

# RECORTE - REVISTA DE LINGUAGEM, CULTURA E DISCURSO

Ano 5 – Número 9 – Julho a Dezembro de 2008

[início](#)

## DE ANGUS E FAROESTES: FICÇÕES DE MARÇAL AQUINO E MARCELINO FREIRE

Rosa Gens  
UFRJ

ABSTRACT – From *Angu de sangue*, of Marcelino Freire, and *Faroestes*, of Marçal Aquino, aspects of the recent Brazilian fictional production are examined. With the aid of the concepts of irony and parody of Linda Hutcheon, problems of the current fiction are investigated — discentering, displacement and violence. Furthermore, a dialogue between visual aspects and literature is considered.

### TERRAS DE NINGUÉM

O pós-moderno rompe com a mentira do sujeito unificado, íntegro, que perseguiu pensadores e foi perseguida por eles. Quebra a imagem de um mundo ordenado e coeso. Distancia-se dos discursos legitimadores, das centralizações e das polaridades hierárquicas. Faz ruir as noções de domínio, e com elas caem as verdades universais. Rompe o eixo de centralização que plasma a cultura ocidental. Acolhe o dispar, o desconexo, o descentralizado, o plural. Uso as afirmativas, tendo a (in)certeza da possibilidade de outras que as dissolvam. Bem pós-modernamente.

Sendo assim, a ficção brasileira recente não nos permite pensar em caminhos e vertentes. Sob o signo do pós-modernismo, multiplicam-se as sendas e desvios, inibindo as tentativas de ordenação no terreno literário. A tarefa do estudioso da literatura, que, ao longo da tradição, partia do recolher e tentar organizar modos e maneiras de escrever, esfacelou-se na pluralidade de escritas, temáticas, posturas e procedimentos de escrita. Dessa forma, o que nos resta é examinar caso a caso, obra a obra, tentando imprimir um movimento de ordenação que se propõe desordenado.

Como ler Ana Paula Maia, Beatriz Bracher, Bernardo Carvalho, Clara Averbuck, Lívia Garcia-Roza, Marcelo Mirisola, Patrícia Melo, Rubens Figueiredo, entre tantos outros, numa época em que os instrumentos se dissolvem e que, ao crítico, é dada a liberdade de, também ele, se sentir desnorteado pelas trilhas multitraçadas?

## EM CAMPO MINADO

A pensadora Linda Hutcheon encontrou, no Brasil, terreno fértil para as suas idéias. Principalmente sua obra *Poética do pós-modernismo* achou ressonância em terras brasileiras. É interessante notar como sua complementação, *Política do pós-modernismo*, não foi traduzida e publicada por aqui. Afinal, o estético é o político; contudo, o político por vezes silencia-se.

Linda acolhe, em suas pesquisas, formas de expressão ligadas ao movimento cultural na atualidade. A paródia e a ironia são estratégias assinaladas pela autora, que a elas dedicou obras. A ópera, enquanto forma, também recebeu sua atenção. Dentre outras idéias centrais, Hutcheon aponta a tendência ao deslocamento advinda com o pós-modernismo. Ressalta que a idéia de centro como figura legitimadora do discurso se desvanece, o que o faz resvalar para as margens. Aliás, prefere a palavra *fringe* (fimbria, franja) a *border* (borda, margem), por achá-la mais dinâmica e descentralizada (HUTCHEON, 2002, 126)

Em seu pensar, corre a idéia de como a *representação* legitima tipos de poder, e de que todo lugar de enunciação discursiva é um lugar de poder, seja ele central ou não.

Inicia-se, aqui, um cruzamento entre as idéias de Linda Hutcheon e narrativas recentes da literatura brasileira, pertencentes a dois autores: Marçal Aquino e Marcelino Freire.

## ANGUS E FAROESTES

A prosa de Marçal Aquino desafia linhas e certezas. Confiscada ao provisório, encaminha o olhar do leitor para paisagens deslocadas, em jogo de conteúdo que se faz de desvios e re-significações. Expõe-se em fogo cruzado, aproveita o território nacional para desocupá-lo e reinseri-lo com palavras. Assim acontece em *O amor e outros objetos pontiagudos* (1999), *O invasor* (2002), *Famílias terrivelmente felizes* (2003), *Cabeça a prêmio* (2003) e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005). E também em *Faroestes* (2001), que exaspera os sentidos e descasca a linguagem petrificada.

