou queda, é o catalizador de um processo de autojulgamento. Em *Nossos Ossos*, a morte de Cícero traz como consequência o questionamento de Heleno a respeito do seu

hábito de contratar garotos de programa, e sua voz expressa valores de justiça que o condenam pelo crime que acredita ter cometido:

Eu mesmo não presto, eu e meu pedaço de culpa, se não o tivesse estimulado àquela vida, ele poderia ter voltado à sua terra [...] terei de pagar por isto e meu pagamento seria tirá-lo da cama fria e hospedá-lo em terrenos mais sagrados (FREIRE, 2013c, p. 39).

Quando crê ter praticado uma injustiça, o herói trágico é condenado não ao silêncio, mas à fala, e coloca-se na posição de juiz e de réu, avaliando seus atos e julgando-os, aplicando a si mesmo a pena que acredita ser necessária. A culpa de Heleno e sua obrigação de enterrar o rapaz “apresenta[m]-se como um grito de indignação diante da injustiça que acredita ter se efetivado” (CÉZAR, 1999, p. 146): “fico preocupado, entende, acabei me apaixonando por ele, *não é justo* largá-lo em um buraco, indigente, como se fosse um entulho” (FREIRE, 2013c, p. 41, grifo nosso).

A consciência de que é, de certa forma, culpado pelo destino do “boy”, já é anunciada por Heleno logo no início da narrativa: “já estou indo, [...] carregando o que a arte dramática me deu, esta cara séria, meus olhos continuam verdes e profundos, minha alma nem dá na vista que apodreceu” (FREIRE, 2013c, p. 15).

Diante da responsabilidade e da culpa, a única saída encontrada por Heleno para conseguir o perdão de Cícero e dele mesmo é dar um enterro digno ao michê. Heleno sente o dever de enterrar o corpo de Cícero como Antígona o sentiu por seu irmão: “[...] quanto ao meu irmão, eu o sepultarei! Será um belo fim, se eu morrer, tendo cumprido esse dever” (SÓFOCLES, 2005, p. 9). O “terreno mais sagrado”, a que Heleno deve levar Cícero, não gratuitamente, é a terra natal do “boy”.

Heleno, diante da obrigação de agir corretamente, de reparar seu erro o mínimo possível, mostra sua nobreza por meio de suas ações: ajudar Estrela, a família de Cícero e, principalmente, sepultar o rapaz, por quem sentia afeto: “o que eu quero é que ele descanse em paz, por isso vim aqui, ao IML, acredite, vim para salvá-lo” (FREIRE, 2013c, p. 25).

Nossos Ossos, uma vez que estabelece uma forte relação com a tragédia grega, também envolve em sua estrutura um mito¹¹, posto que remonta ao padrão do “eterno retorno” presente nas narrativas míticas, como bem observa Ítalo Calvino (2007, p. 21): “[os] nobres

cavaleiros caídos em desgraça, quando triunfarem sobre seus inimigos hão de restaurar uma sociedade dos justos em que será reconhecida sua verdadeira identidade.”

O espaço que contém tudo o que constitui a verdadeira identidade de Heleno é Sertânia; São Paulo, por outro lado, é o espaço da *hybris*: do exagero, do desmedido.

São Paulo me deu sotaque. Eu não sabia que eu tinha. No Recife todo mundo fala igual [...] aqui eu tive que afirmar o tempo inteiro: “de onde que você é?” “Sou de Sertânia, sou sertanejo”. [...] São Paulo me deu infância, que eu não sabia que eu tinha. Uma saudade imensa da minha infância, não sabia. [...] No primeiro dia de São Paulo eu percebi que eu tinha saudades grandes do barulho da minha casa, sabe? Do cachorro latindo, do barulho das panelas, da minha mãe cantando Luiz Gonzaga na cozinha. E eu vi que aí era o meu legado, ali era meu grande legado para entender essa cidade. São Paulo tem tudo pra te engolir, pra te atropelar. (FREIRE, 2010)

