

## O real como trauma em narrativas de Marcelino Freire

Edson de Souza CUNHA  
Universidade Federal de Uberlândia  
edsonufu@hotmail.com

Resumo: O objetivo desta pesquisa é construir um caminho de entendimento da obra *Contos Negreiros* e de contos de Marcelino Freire norteando-se no que Hal Foster chama de *The Return of the Real*. A construção da leitura é buscada em questões que dizem respeito ao olhar, a como esta representação é mediada pela narrativa e relacionada com uma certa tradição literária e teórica, e a como uma narrativa traumática ou que expõe o trauma na literatura se opera nos contos. O percurso passará por reflexões sobre a arte e literatura contemporâneas e de características encontradas nos seus contos (violência, exploração sexual, racismo etc) para relacioná-la ao chamado *traumatic realism* proposto por Hal Foster. Será discutido como se dá a transformação do realismo traumático num fazer ficcional e como esse trauma se configura na literatura. Em *Contos Negreiros*, Marcelino Freire dialoga com temas contemporâneos e históricos, com tradições historiográficas e literárias marcadas por rupturas, e desenvolve uma narrativa convergente a partir dos cantos (referência simultânea ao épico e ao lugar periférico; ao literário, por isso ficcional, e ao histórico, por isso traumático).

Palavras-chave: Marcelino Freire; realismo traumático; violência.

### 1. Introdução

Este trabalho consiste de parte de uma pesquisa em desenvolvimento na linha “Perspectivas teóricas e historiográficas no estudo da literatura”, cujo objetivo é interpretar a narrativa de Marcelino Freire que trata do tema da violência, entendida tanto como composição/enredo quanto problematização para a representação literária, norteando-se no que Hal Foster chama de *o retorno traumático do real* e compreender como esse *realismo traumático* se opera nos contos/cantos e como se configura o real como trauma nessa literatura, abordando questões que dizem respeito ao “olhar”. Para a apresentação deste trabalho foram escolhidos duas narrativas (contos/cantos) do autor, com o objetivo de destacar problematizações que possibilitam a articulação com as ideias de Foster.

Marcelino Freire é um escritor nascido em Sertânia, interior do Pernambuco, ex-morador de Recife, de onde se mudou para São Paulo em 1991. É autor de vários livros de contos, publicou recentemente um romance, organizador de antologias de contos, foi editor de revista, idealizador de projetos literários que reúnem vários escritores brasileiros. Trata-se de um autor contemporâneo em pleno exercício e diálogo com as mídias, participando ativamente de encontros, debates e feiras literárias.

Dentre a obra deste escritor estão três livros de contos que se caracterizam por tratar de temas problemáticos para a sociedade contemporânea. Temas sobre os quais muitas vezes é difícil discutir abertamente por compõem uma parte da nossa sociedade, de nós mesmos, que se confrontam com valores estabelecidos sobre uma suposta normalidade. São contos que compartilham o espaço urbano de grandes cidades, seja São Paulo, Recife ou Manaus, seja na periferia com esgoto a céu aberto, nas estações, dentro de metrô, ônibus e carros importados parados no semáforo, no cais e nos shoppings, condomínios fechados e lixões. Contos que mostram um espaço repleto de contradições, impossibilidades latentes e desejos conflitantes com a realidade dos personagens, que tem sua voz evidenciada em narrativas que já nos estranham no momento em que as ouvimos (lemos). O primeiro destes livros, *Angu de*

*Sangue*, lançado em 2000, apresenta uma epígrafe de Ariano Suassuna que adianta uma postura que o leitor terá de assumir e um desejo do escritor:

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. (p.7)

Essa proposta não se esgota em *Angu de Sangue*. Será estendida aos outros livros do autor, pois seus contos lidam com as feridas da nossa sociedade urbana contemporânea; as feridas que o leitor é obrigado a compartilhar ao seguir o caminho da obra.

Nesse caminho encontraremos catadores no lixão com medo de que o governo os proíba de habitar e viver do lixo que traz tudo que eles precisam; meninos de rua assassinados; uma prostituta que sustentando a casa com sua atividade traz sofrimento aos irmãos e pais; um mendigo que resolve não ouvir o “volte outro dia” ao pedir em uma casa e fica na porta esperando e trazendo tormento ao morador; uma mãe que trocar a filha por comida; um homem que é seqüestrado no trânsito logo após a briga com a namorada e não sabe o que o incomoda mais, o seu relacionamento com o bandido ou seu problema afetivo com a namora concluindo que “a gente não entra (nem sai) da vida de uma pessoa assim, bruscamente”. Os contos expõem contradições sem resolvê-las. Não está claro qual violência, a física ou a psicológica, é a que torna a voz dos personagens mais chocantes, e nem qual a que projeta no leitor os sentimentos de asco, aversão a situações que não desejamos, mas compartilhamos e conhecemos.

Em outro livro de contos de Marcelino Freire, *Rasif – mar que arrebenta* (2008) encontram-se duas definições que explicam seu título:

recife. s.m. um ou mais rochedos no mar, à flor da água, ou perto da costa.  
Do árabe rasif, terreno pavimentado com lajes, estrada pavimentada com rochedos.

pernambuco. s.m.do tupi-guarani paranã-puca, que significa “onde o mar se arrebenta”. (p.5)

Do título percebe-se que o escritor volta-se para a terra onde nasceu, porém sem nenhuma ideia de nostalgia ou banzo, e sim continuando com sua perspectiva de aproximação dos seus personagens com o real mais palpável sendo escrutinado por vozes reconhecíveis. Vozes que parecem trazer lembranças que preferiríamos que continuassem obscuras na memória. Na epígrafe do poeta recifense Miró, lemos:

Urubu come carniça.  
E voa. (p.7)

O que esperar de uma obra que trata do que é sujo, degradado, sem esperança de um futuro? A proposição aqui é alcançar alturas através do que é mais abjeto, o corpo morto. Comê-lo e aceitá-lo como forma de alimentar a esperança. Pois, se essa proposição for verdadeira, esta é a única forma de considerar positivamente a obra que estamos para deglutir. Além disso, a proposta pode ser problematizada em relação ao condorismo como símbolo de um movimento romântico do qual Castro Alves é considerado participante.