Os onze textos que compõem a obra são marcados por choques e desafios. E por violências, oriundas de múltiplas esferas. Desde a primeira narrativa, tensionada por uma primeira pessoa criança, que se coloca como mediadora entre a madrinha e o padrinho em guerra (“Trincheira”). Até a última, “Fábula”, em que há encontros e desencontros entre pai e filho bandido, que termina no IML, junto à companheira, com nove perfurações de bala. E que finda com a imagem do irmão caçula do assassinado, que “recortou as fotos dos dois no jornal e guardou numa caixa de sapatos, junto com o retrato do policial de cavanhaque. Quase todas as noites, antes de dormir, ele examinava demoradamente o rosto dos três. E criava histórias para aqueles personagens. Todas com um final bem diferente.” (p.107-8). O título do conto aponta para

um dos muitos procedimentos do autor de apropriação e engate de outros significados no que é conhecido.

Muita violência. É disso que nosso mundo anda se enchendo. O leitor, em *Faroestes*, perambula por paragens de sentido em que a violência está sempre presente. O próprio autor declara: “Me interessam esse espaço e essas gentes capazes de tantas misérias e maravilhas — e estou sempre consciente de que a realidade é sempre muito mais forte do que qualquer ficção, por mais delirante que seja” (AQUINO, 2007). Nestes faroestes, a dúvida e a violência andam lado a lado, em recortes de textos outros, no mecanismo da paródia. Em “Dez maneiras infalíveis de arranjar um inimigo (para facilitar o trabalho do legista)”, segundo conto da obra, expõe-se um receituário, como se fossem mini-narrativas, em jogo de subjetividades em que se chega à versão de que o pior inimigo é o mesmo, e não o outro. A contingência, o acaso e o avesso impõem-se como condutores das narrativas. Ou em “Piercing”, em que a disposição frasal faz lembrar um poema, e se dissolve na banalidade, para depois recuperar um certo lirismo na trivialidade das ações.

A distribuição de sentido, entre textos outros e o enredo do conto, pode acontecer como em “Ferrugem”, em que o diálogo entre irmão e irmã é contaminado pelo filme “de explosões e tiros” a que estão assistindo, e que mostra cenas de aventura, balas, tiroteios, um filme “movimentado”, na opinião da personagem. Da poltrona, filme e realidade, recordada do passado, interpenetram-se. Como entender esse explodir de violência em arte se os meios de comunicação já se encarregaram de vendê-la como imagem? Linda Hutcheon, ao contrapor idéias às de Baudrillard em relação ao simulacro, aponta o caminho:

Ele [Baudrillard] afirmou que os mass media neutralizaram a realidade para nós, e o fizeram em fases: primeiro refletindo a realidade, em seguida disfarçando-a, depois disfarçando a ausência de realidade e, finalmente, deixando de ter com ela qualquer relação. Esse é o simulacro, a destruição final do significado. O que eu gostaria de afirmar é que a arte pós-moderna atua no sentido de contestar o processo de “simulacrização” da cultura de massa – não negando ou lamentando esse processo, mas problematizando toda a noção de representação da realidade, e aí sugerindo a qualidade potencialmente redutora da visão sobre a qual se baseiam as queixas de Baudrillard. Não se trata do fato de que a verdade e a referência tenham deixado de existir, conforme afirma Baudrillard; trata-se do fato de que deixaram de ser questões não problemáticas. Não estamos sendo testemunhas de uma degeneração rumo ao hiper-real sem que haja origem ou realidade, mas sim [de] um questionamento sobre qual pode ser o sentido de “real” e de que maneira podemos *conhecê-lo*.

(HUTCHEON, 1991, 281)

O próprio Marçal Aquino, na entrevista já citada, aponta para o rótulo de hiperrealista. E, em seus *Faroestes*, não há identificação precisa dos espaços, já que se trata da cena urbana, em quase todos os contos. Do não nomear, ou da identificação rara, de cidades, bairros e vilas surge a possibilidade de situá-los em qualquer território brasileiro. Não existem molduras nos textos, que se erigem na oralidade e se plasmam em imagens da agressão e da dissolução. Os textos saem de seu pedestal e passeiam por ruas e becos, e a memória cultural trazida por eles liga-se ao popular. Os onze faroestes se articulam pelo

cruzamento de temas, de relações, desbravados por uma escrita seca e cortante, em “prosa de confronto”. Refocalizando o aparentemente natural, permitem uma visão crítica e não dão espaço para rótulos de mocinhos e bandidos, visto que as polaridades hierárquicas já se foram, espalhadas no fogo cruzado do viver.