As memórias de Heleno, vividas em Sertânia, mas relembradas a todo o momento, estão situadas em um passado muito distante do presente do narrador. Entretanto, mesmo cristalizadas em um passado remoto, elas se fundem ao presente – como muitas vezes acontece nas narrativas míticas. Além disso, Heleno – cujo nome faz alusão aos gregos, também chamados de “helenos” – está cercado por personagens consagradas pelas histórias míticas: o michê que lhe fala a respeito da morte de Cícero assume o papel do mensageiro, fundamental por ser o portador das notícias que chegarão aos ouvidos do herói; Estrela, a travesti, é a personagem responsável por desnudar algum mistério que cerca o herói – em *Nossos Ossos*, os dados a respeito da família de Cícero; seu Lourenço, o motorista do carro funerário, assim como Caronte, assume a missão de transportar o espírito de Heleno e o corpo de Cícero ao local de descanso, mediante pagamento adiantado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossos Ossos, lançado em 2013, foi publicado em um momento muito diferente daquele em que foram escritas as obras estudadas por Tadié em *le Récit poétique*. Naquele período (1909-1927), coincidente com o surgimento das vanguardas europeias, os autores que misturaram

o lirismo às suas narrativas o fizeram como um experimento com a linguagem, traço característico dos movimentos vanguardistas.

De acordo com Schollhammer (2009), é característica da literatura brasileira contemporânea retomar a vertente modernista e experimental. O crítico ressalta que essa retomada faz parte de uma tentativa de recriar o realismo, mas não um realismo ingênuo, refém das técnicas de verossimilhança descritiva e objetividade da narrativa. O que existe é um projeto de recriar o realismo aliando o experimentalismo típico das vanguardas à vertente realista engajada. Essa recriação acontece, no caso de muitos autores, como Marcelino Freire, na representação exacerbada da violência cotidiana na narrativa.¹²

Tadié (1978, p. 11), a respeito das obras que integram o recorte que serve de base para seu estudo sobre a narrativa poética, afirma que a dimensão social, nesse gênero, é fraca: “[...] *on ne bat pas le Pouvoir avec une rose*”¹³.

O experimentalismo vanguardista de que nasce a narrativa poética, uma vez retomado na literatura brasileira contemporânea, ressurgiu aliado à preocupação social. Segundo Schollhammer (2009), na literatura contemporânea, mesmo as obras mais marcadas por experiências subjetivas não ignoram os contextos histórico e social. Embora o objetivo principal de *Nossos Ossos*, a nosso ver, seja falar a respeito da busca do narrador por sua identidade, a obra mistura, ao modelo proposto por Tadié, uma preocupação social evidente nas violências que representa: o sonho da emigração frustrado, o imigrante nordestino marginalizado, prostituído, muitas vezes vítima da violência de São Paulo.

Marcelino Freire, no trecho em que Heleno narra a morte brutal do “boy”, mostra que é possível, sim, “bater o poder com uma rosa”: a construção extremamente poética do assassinato de Cícero choca tanto pela violência extrema quanto pelo contraste criado entre o modo de narrar e o que é narrado.

Heleno, ao final, morto, volta – em espírito – ao sertão de que saiu por ter desejos que não poderiam ser realizados ali. Mudado, “corrompido” e desiludido, ele não consegue voltar, e só pode fazê-lo quando encontra uma maneira de se redimir.

Ao chegar a São Paulo, Heleno, ingênuo, foi enganado e, por conta disso, endureceu-se; seduzido por garotos de programa, acabou

por se deixar levar pela praticidade e pela segurança que a ausência de qualquer sentimento proporciona: “ele, na cama, era um vagão em cima dos trilhos, veloz e pesado, me levou para onde eu não quis” (FREIRE, 2013c, p. 33).

No último capítulo, Heleno constrói, por meio de metáforas e comparações, imagens líricas que descrevem Sertânia – espaço escolhido para receber seus ossos. O guerreiro, herói, de “capa de couro bovino, espada de fêmur [e] saiote de cóccix” (FREIRE, 2013c, p. 26), depois de passar pela “provação”, enfim, volta para casa. Novamente, o eterno retorno: quando criança, em Sertânia, Heleno brincava de desenterrar ossos no quintal de sua casa; no final da narrativa, ele faz com que seus próprios ossos sejam enterrados ali. Quando lemos *Nossos Ossos*, desenterramos os ossos de Heleno, parte por parte. Vale ressaltar que as duas partes do livro – “Parte um” e “Parte outro” – são ambíguas: “parte” pode ser substantivo ou verbo.