No primeiro conto, “Para Iemanjá”, o motivo é ecológico: o lixo da praia não pode ser oferta para se garantir um dom da divindade. “Se a minha esperança é um grão de sal. Espuma de sabão. Nenhuma terra à vista. Neste oceano de medo. Nada. Minha Rainha” (p.22). O segundo, “Da Paz”, continua o tom apocalíptico:

Eu não sou da paz.

Não sou mesmo não. Não sou. Paz é coisa de rico.

[...]

Eles que caminhem. A tarde inteira. Porque eu já cansei. Eu não tenho mais paciência. Não tenho. A paz parece que está rindo de mim. Reparou? Com todos os terços. Com todos os nervos. Dentes estridentes. Reparou? Vou fazer mais o quê, hein?

Hein?

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

Dor. Dor. Dor.

Dor.

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

A paz é que não deixa. (p.25-28)

Inversões que sugerem novamente a falta de perspectiva para quem já não a tinha. “Dor na vista, cisco no peito”, tudo parece estar fora do seu lugar e tempo. As gravuras de Manu Maltez que ilustram os contos também são fragmentadas, mostram corpos em pedaços. Pedaços que nossa visão tenta juntar em busca de um sentido que não achamos. A violência dessas contradições é parte essencial da obra. Vemos uma criança pobre que quer ganhar um revólver do Papai Noel, outra fica de tocaia no natal para matá-lo; o tema do amor continua ligado à degradação e impossibilidade: um ator velho que planeja ser morto em cima do palco pelo seu amante colocando balas verdadeiras na arma, mas acaba matando-o; um encontro marcado pela internet que não se realiza. Um pedófilo justifica-se colocando a responsabilidade na criança, um pai com medo do filho se tornar homossexual por que quer ser poeta. Inversões impossíveis e improváveis que alcançam o último conto do livro, “O Futuro Que Me Espera”, até a última sentença: “Saudades do futuro que me espera”. Banzo pelo que está por vir.

*Contos Negreiros* (2005) também é um livro de contos compostos por narrativas e personagens chocantes. Um dos motivos que pode criar esse choque são os temas que compõem as narrativas: sofrimento ou violência física e psicológica; categorias diversas de preconceito; questões sexuais que são tabus para a sociedade, como o amor homossexual, prostituição, pedofilia, turismo sexual. Cada um destes temas podem ser encontrados nos diversos jornais e noticiários diariamente relatando a realidade social contemporânea, principalmente nos grandes centros urbanos. Jornais que no seu claro objetivo comercial e suposta utilidade pública não poupam detalhes nas descrições de crimes cruéis, acidentes com desmembramentos e outras coisas ominosas abordadas a partir de uma perspectiva sensacionalista, muitas vezes ocupando o espaço na mídia por dias. Esses relatos estão à nossa volta e mesmo que não se consuma voluntariamente esse tipo de mídia é inevitável não tomar conhecimento de alguns casos de maior repercussão. Convivemos com esses temas diariamente e sabemos que são questões problemáticas da sociedade contemporânea a ponto de acostumarmo-nos com eles até que nos passem despercebidos.

*Contos Negreiros* apresenta narrativas que poderiam passar despercebidas caso fossem conteúdo de relatos em jornais, mas tratam-se de composições literárias que lidam com a categoria do real enquanto narrativas, vozes, personagens e situações que são facilmente reconhecíveis para nós e talvez o choque, que supostamente decorreriam dos temas, esteja na tomada de consciência sobre isso.

No próprio título da obra já podemos notar o estabelecimento de um diálogo com uma tradição literária a partir da referência ao poema “Navio Negreiro”, de Castro Alves. Neste livro, a referência de Marcelino Freire a Castro Alves (incluindo uma dedicatória ao escritor) é um sinal do que tratam os contos: os outros, os que não têm voz na sociedade, ou os que não querem que sua voz seja ouvida, desejam permanecer fora das atenções. Os contos são compostos por vozes que não se limitam à figura do negro que foi trazido da África e escravizado no Brasil. Eles se estendem às várias categorias de marginalizados pelo sistema capitalista ou que dele tiram proveito: o morador da periferia, o trabalhador explorado, o assaltante, a prostituta espancada pelo cafetão e estuprada por policiais, o gay, a criança prostituída, a analfabeta miserável que não vê utilidade alguma em aprender a ler, a mãe pobre, o estrangeiro pedófilo em viagem de turismo sexual, o negro pobre que sonha em “voltar” para a África para vender seu rim, o jovem negro com medo do que pode lhe acontecer se ele entrar na faculdade pelo sistema de cotas. Tratam-se de contos – aqui chamados de cantos com uma dupla possibilidade de interpretação, a primeira, uma continuação da referência ao poema épico de Castro Alves, a segunda, com o sentido de lugar periférico, à margem – que parecem estar extremamente ligados à realidade das pessoas sem-voz da sociedade brasileira, porém narrados de maneiras bem distintas da suposta narrativa do real, ou seja, a jornalística.

Dos 16 contos/cantos, apenas um apresenta narrador, e dois são compostos por diálogos. Todos os outros são narrados em primeira pessoa por narradores-sujeitos de uma realidade de choque. Realidade narrada que choca pela suposta verossimilhança como forma de defesa ou resposta a uma situação historicamente traumática da sociedade.

Neste trabalho, lidaremos com dois contos desta obra, “Solar dos Príncipes” e “Linha do Tiro”. O primeiro conto é único conto do livro em que reconhecemos a presença de um narrador, e o segundo é composto por um diálogo entre duas pessoas. A problematização sobre aspectos temáticos e estéticos presentes nos contos servirão de suporte para mostrar como se torna possível articular as idéias do crítico de arte norte-americano Hal Foster à literatura, sobre um tipo de relação entre o real e o ficcional que lida com a noção do trauma.