A produção de Marcelino Freire persegue a diferença. Entre *eraOdito* (2002) e *Balé Ralé* (2003), chegando aos *Contos negreiros* (2006), o autor traz as marcas dos experimentos formais e da tentativa de unir palavra e imagem. A obra a ser aqui comentada, *Angu de sangue*, teve sua primeira edição em 2000. Reúne dezessete contos ligados pela exposição de personagens que se encontram à margem, à beira, situando concepções de desvio. Da epígrafe de Ariano Suassuna (“Eu precisaria de alguém que me ouvisse. Mas que me ouvisse sentindo cada palavra como um tiro ou uma facada. Cada palavra e seu significado sangrento.”) fica a idéia de literatura como choque, soco no estômago, conscientização.

Examine-se o texto de abertura, “Muribeca”, em que a protagonista, habitante do Lixão (de Recife), faz da sua condição, degradada sob a perspectiva do senso comum, um paraíso, ao se ver ameaçada de não mais ter acesso à coleta. Exalta-se o que é o *resto* da sociedade — em todos os sentidos — pelo deslocamento da perspectiva e do pensar. A valorização advém desse deslizar, e o percurso assemelha-se ao da ironia. A elocução é séria, e a ironia escapa do interpretador, pois requer uma suplementação com um sentido diferente. Verifique-se:

E o que eu vou cozinhar agora? Onde vou procurar tomate, alho, cebola? Com que dinheiro vou fazer sopa, vou fazer caldo, vou inventar farofa?

Fale, fale. Explique o que é que a gente vai fazer da vida? O que a gente vai fazer da vida? Não pense que é fácil. Nem remédio para dor de cabeça eu tenho. Como vou me curar quando me der uma dor de estômago, uma coceira, uma caganeira? Vá, me fale, me diga, me aconselhe. Onde vou encontrar tanto remédio bom? E esparadrapo e band-aid e seringa? (FREIRE, 2000, 24)

É no espaço da enunciação, no lugar de onde se fala — da fimbria —, que se pode expor a crítica mais contundente às cicatrizes sociais. No discurso da habitante do Lixão, situa-se a apreensão da oralidade e das imagens que plasmam o discurso popular, recuperado pelo autor, e, no seu deslocamento, potencializado em literatura.

A linha irônica pode advir do diálogo entre o mendigo e o habitante da vida moderna, que não tinha pão ou trocado para dar, em “Volte outro dia”. E que, ao final, se amedronta com o entregador de pizza. Ou do diálogo que dá forma a “O caso da menina”, em que a mãe oferece a filha a um desconhecido, e, na insistência, termina por reverter a situação, acusando o interlocutor de assustar a menina. São estratégias semelhantes, que provocam o sentido a partir do deslocamento e da mudança de perspectiva. Não pode haver harmonia entre o discurso e o que existe sob ele, a exemplo de “Muribeca”, em que o resíduo passa a ser meio de sobrevivência.

Também no conto que dá título ao livro, “Angu de sangue”, as camadas textuais se esbarram, na significação de um assaltado que é mais violento que o assaltante, daquele que se encontra como vítima mas também vitimizou. Assim, não há papéis fixos, a fixidez resvala para a possibilidade de inserção em focos diferentes.

Nesse agenciamento de perspectivas, há sempre narratários nos textos,

estabelecendo ligações com o leitor. São textos destinados, que contêm em sua expressão endereçamentos e, portanto, linhas de intencionalidade discursiva. Propõem convencer, seduzir, criticar, desviar o sentido, persuadir, entre outros caminhos de sentido. E são confrontos, desafios de perspectiva que vão provocando o pensar. Não pode haver harmonia entre o discurso e o que existe sob ele, a exemplo de “Muribeca”, em que o resíduo passa a ser meio de sobrevivência. Essas cenas da metrópole se tornam narrativas suspeitas, por trazerem uma outra imagem, um outro sentido, por baixo da cena de superfície. Como se houvesse uma reciclagem artística, promovida pelo tratamento discursivo assentado na oralidade e que desliza com resistência para um outro plano.