O Heleno que retorna a esse espaço da infância, da inocência, já não é o mesmo que deixou o sertão, mas o contato com a antiga alegria infantil, que se dá a partir do contato dos pés descalços com a terra, embora não apague as marcas e vestígios paulistanos – “[...] finco as garras, sertanejas, ora paulistanas, com elas eu seria capaz de garimpar o deserto, daquele mar de pó, em Sertânia, eu levantaria e adentraria verdadeiras garagens de concreto” (FREIRE, 2013c, p. 120) – oferece redenção.

THE CLOSETED POET: NARRATIVE AND POETRY IN *NOSSOS OSSOS*, OF
MARCELINO FREIRE

ABSTRACT

The lyrical novel, as defined by Jean-Yves Tadié (1978), is a hybrid genre, a prose narrative whose action and effect procedures refer to the poem: it contains elements of the narrative – author, narrator, protagonist, plot, space and time – and of the poem: structure, myth, style and, to a lesser extent, rhythm, sound and repetition. Starting from this definition, the work will analyze *Nossos Ossos*, looking at how the narrator-protagonist of the novel and his trip to Pernambuco confer traits of lyrical novel to the book.

KEYWORDS: Lyrical novel, *Nossos Ossos*, Marcelino Freire, Contemporary Brazilian literature.

RESUMEN

La narrativa poética, tal como la define Jean-Yves Tadié (1978), es un género híbrido, una narración en prosa cuyos procedimientos de acción y efecto remiten al poema: contiene elementos de la narración – autor, narrador, protagonista, trama, espacio y tiempo – y del poema: estructura, mito, estilo y, en menor medida, ritmo, sonido y repetición. A partir de esa definición, el trabajo examinará *Nossos Ossos*, primer romance de Marcelino Freire, publicado en 2013, observando como el narrador-protagonista de la novela y su viaje a Pernambuco, confieren características de la narrativa poética a la obra.

PALABRAS CLAVE: Narrativa poética, *Nossos Ossos*, Marcelino Freire, Literatura brasileña contemporánea.

NOTAS

- 1 Conforme definidas por Jakobson (2005).
- 2 Todo romance é, por pouco que seja, poema; todo poema é, em qualquer grau, narrativa.
- 3 O autor é idêntico ao herói, que retrata ele mesmo (tradução nossa).
- 4 Cf. entrevistas listadas nas referências.
- 5 A lembrança da infância [...] é um espetáculo de lanterna mágica de temporalidade vaga (tradução nossa).
- 6 Marcelino Freire é também poeta e mantém, desde 2011, um blog chamado *Ossos do Ofídio* (<<https://marcelinofreire.wordpress.com/>>), no qual publica diversos textos, inclusive poesias escritas por ele. Curiosamente, o autor criou a personagem Heleno como poeta, mas, com o tempo, este se mostrou um “cagador de regras” (FREIRE, 2014) e acabou sendo transformado em dramaturgo – não por acaso, visto que o teatro é uma das paixões do autor.
- 7 Maria, daria; nem, bem; ler, escrever, fazer.

- 8 dei, daria, dou; cachorro, rua, rato; Evoé, Evandro.
- 9 dei, dei, dei; chorou, xô.
- 10 É através do tratamento da linguagem que se reconhece que uma narrativa é poética. Nem a concepção das personagens, nem a do tempo, ou do espaço, ou da estrutura são condição suficiente: a densidade, a musicalidade, as imagens, ao contrário, não podem faltar nunca [...] (tradução nossa).
- 11 Mito, aqui, é tomado como “enredo”, “trama” (mythos, que se opõe a logos).
- 12 Cf. BOSI, 2002, p. 248-256.
- 13 Não se bate o poder com uma rosa (tradução nossa).