## 2. Como se configura o realismo traumático

Em *The Return of the Real* (1996), o historiador da arte norte-americano Hal Foster constrói uma reflexão em torno dos rumos da arte, a partir do começo dos anos 90, baseando-se em duas abordagens contraditórias em suas especificidades, mas que compartilham a repulsa aos modelos textualistas da década de 1970 e ao cinismo convencional da década de 1980. A primeira abordagem leva o cinismo consciente a um extremo, utilizando da imbecilidade, do autismo, para se posicionar contra um referente já considerado destruído, morto. A segunda se posiciona contra o cinismo; ao artista se propõe uma ideia de engajamento que já não é possível existir da forma como existira, uma vez que este suposto intelectual engajado não seria capaz de reconhecer nem quem é o seu inimigo nesse momento histórico onde não existem mais grandes propostas ideológicas de mudança social; assim, o artista se aproxima da sociedade e de seus problemas imediatos, o que é abjeto, o mais imundo e repulsivo. Com excesso de cinismo ou rejeitando-o, a arte acaba produzindo objetos que apresentam uma realidade na forma de trauma.

O conceito de *traumatic realism* é construído a partir da necessidade, apontada por ele, de se pensar a arte contemporânea de pontos de vista que evidenciem simultaneamente suas características referenciais e de simulacro, conectadas e desconectadas da realidade, afetivas e de desafeto, críticas e complacentes. Para compreender esse aparente paradoxo somos forçados a buscar uma terceira via de interpretação, e essa via é o que Foster entende por

*realismo traumático*. A presente leitura que se propõe sobre os contos selecionados de *Contos Negreiros* buscara fundamentar-se nas noções de “sujeito” e de “olhar” relacionados a esse trauma, apresentando as possibilidades de articulação entre as narrativas e as proposições de Foster sobre a arte contemporânea.

Para desenvolver a noção de realismo traumático, Foster discute a posição de Jacques Lacan sobre o real. Segundo ele, Lacan deteve-se sobre o real para defini-lo enquanto um evento de trauma, estabelecendo que este é um encontro não efetivado com o real. Por não se efetivar este encontro, o real não pode ser representado; só pode (e, para Foster, deve) ser repetido, ou seja, há uma impossibilidade de ligação direta com um referencial do real, impossibilidade de uma volta direta ao referente. Ao invés de representar algo, a repetição serve como uma ocultação ou proteção contra o real que também se torna traumático pela própria impossibilidade da representação. Mas, como essa repetição aponta para o real, ela rompe a ocultação da repetição. Foster destaca o local dessa ruptura para Lacan e Roland Barthes. Este considera que a ruptura se efetiva no mundo, ou na obra (o que ele chama de *punctum*); aquele, no sujeito, entre a percepção e a consciência (*touché*), sendo o sujeito um resultado de uma ruptura com o real que lhe é imposta no momento em que ele se sente observado pela obra ao invés de atuar conscientemente sobre o que apreende dela. Estamos diante de duas possibilidades paradoxais de ruptura com o real.

Para Foster, a dúvida sobre onde acontece essa ruptura já é uma marca do trauma, que ocorre mais pelas técnicas empregadas na composição do que pelos assuntos ou temas chocantes que não são representados, e sim repetidos. As técnicas de composição podem reforçar a ideia do encontro perdido com o real, tornando a repetição algo que acontece como se fosse por acaso e auxiliando o estabelecimento do choque sobre o real. Assim, têm-se inicialmente um choque do real - projetado pela repetição do que é impossível de ser representado – que produz, através da técnica, um trauma (uma obra) que vai romper a ocultação causada pela repetição e permitir que o real se torne visível (e não representado). Nessa visibilidade alcançada formam-se imagens paradoxais carregadas e vazias de sentimentos simultaneamente; sujeitos que não estão nem integrados na repetição (compostos na contemplação), nem distantes dela (separados das intensidades do signo); sujeitos que se preparam para perceber desastres que já ocorreram.

Foster continua sua argumentação apresentando concepções lacanianas sobre o real que diferenciam os conceitos de *Wiederholung* e *Wiederkehr*. *Wiederholung* consiste na repetição do que é reprimido como sintoma do trauma ou significante, ou seja, a repetição do que se baseia numa possibilidade de representação do real. *Wiederkehr* é o retorno de um encontro traumático com o real, resistente ao simbólico e distante da possibilidade de representação do real. Neste caso, o real acaba retornando violentamente ao simbólico com o objetivo de causar um desconforto em quem percebe a repetição, pois ela não pode ser assimilada enquanto representação.

Lacan distingue entre *look* e *gaze* posicionando o primeiro no sujeito e o segundo no mundo<sup>1</sup>. Assim, a contemplação não depende do sujeito e chega a ser uma ameaça a ele, algo que o questiona e o coloca na posição de observado. Para realizar tal operação teórica, Lacan desafia tanto o privilégio do sujeito sobre a autoconsciência da sua visão quanto à possibilidade de o sujeito dominar o seu olhar sobre a representação (olhar que se apropria dessa representação). Ele privilegia esse “novo olhar” da contemplação sobrepondo duas concepções sobre ele: na primeira, o olhar parte do sujeito e tem como oposição um objeto representado (assim, entre sujeito e objeto se forma uma “imagem” que o sujeito considera sua); na segunda, o “novo olhar” (*gaze*) parte do objeto e tem como oposição o sujeito (de

---

1 Por ora, consideramos a tradução de *look* como olhar, e de *gaze* como contemplação.

maneira que entre os dois se posiciona uma “tela”, que é o local de mediação entre objeto e sujeito e até de proteção do sujeito contra esse objeto, o real). As sobreposições dessas duas concepções sobre o olhar estabelecem novas categorias (objeto-olhar, imagem-tela e sujeito-representação) que fixam o sujeito em uma dupla posição: tanto como um observador que percebe uma representação, por ter acesso ao simbólico, quanto como um observador a quem é possível contemplar o objeto a partir do ponto de vista do objeto. Dessa forma, a contemplação, que ameaça o sujeito ao posicioná-lo como observado, torna-se também algo que confirma sua identificação com o real a partir da alteridade, assim como a paranóia, fundada numa subjetividade obsessiva, pode funcionar como uma forma da consciência manter a polaridade entre o “eu” e o “outro”.