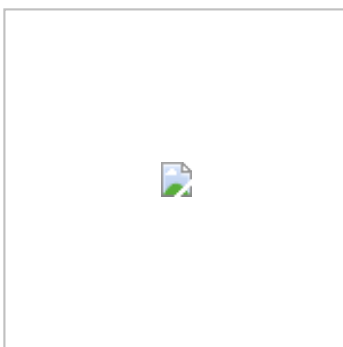
Muitas vezes, os contos trabalham com o atrito entre o politicamente correto e o preconceito que existe, e através de mudanças de perspectiva permitem olhares e pensamentos críticos. A tensão brota do choque afetivo, em que as subjetividades movimentam-se e a comoção, muitas vezes, brota e intensifica-se. Ou dissolve-se. É assim com a personagem que visualiza o Lixão como um paraíso, e com o homem que procura sua paixão após cinquenta anos para dizer uma palavra, e não a diz, e o irmão que acusa para os pais a irmã, como puta, para depois quantificá-la; e com a mulher que tem um diagnóstico de AIDS e espera um de gravidez.

Da galeria de personagens, em que a vida escorre, fica a imagem de caminhos desviados. Em suma, esperam algo, e terminam por chegar a um outro ponto, assim como os leitores, que são direcionados para outros fins. Nada de açúcar ou consolo, visto que a aspereza das imagens não dá margem à complacência. Sangue e tiros, cortes e segredos, em ambas as obras. Os leitores, forasteiros de dentro (roubo a expressão de Hutcheon), encaminham-se para um confronto com tiros, facadas, inimigos.

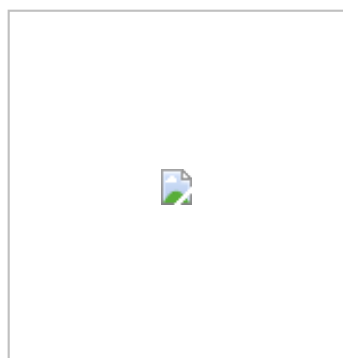
## CONSTRUÇÕES ARTÍSTICAS

Linda Hutcheon (2002, 29), em seu *Politics of postmodernism*, estuda como texto e imagens, em nossa época, são produtos da ideologia e se mostram conscientes disso. Como ler o texto, que traz as interferências do visual? Devemos ignorar o visual, atendo-nos ao plano das palavras, ou devemos ir e vir, examinando as contaminações e outros sentidos prováveis?

Começemos por examinar *Faroestes*. As tarjas pretas cortam o livro, instalando-se de início nos rodapés das páginas, para depois ganhar maior espaço, ocupando as páginas que antecedem cada um dos textos. Por vezes, apenas páginas em negro, enlutadas, com um título em seu rodapé. Corta-se assim a mancha do texto, e inaugura-se um outro. Em outras, ilustrações em branco comparecem à página. Tudo é fosco, da capa ao miolo.

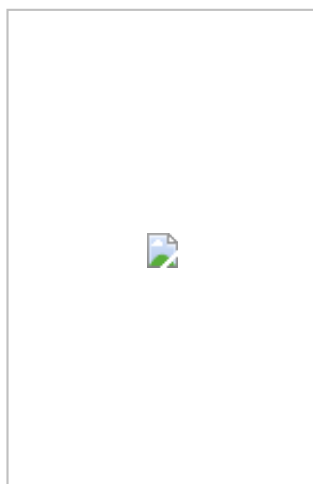


Dados catalográficos e Sumário



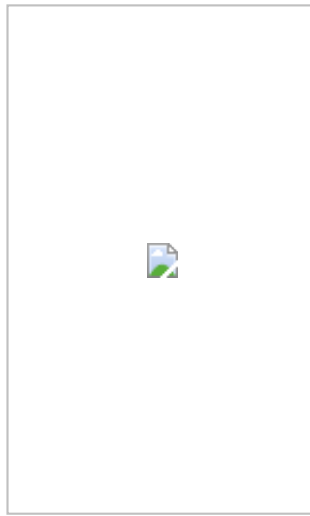
Fechamento dos contos

O traço das ilustrações em branco é nítido e certo, como as balas que metaforicamente cortam as narrativas, como os embates que recheiam as tramas. A ilustração e os recursos gráficos servem de suporte à dimensão “realista” dos textos, trabalhando com a contenção e a *secura*.