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*. A teoria do romance. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.
- BALDAN, M. de L. A escrita dramática da marginalidade em Marcelino Freire. *Ipotesi*, Juiz de Fora, Minas Gerais, v. 2, n. 2, p. 71-80, 2011.
- BARROS, M. de. *Só dez por cento é mentira*. Direção e roteiro: Pedro Cezar. Produção: Artesanato Eletrônico. Depoimentos: Manoel de Barros, Bianca Ramoneda, Joel Pizzini, Abílio de Barros, Palmiro, Viviane Mosé, Danilinho, Fausto Wolff, Stella Barros, Martha Barros, João de Barros, Elisa Lucinda, Adriana Falcão, Paulo Gianini, Jaime Leibovicht e Salim Ramos Hassan. Rio de Janeiro: Artesanato Eletrônico, 2008. 1 DVD (81 min.), son., color. Produzido no Pólo Industrial de Manaus;
- BOSI, A. Os estudos literários na Era dos Extremos. In: _____. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 248-256.
- CALVINO, C. *Por que ler os clássicos?* 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CÉZAR, A. C. O trágico enquanto marca do texto literário. *Signum: estudos literários*, Londrina, n. 2, p. 139-153, 1999.
- FREEDMAN, R. *The lyrical novel*. Londres: Oxford University Press, 1971.
- FREIRE, M. *Angu de Sangue*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

- _____. *BaléRalé*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- _____. *Contos negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. *Marcelino Freire volta de viagem à Itália e diz: eu escrevo para me vingar*. 2006. Disponível em: <http://www.verdestrigos.org/sitenovo/site/cronica_ver.asp?id=992>. Acesso em: 08 set. 2016.
- _____. *Provocações: Antônio Abujamra entrevista Marcelino Freire*. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2Yxn0WrckGM>>. Acesso em: 08 set. 2016.
- _____. *Algo em mim quer dar vexame*. 2013a. Disponível em: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/arquivos/File/Candido21_OK.pdf>. Acesso em: 08 set. 2016.
- _____. *Êta, danado! O 'velho' Marcelino Freire por trás do agitador cultural*. 2013b. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/50052>>. Acesso em: 08 set. 2016.
- _____. *Marcelino Freire: Nossos Ossos*. São Paulo: Record, 2013c.
- _____. *Marcelino Freire: Nossos Ossos marca estreia de Marcelino Freire em narrativa longa*. 2013d. Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/54702>. Acesso em: 08 set. 2016.
- _____. *Marcelino Freire: A literatura que eu escolhi fazer já tem me levado a lugares aonde eu nem imaginava estar*. 2014. Disponível em: <<http://livreopinioao.com/2014/04/17/marcelino-freire-a-literatura-que-eu-escolhi-fazer-ja-tem-me-levado-a-lugares-aonde-eu-nem-imaginava-estar/>>. Acesso em: 08 set. 2016.
- _____. *Marcelino Freire fala de projetos e da passagem por Salvador*. 2015. Disponível em: <<http://messiasanjo.blogspot.com.br/2015/07/marcelino-freire-fala-de-projetos-e-da.html>>. Acesso em: 08 set. 2016.
- JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- PAZ, O. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PIRES, A. D. O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa. *Itinerários*, Araraquara, São Paulo, v. 24, p. 35-73, 2006.
- RODRIGUES, M. A. *Um Conceito Plural: a ATH na tragédia grega*. 2015. 416 f. Tese (Doutorado em Estudos Clássicos) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2015.

SANTOS, A. dos. A tragédia grega: um estudo teórico. *Investigações*, Porto Alegre, v. 18, p. 41-67, 2005.

SCHOLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

SÓFOCLES. Antígona. Tradução: J. B. de Mello e Souza. eBooks Brasil, 2005. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/antigone.pdf>>. Acesso em: 8 set. 2016.

TADIÉ, J-Y. *Le Récit poétique*. Paris: PUF écritures, 1978.

VALÉRY, P. *Variété*. Paris: Gallimard, 2002.

VERNANT, J-P. *Entre mito & política*. Tradução Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

Submetido em 21 de dezembro de 2016.

Aceito em 30 de janeiro de 2017.

Publicado em 12 junho de 2017.