Baseando-se nessa nova concepção sobre o olhar, Foster sugere uma impossibilidade de se criar uma ilusão sobre o real, pois o real “não pode ser representado”. A impossibilidade de se estabelecer uma negociação que torne o real representável é uma característica da arte contemporânea, que ataca a representação não somente para romper com ela enquanto imagem, mas para sugerir que ela já estabelece um rompimento com o real enquanto possibilidade de mediação: o trauma só pode ser repetido. Assim, Foster propõe o termo “ilusionismo traumático”, visto que as tentativas de produção de ilusões sobre o real acabam tornando-as um efeito do trauma, ora por se dedicarem a uma representação da realidade aparente como um signo codificado ou como uma superfície fluida que desrealiza o real com efeitos de simulacro, criando grandes profundidades e distâncias que o observador não pode dominar e que o tornam parte desse simulacro, ora por convergirem no sujeito mais do que dele se estenderem, protegendo-o do real traumático e, assim, falhando ao não nos lembrar dele.

O retorno do real apresenta-se, então, como uma mudança na concepção (e na prática) da arte contemporânea sobre a realidade enquanto um efeito de representação para a realidade como trauma. Ao sujeito, que inicialmente estava capturado no olhar e depois invadido pelo objeto-olhar (gaze), diluído na sua oposição entre “eu” e “outro”, é imposta uma obliteração do olhar que o ataca ao apresentar o real sem a imagem-tela como possibilidade de proteção ou mediação, sem uma cena que organize o objeto para ele. Assim, a arte provoca o trauma do sujeito que, tendo perdido seu objeto, só pode lançar-se à ferida deixada por ele.

Nesse mundo, onde o “eu” e o “outro” entram em colapso, onde a impossibilidade de uma representação da realidade se apresenta, surge a possibilidade da transgressão da imagem-tela e de qualquer ordem simbólica: a arte abjeta. Foster levanta a definição de Kristeva sobre o abjeto (aquilo que eu devo me livrar para ser um “eu”) lembrando que o abjeto é tão estranho quanto íntimo ao “eu”. Sendo um estado de crise, a abjeção é um termo que comporta ambigüidades, um lugar onde o significado entra em colapso e que, portanto, se torna um atrativo para artistas que querem perturbar as disposições do sujeito e da sociedade. Se, por um lado, a operação para o abjeto é expelir, separar, por outro lado, ser abjeto é ser repulsivo, ser sujeito o suficiente somente para sentir essa situação do sujeito em risco. Dessa forma, a transgressão se torna uma estratégia que não se situa fora da ordem simbólica, mas que expõe a fragilidade dessa ordem, sua crise, para registrar seus pontos de colapso e propor novas possibilidades advindas de própria crise de representação.

Foster aponta algumas dessas possibilidades dos artificios da abjeção baseando-se numa sobreposição que opera sobre as opiniões que Breton e Bataille tinham um sobre o outro: agir de forma suja com o desejo secreto de ser espancado ou punido (Breton); fixar-se na perversão ou chafurdar em fezes com a fê secreta de que o mais pervertido se torne o mais sagrado e o mais perverso o mais potente (Bataille). A crítica ordinária da ideologia já não tem lugar na arte contemporânea por não desconstruir leituras textuais e formas de representação

tradicionais. Neste sentido, levanta-se também um posicionamento cínico, ou seja, um posicionamento onde a degradação é levada ao ponto da acusação social, assumindo uma postura irônica e sarcástica sobre uma suposta cultura dominante para elevá-la ao ridículo e expor interesses egoístas e violentos sobre o poder, frente a um posicionamento cínico: aceitação da degradação pela proteção ou ganho que ela oferece.

O artista contemporâneo explora essas novas possibilidades que trazem mudanças qualitativas sobre suas produções. Explorando a violência de que o trauma está carregado, ele busca expor as “feridas” de uma sociedade que está em colapso a partir de uma abordagem niilista da alteridade; explora artifícios que sugiram um excesso de emoção e uma ausência dela simultaneamente; reconhecendo a impossibilidade de representação, de visões convencionalistas da realidade e a crise da ordem simbólica, ele quer “possuir” a coisa real. Dada a impossibilidade de fixação de um sujeito de trauma, ele recorre ao cadáver, o extremo do abjeto, do “não-sujeito”. O cadáver é a última testemunha desse trauma e da necessidade de se opor ao poder opressor.

Outros teóricos partem das formulações de Hal Foster sobre a aproximação entre a arte contemporânea e a realidade chocante a fim de pensar a estética do choque e a emergência do trauma. Beatriz Jaguaribe, em *O choque do real: estética, mídia e cultura* define o choque do real

como sendo a utilização de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador. Busca provocar o incômodo e quer sensibilizar o espectador-leitor sem recair, necessariamente, em registros do grotesco, espetacular ou sensacionalista. O impacto do “choque” decorre da representação de algo que não é necessariamente extraordinário, mas que é exacerbado e intensificado. São ocorrências cotidianas da vivência metropolitana tais como violações, assassinatos, assaltos, lutas, contatos eróticos, que provocam forte ressonância emotiva. (2007, p.100)