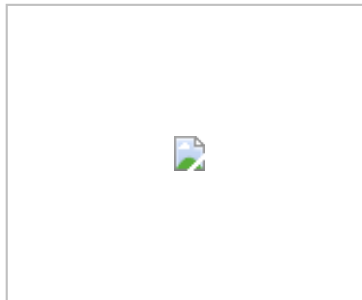


A capa é em cores; no entanto, apenas mostra a desertificação e, através da placa que serve para assinalar territórios, o nome da obra e do autor. Placa perfurada de balas, enferrujada e desgastada, e autor e título com setas que apontam para diferentes direções. Os autores da capa são Luiz Roberto Guedes e Joça Reiners Terron, que também assina o design gráfico e as fotos utilizadas.

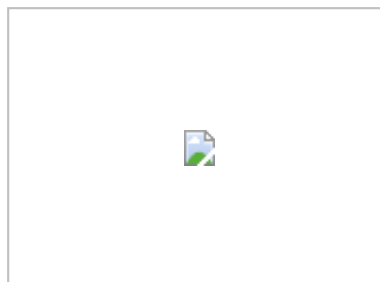
Em *Angu de sangue* encontramos outras concepções gráficas. As ilustrações trazem a assinatura de Jobalo, artista plástico, e a direção de arte da obra cabe a Silvana Zandomeni.



O vermelho e o verde irrompem das páginas, cortando ou complementando a leitura, instigando sentidos. Inicia-se em grão verde, termina-se em vermelho, fechando o ciclo que se liga à imagem da vida, seja pelo sangue, seja pelo elemento natural. Os truques de repetição (ou aparente repetição) ativam a possibilidade de ver (e ler) pela quebra do movimento de leitura como mecânico.

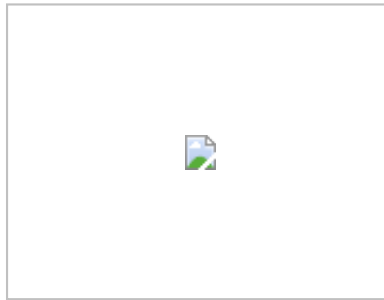


As ilustrações trazem radiografias, fotos do humano, captações do natural que se instala como arte. Radiografias de ruínas, recortadas de seu sítio e reinsertadas no suporte livro, ganham uma outra dimensão, e viram outros elementos. Objetos e fotos, o pessoal e o impessoal ligam-se em aparente dissonância semiótica. São restos de vivências, de discursos, de palavras, de tal maneira que texto e imagem se incorporam e ganham outra dimensão. Assim como os contos expõem o que se encontra por baixo da superfície, as ilustrações se fazem em embaçamentos e superposições, deixando entrever outras camadas de sentido. Residualmente.



O trabalho com as imagens fundamenta-se, também, na possibilidade de mudança de perspectivas. Agencia, inclusive, dimensões e profundidades, ao recortar e adensar, pelo contraste, relações de forma e fundo. Surgem, dessa maneira, modos alternativos de leitura. A ilustração é tão forte que ganha o texto, é o texto. O leitor deve ir página por página, ou deve fazer uma leitura apreciativa das imagens? Como quiser, como puder. Explora-se também a

possibilidade do corte, da complementação, do deslizamento da forma visual para a palavra, e da palavra para a imagem.



Quando as fronteiras entre “mundos” são violadas, não há por que manter limites entre artes. O diálogo, a integração entre formas artísticas torna-se constante, e as trocas e penetrações compõem para possibilitar novos modos de leitura, que requerem a agilidade do leitor. Se o pós-modernismo interroga e problematiza, em constante tensão entre construir e subverter, torna-se essencial o iludir fronteiras e dissolver limites. E as obras aqui comentadas permitem pensar, entre outras indagações, o papel da violência na formação da(s) identidade(s) brasileira(s).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUINO, Marçal. Entrevista. Disponível em [www.weblivros.com.br](http://www.weblivros.com.br). Acesso em 07/04/2008.

\_\_\_\_\_. *Faroestes*. São Paulo: Ciência do Acidente, 2001.

FREIRE, Marcelino. *Angu de sangue*. São Paulo: Ateliê Cultural, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Politics of postmodernism*. Nova Iorque: Routledge, 2002.

\_\_\_\_\_. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. *Uma teoria da paródia; ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985.

\_\_\_\_\_. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMH, 2000.

McHALE, Brian. *Postmodernist fiction*. Nova Iorque: Routledge, 1987.