A primeira diferença está na escolha da palavra “choque”. Foster estabelece uma diferença entre choque e trauma: o choque é um discurso que se desenvolve a partir de acidentes na sociedade de produção industrial e o trauma é um discurso no qual o choque é repensado através de efetividade psíquica e fantasia imaginária. A noção de choque de Jaguaribe atravessa a de trauma em Foster, mesmo que, para ele, a evocação do trauma não esteja baseada numa representação, dada a impossibilidade de se representar o real, e mesmo que o objetivo final de tal composição traumática não seja o efeito catártico, visto que a repetição também é criadora do trauma e pode até alcançar a dissolução de qualquer ordem simbólica ou imagem-tela para o leitor. Para Jaguaribe, lidar com o “choque do real é provocar espanto, atizar a denúncia social, ou aguçar o sentimento crítico”. Sem questionar sobre uma função social da arte ligada a noções de valores humanos ou ideologias, ela reconhece que esse choque ao “desestabilizar a neutralidade do espectador/leitor não acarreta, necessariamente, um agenciamento político”, mas se posiciona sobre o real como algo possível de ser representado e ligado a uma “autenticidade do real”. (2007, p.101) Enquanto para Foster, na repetição do trauma, a técnica de composição estética ocupa um lugar de evidência, para ela os temas parecem ser mais importantes:

A noção de “choque do real” exposta neste ensaio está intimamente ligada à ideia de “efeito do real”. Mas, enquanto o “efeito do real” busca, por meio do detalhe de ambientação, do fluxo de consciência ou de quaisquer outros meios narrativos, reforçar a tangibilidade de um mundo plausível, o “choque do real” visa produzir intensidade e descarga catártica. Refere-se a certas narrativas e imagens que desprendem uma carga emotiva intensa, dramática e mobilizadora que, entretanto, não dinamitam a noção da realidade em si. O elemento do “choque” reside na natureza do evento que é retratado e no uso

convincente do “efeito do real” que abaliza a autenticidade da situação-limite. (2007, p.103)

O reconhecimento do real como trauma na literatura em *Contos Negreiros* surge como uma possibilidade de entendimento dessa obra como um posicionamento do olhar que se reconhece como tal. Pretende-se refletir sobre o trauma não somente em seus aspectos temáticos, mas também em relação às rupturas e diálogos com a produção literária e historiográfica.

José Leonardo Tonus, em seu artigo “Olhando a alteridade: o efeito-exótico em Milton Hatoum”, detém-se sobre o romance *Relato de um certo oriente* para apresentar o que ele chama de “efeito-exótico às avessas”, o que pode ter alguma relação com a ideia do trauma extraído do real.

O exótico não desapareceu com a modernidade literária. Ele continua, pelo contrário, a ser um dos procedimentos narrativos mais empregados por escritores contemporâneos, e um dos mais apreciados pelo público em geral. A grande receptibilidade dos relatos de viagens, dos textos exotéricos, dos romances documentais de cunho etnográfico, das narrativas explorando “pitorescamente” a violência e a miséria dos centros urbanos subdesenvolvidos e de toda literatura “de” e “sobre” a imigração confirma esta tendência. (2008, p.21-22)

Baseado na ideia de que o exótico é algo que se dirige ao *outro*, surge uma problematização sobre até que ponto pode-se associar a ideia da consideração da “violência e a miséria dos centros urbanos subdesenvolvidos” à questão do trauma.

Ângela Maria Dias estabelece um diálogo muito próximo com Hal Foster em seu texto “Cenas da crueldade: ficção e experiência urbana”.

A estreita relação que a literatura brasileira contemporânea tem mantido com a vida urbana vem configurando uma recorrente perplexidade diante da experiência histórica, ficcionalizada como absurda e inverossímil. Para além da crueldade da convivência nas metrópoles ocupadas pelo presente perpétuo das imagens e pelo cortejo dos males da desigualdade social, o real transparece como trauma. (2008, p.30)

Citando exemplos de escritores contemporâneos como Rubem Fonseca e Sérgio Sant'Anna, ela reconhece algumas características presentes nas narrativas contemporâneas como “a dramatização do princípio da crueldade como perspectiva existencial e diretriz de organização formal”.

Karl Erik Schollhammer se detém sobre o escritor Rubem Fonseca, em “O caso Fonseca: a procura do real”, para traçar mudanças na prosa das últimas décadas e estabelecer diferenças entre os tipos de realismos que convergem no realismo traumático contemporâneo. Segundo este autor, ainda era possível reconhecer na prosa das décadas de 1960 e 1970 novas abordagens sobre o real:

A literatura das últimas décadas vem desenhando uma nova imagem da realidade urbana – e da cidade enquanto espaço simbólico e sociocultural, tentando superar as limitações de um realismo – ou memorialista ou documentário – que, embora acompanhando as mudanças socioculturais, já não conseguia refletir a cidade como condição radicalmente nova para a experiência histórica. (...) Aqui a cidade já não representava um universo regido pela justiça e pela racionalidade, mas uma realidade dividida na qual a cisão simbólica, que antes se registrava entre “campo” e “cidade”, se percebia entre a “cidade oficial” e a “cidade marginal”. (2003, p.730-731)

O autor reflete sobre as limitações que as novas estruturas de sentimentos impõe a um realismo tradicional que “já não oferece uma representação de realidade capaz de despertar as

emoções do leitor”.

Significa que o realismo com sua linguagem representativa convencional não reflete a realidade vivida nem consegue provocar – por via da identificação com a ficção – um efeito afetivo e sensual à altura das paixões e emoções contemporâneas. (...) Embora dirigido ainda ao mundo histórico e procurando manter a fidelidade imitativa, o *realismo* deixou de extrair do tema social um conteúdo de valor humano na ausência de uma linguagem literária que expressasse sua experiência viva. Diante desta impotência, uma opção para o autor contemporâneo é escolher temas e objetos ligados aos temas excluídos e proibidos em nossa cultura – não só o sexo, que hoje já não recebe o mesmo estigma cultural, mas a miséria, a violência e a morte. (...) Quando a literatura – em procura de inovação expressiva – se depara com os limites da representação, chega a expressar, na derrota da transgressão, a própria proibição na sua forma mais concreta. Desta forma a batalha se dá dentro da linguagem, num embalo entre a literatura subversiva e os discursos afirmativos cujo papel principal é definir o que merece ser considerado “real” ou não. (2003, p.732-733)

A dificuldade em se definir o que é “real” ou não, segundo Foster, também é um aspecto que aproxima a arte contemporânea ao trauma. A questão que se coloca a esse novo realismo é a busca por uma nova referencialidade para a linguagem artística; uma referencialidade que se sabe incapaz de representar o “real”, dada a própria dificuldade em se decidir sobre o que esse real significa.

Trauma (que em grego quer dizer ferida) é um conceito que tem relação com repetição, pois a sua existência depende de um evento anterior e o seu tratamento depende de uma resignificação psíquica construída a partir da repetição do evento traumático. Mas, na arte, o que está em jogo não é o tratamento do trauma, e sim uma fixação obsessiva e melancólica sobre o objeto que pode até esvaziá-lo de sentido ao invés de propor novas significações. Dessa forma, a repetição não somente reproduz o trauma, mas também o cria pela própria forma como é construída esteticamente.

Sobre a literatura de Rubem Fonseca, Karl Erik Scholhammer chega a conclusões que servem de exemplo para essa nova necessidade ante a impossibilidade de representação artística nos moldes do realismo histórico:

Sugerimos assim, à guisa de uma conclusão, que a opção temática pela violência na prosa de Fonseca deve ser entendida como reflexo de uma procura expressiva visando à inovação das linguagens literárias da tradição. Enquanto o realismo histórico procurava a “ilusão da realidade” através do mimetismo discreto e distanciado da linguagem convencionalmente comum [...] o *neo-realismo* de Fonseca está na concretude sensual da sua linguagem que parece conter a vivência direta do fato – um “afeto do real” - em que a representação da violência se converte na violência da representação. (2003, p.736-737)

### 3. O realismo traumático em duas narrativas de Marcelino Freire

Tendo apresentado a noção de realismo traumático, partimos para duas narrativas de Marcelino Freire, buscando discutir as possibilidades interpretativas que o conceito apresenta quando lidamos com textos que se compõem a partir do tema violência e acabam também expondo o que Scholhammer chama de violência da representação. Neste trabalho, a opção por se apresentar o conceito inicialmente para, neste momento, discutir os textos literários foi uma escolha essencialmente didática/organizacional do corpo do texto, uma vez que foram as narrativas que desencadearam problematizações e não o contrário. O realismo traumático

surgiu como uma possibilidade de entendimento sobre essas narrativas, mas não estamos propondo com isso seu esgotamento.

A escolha da palavra “narrativas” no lugar de “contos” é significativa. Percebe-se que o próprio autor das narrativas problematiza o conceito “conto”, ao chamar o livro de *Contos Negreiros* e as narrativas de “cantos”. O próprio autor afirma em entrevistas que não chama seus textos de contos, mas de cantos (*Contos Negreiros*), cirandas cirandinhas (*Rasif – mar que arrebeta*), pequenos romances (*Amar é Crime*) improvisos (*Balé Ralê*), o que evidencia um diálogo com essa característica da literatura pós-moderna em descobrir as próprias estruturas que a compõem, questionando inclusive o próprio gênero literário. Ítalo Ogliari reflete sobre essa questão em *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil*, afirmando que Marcelino Freire se encontra entre os escritores brasileiros que mais desafiam os limites do que quer que seja o conto pós-moderno<sup>2</sup>. Como já afirmamos, no caso de *Contos Negreiros*, a definição em “cantos” é uma referência ao poema épico de Castro Alves (a segunda referência, pois a primeira está no título). Essa é a ideia mais lógica para uma análise literária, mas também podemos inferir que há um jogo na noção de canto enquanto lugar periférico, “um lugar qualquer”, que é uma ideia compatível com os textos que lidamos. Estamos diante de uma dupla possibilidade: canto enquanto gênero (questionando uma noção da crítica literária enquanto gênero) e canto enquanto espaço (lidando com espaços que não compõem a narrativa historiográfica tradicional).

O conto “Solar dos Príncipes” narra a história de um grupo de cinco negros, moradores do Morro do Pavão, tentando fazer um documentário sobre a vida em um condomínio de classe média. Resumidamente, vemos os desentendimentos entre eles e o porteiro, que desde o início já reconhece a situação como assalto, e o desfecho com a polícia chegando com tiros e os jovens “improvisando” a filmagem.

Na primeira oração do conto parece que vamos ler um conto com um narrador em terceira pessoa, expectativa que já desaparece rapidamente:

Quatro negros e uma negra pararam na frente deste prédio.

A primeira mensagem do porteiro foi: “Meu Deus!” A segunda: “O que vocês querem?” ou “Qual o apartamento?” Ou “Por que ainda não consertaram o elevador de serviço?”

“Estamos fazendo um filme”, respondemos.

Caroline argumentou: “Um documentário”. Sei lá o que é isso, sei lá, não sei. A gente mostra o documento de identidade de cada um e pronto.

“Estamos filmando.”(FREIRE, 2005, p.23)

A dificuldade em reconhecer o narrador vai continuar durante todo o conto, ora marcando a fala do porteiro entre aspas, ora a voz do porteiro como narrador, ora um dos jovens como narrador. A oração inicial apresenta um narrador distanciado da situação narrada, no terceiro parágrafo vemos que o verbo “respondemos” inclui um dos jovens negros como narrador. Mas no parágrafo seguinte, vemos a voz ou pensamento do porteiro agindo como tal. Esta dificuldade vai abrir dúvidas sobre quem está falando em alguns momentos, como em “estamos filmando” que pode ser uma fala do porteiro para os jovens ou o contrário. Posteriormente, vamos ver um dos jovens tomando a frente da narrativa, mas não definitivamente:

A ideia foi minha, confesso. O pessoal vive subindo o morro para fazer filme. A gente abre as nossas portas, mostra as nossas panelas, merda.

Foi assim: comprei uma câmera de terceira mão, marcamos, ensaiamos uns dias. Imagens exclusivas, colhidas na vida da classe média.

2 Ogliari vai concluir que o que é conto pós-moderno é o texto que questiona a definição de conto proposta pelo modernismo, ou, até mesmo, é o que o autor pós-moderno afirmar que é um conto.

(p.24)

O uso do discurso indireto livre associado ao discurso direto em algumas passagens criam dúvidas sobre a narrativa, abrem possibilidades incompatíveis de interpretação e nos força a aceitar ambas, como no caso da afirmação “estamos filmando”. A expectativa inicial de uma narrativa em terceira pessoa se relacionaria com o gênero documentário, mas isso é imediatamente negado. Se considerarmos que a narrativa do documentário seria do ponto de vista dos jovens, desde o início percebemos que são eles que se tornam os observados na situação. Essa tensão entre “eu” e “outro” na narração aponta para um fracasso na comunicação. Relacionando isso com a noção lacaniana do olhar, percebemos que a intenção dos sujeitos na ação de observadores (look) é incompatível com sua realidade, chegando a serem considerados no jogo inverso da contemplação (gaze). Além disso, o que desencadeia o enredo desta narrativa é a “câmera de terceira mão”, o que vai ser o filtro, ou a “tela” entre os jovens e a realidade a que se propõe adentrar.

A tentativa dos cinco jovens negros configura uma inversão de posição de filmes e documentários que são comuns e mostram a vida no morro como algo exótico. As inversões são sempre impossibilitadas por questões que evidenciam a violência da divisão espaciais e sociais intransponíveis. A arte chega a ser crime e transgressão, toca a realidade dessa violência. Nesse caso a impossibilidade de representação alcança a negação do primeiro nível de representação que Lacan aponta como característico. Nem a relação de oposição entre sujeito e objeto é possibilitada, restando somente a violência e, na construção metalingüística do conto, o único método possível de realizar a filmagem é transgredindo a divisão e atuando violentamente, pois a polícia é realmente acionada, um dos jovens invade o condomínio com a câmera:

A gente não só ouve samba. Não só ouve bala. Esse porteiro nem parece preto, deixando a gente preso do lado de fora. O morro tá lá, aberto 24 horas. A gente dá as boas-vindas de peito aberto. Os malandrões entram, tocam no nosso passado. A gente se abre que nem passarinho manso. A gente desabafa que nem papagaio. A gente canta, rebola. A gente oferece nossa coca-cola.

Não quer deixar a gente estrear a porra do porteiro. É foda. Domingo, hoje é domingo. A gente só quer saber como a família almoça. Se fazem a mesma festa que a nossa. Prato, feijoada, guardanapo. Caralho, não precisa o síndico. Escute só. A gente vai tirar a câmera do saco. A gente mostra que é da paz, que a gente só quer melhorar, assim, o nosso cartaz. Fazer cinema. Cinema. Veja Fernanda Montenegro, quase ganha o Oscar.

- Fernanda Montenegro não, aqui ela não mora.

E avisou: “Vou chamar a polícia.”

A gente: “Chamar a polícia?”

Não tem quem goste de polícia. A gente não quer esse tipo de notícia. O esquema foi todo montado num puta dum sacrifício. Nicholson deixou de ir vender churro. Caroline desistiu da boate. Eu deixei esposa, cadela e filho. Um longa não, é só um curta. Alegria de pobre é dura. Filma. O quê? Dei a ordem: filma.

Começamos a filmar tudo. Alguns moradores posando a cara na sacada. O trânsito que transita. A sirene da polícia. Hã? A sirene da polícia. Todo filme tem sirene de polícia. E tiro. Muito tiro.

Em câmera violenta. Porra, Johnattan pulou o portão de ferro fundido. O porteiro trancou-se no vidro. Assustador. Apareceu gente de todo tipo. E a ideia não era essa. Tivemos que improvisar.

Sem problema, tudo bem.

Na edição a gente manda cortar. (p.25-27)

As tentativas de inversões no conto sempre são impossibilitadas e resultam em

violência, porém são situações que podem ser chocantes na realidade dos personagens mas não são chocantes para o leitor. Na verdade, são situações que até cumprem expectativas do leitor se ele espera ter um contato com esse novo tipo de realismo. Este é o efeito do trauma associado ao real.

A proposta inicial dos jovens é cínica na medida em que eles conhecem a sua posição social e tentam jogar com uma inversão ingênua que pode ser interpretada como uma atitude ridícula e sarcástica que poderia expor relações de poder intrínsecas ao sistema em que se inserem. Assim, lidamos com a noção de posicionamento kínico, na qual a degradação chega ao ponto da acusação social.

Como já foi afirmado, a questão do realismo traumático não está presente somente nos temas das obras de arte. Para Fosters, este encontro problemático com o real e sua representação traumática é muito mais forte quando ligada à técnicas de composição que lidam com possibilidades de interpretação distintas, deixando mais dúvidas que afirmações. No caso deste conto, podemos perceber isso claramente na dificuldade em estabelecer uma lógica do narrador, e do próprio diálogo do conto com a ideia do gênero documentário, pois a questão é deixada para ser resolvida na edição, ou seja, o próprio conto desvela a sua situação de narrativa construída e, se não inverossímil com sua realidade própria, deixa clara a sua situação de “texto editado”.

No conto “Linha do Tiro”, a questão da composição como característica mais marcante que o tema está muito mais evidente, pois trata-se de um texto no qual o autor utilizou da técnica da colagem em sua composição. Simultaneamente, também há um questionamento sobre o gênero literário, pois, como o texto não tem narrador, bastaria um rubrica no início para que tivéssemos que afirmar que se trata de um texto dramático.

“Linha do Tiro” é composto por um diálogo entre uma mulher que é abordada dentro do ônibus por um assaltante. Ela não consegue entender o que está acontecendo e acha que o assaltante está, na verdade, vendendo bala-chiclete, pregando algum tipo de religião ou pedindo dinheiro e chega a pedir-lhe que chame a polícia.

Não quero.

Hã?

Já disse que não quero.

O quê?

Chocolate.

Chocolate?

Você quer me vender chocolate, não é?

Que chocolate, minha senhora?!!

Bala-chiclete?

Não, porra!

O senhor é Hare Krishna, não é?

Hã?

Da Igreja Amanhecer em Cristo, essas coisas?

Não!

É cego?

Cego?

Tá com uma ferida e quer comprar remédio?

Chega, caralho!

O quê?

Isto é um assalto, não tá vendo?

Onde?

Aqui dentro do ônibus.

E por que você não faz alguma coisa?

Eu?  
 Chama a polícia?  
 Essa velha é doida!  
 Quem é doida?  
 Chapadona! Passa logo a bolsa.  
 Não falei?  
 O dinheiro, minha senhora.  
 Não quero.  
 Hã?  
 Já disse que não quero.  
 O quê?  
 Chocolate.  
 Chocolate?  
 Você quer me vender chocolate, não é?  
 Que chocolate, minha senhora?!!  
 Bala-chiclete?  
 Não, porra!  
 O senhor é Hare Krishna, não é?  
 Hã?  
 Da Igreja Amanhecer em Cristo, essas coisas?  
 Não!  
 É cego?  
 Cego? (p.45-47)

O conto não acaba aqui. O diálogo entre o assaltante e a mulher continua ocorrendo/repetindo-se até a terceira vez. A própria noção do diálogo se torna inconsistente com a narrativa, pois não há interlocução lógica. Os personagens estão presos numa lógica de irracionalidade imposta pela situação do assalto e nada acontece, nenhuma compreensão é possível; eles mesmos não conseguem estabelecer um vínculo com o real (ficcional) que os cerca. Mas o conto não trata somente de uma narrativa sobre a impossibilidade de compreensão entre personagens numa situação de tensão e de expectativa durante um assalto. Neste ponto, o trauma não está somente na ideia de que, na sociedade urbana contemporânea, assaltos acontecem dentro de ônibus. Isso não é o que torna a narrativa chocante (isso não é mesmo nenhuma novidade para o leitor contemporâneo, espectador de telejornais); a ideia do trauma se estende à técnica de composição e, nesse caso, é a própria colagem realizada na composição que evidencia o trauma ao esvaziar o sentido através da repetição; o que sobra é uma total falta de sentido, tanto entre personagens, quanto no efeito desse real sobre o leitor: um efeito do trauma. A própria existência e possibilidade de escrita de tal texto já carrega noções que servirão de guias para a criação do caminho de entendimento, visto que esta possibilidade de existência (a do texto) não surge por acaso.

Se estamos diante de um conto/canto que trata da violência urbana, um assalto dentro do ônibus, há um deslocamento do sentido que o assalto pode possuir tanto para os personagens que se vêem perplexos numa situação onde não se estabelece nenhum tipo de compreensão quanto para o leitor. O assalto não acontece por não haver uma negociação de sentido entre a mulher e o assaltante. A violência do assalto não é praticada, mas o texto continua causando um efeito de violência para o leitor. A violência da impossibilidade de comunicação é a única coisa que sobra da relação entre os dois personagens da narrativa. E também é a única coisa que pode apreender o leitor na sua relação com o texto literário. A impossibilidade de se estabelecer ligações lógicas com a realidade surge como efeito do trauma. O tema comum, reconhecível para qualquer morador de cidades grandes, é reconfigurado de forma que evidencia impossibilidades que podem ser vistas como

características da tentativa de contato com o real. Tentativas sempre frustradas de contato com um real impossível de ser representado. Nesta perspectiva seria inviável tentar compreender o texto literário em sua relação com o real tentando extrair dessa relação algo que evidenciasse uma explicação para as relações sociais que acontecem em centros urbanos. Isso quer dizer que não estamos lidando com uma referência ao real com a pretensão de explicá-lo, forjando ideias de tipos sociais (o tipo do assaltante, por exemplo) e sim uma exposição exagerada de uma realidade incômoda e estranha, mas que reconhecemos como válida. Um texto literário que propusesse uma tentativa de estabelecer tipos sociais e detalhar circunstâncias próprias de um assalto a ônibus seria menos eficiente em atingir o choque causado por essa narrativa.

#### 4. Considerações finais

Até agora nota-se que algumas constantes atravessam as narrativas de Marcelino Freire. A ideia da repetição é muito cara ao conceito de *retorno traumático do real* e, um aspecto que sempre tem vindo à tona é o de tentativas de inversões, a maioria frustrada, algumas realizadas. Dada a possibilidade de se estudar o texto literário contemporâneo a partir do conceito de realismo traumático percebe-se que o discurso dos personagens é composto de contradições e quebra das expectativas sobre o que esperaríamos encontrar na voz das categorias de personagens com que estamos lidando. Se a crítica social era realizada pelo realismo histórica através de organizações e sistematizações de tipos e discursos, aqui o que parece ser evidente é o trabalho através de afirmações cínicas e kínicas ante a realidade ficcional. Como Foster afirma, isso pode ser um sintoma da arte contemporânea por haver ocorrido uma quebra nas possibilidades de organização lingüística e temporal que causaram um investimento compensativo na imagem e no instante. A escolha da abjeção como pode ser um sintoma dessa fratura que se estende ao sujeito contemporâneo e, nas obras, essa fratura vai ocasionar rupturas entre a delimitação dos sujeitos com o próprio espaço, do uso excessivo e ausente de emoções simultaneamente.

#### 5. Referências bibliográficas

- DIAS, Ângela Maria Dias. “Cenas da crueldade: ficção e experiência urbana” In: DALCASTAGNÈ, Regina. (org.) *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008.
- FOSTER, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: MIT, 1996.
- FREIRE, Marcelino. *Angu de Sangue*. São Paulo: Atêlie Editorial, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Contos Negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Rasif – mar que arrebeta*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- JAGUARIBE, Beatriz. O choque do real: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- OGLIARI, Ítalo. *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil*. 2010. 167 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. "O caso Fonseca - a procura do real" In CASTRO ROCHA, J.C. (ORG.) E ARAÚJO, V. L. (COL.) *Nenhum País Existe*. Pequena Enciclopédia. Topbooks/UniverCidade e Eduerj, 2003.
- TONUS, José Leonardo Tonus. “Olhando a alteridade: o efeito-exótico em Milton Hatoum” In: DALCASTAGNÈ, Regina. (org.) *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008.