

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

KARINE CONTE DE MATTOS DA COSTA

**VOZES POR TRÁS DE CORPOS: AS REPRESENTAÇÕES DO CORPO FEMININO EM
CONTOS DE MARCELINO FREIRE**

Porto Alegre
2021

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

Karine Conte de Mattos da Costa

VOZES POR TRÁS DE CORPOS: AS REPRESENTAÇÕES DO CORPO
FEMININO EM CONTOS DE MARCELINO FREIRE

Dissertação apresentada como requisito
para a obtenção de grau de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em Letras -
Teoria da Literatura da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do
Sul (PUCRS).

ORIENTADORA: Dr^a. Maria Tereza Amodeo

Porto Alegre

2021

KARINE CONTE DE MATTOS DA COSTA

VOZES POR TRÁS DE CORPOS: AS REPRESENTAÇÕES DO CORPO
FEMININO EM CONTOS DE MARCELINO FREIRE

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção de grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras - Teoria da Literatura da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Defesa em:

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Maria Tereza Amodeo (PUCRS)

Prof. Dr. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (UFRJ)

Prof^a. Dr^a. Ricardo Barberena (PUCRS)

Porto Alegre

2021

*Dedico este trabalho às mulheres e
meninas cujo caminho foi atravessado
pelo silêncio da violência.*

AGRADECIMENTOS

Ao Deus que creio e que, na fé que desperta, me leva a abrir os olhos para toda a dor além da minha. Ao homem que enxerga meus sonhos e me permite caminhar até eles, meu marido Gledson. Ao meu filho, ainda tão pequeno, que esteve nas minhas pernas e braços enquanto escrevia em um ano tão atípico e que, do auge da sabedoria de seus 4 anos, soube me ensinar o valor de um apartamento em um momento em que não se via o mundo da janela e não se podia sair como antes.

Agradeço também à Maria Tereza, minha orientadora, em quem me vi e para quem corri sempre certa de encontrar ajuda. Obrigada por acreditar em mim, na minha pesquisa e no meu empenho.

Obrigada a todos os professores da PUCRS com os quais tive o privilégio de conviver e aprender e aos colegas tão pacientes e incríveis que conheci nesse caminho.

Obrigada às amigas que jamais me deixaram desistir de acreditar no meu potencial: Francielly, Bruna, Juliana e Nayra.

Ao PPGL da PUCRS e a CAPES por me permitirem cursar o Mestrado e obter a bolsa parcial sem a qual eu jamais conseguiria.

Obrigada a Marcelino Freire, companhia de páginas e vídeos que soube me fazer ouvir as lamúrias que ele escrevia com o ouvido da empatia.

Por fim, mas não menos importante, obrigada à primeira Totonha de minha vida, a mulher que me criou sozinha e que, mesmo que eu não a tenha visto com os livros, jamais me deixou sem histórias. Eu consegui, mãe. Talvez eu não saiba bem te explicar o que um título de mestre significa, mas a primeira inspiração sempre será você.

*"Não queria calar o grito
Eu queria sim
Escrever um poema
Que não dormitasse
Na garganta da minha indignação*

*Não queria calar o grito
Eu queria sim
Atirar um poema
Que sangrasse
Nó na garganta do Ubiratan*

*não queria escrever um poema
eu queria sim
saudar as vítimas
furar os olhos da justiça
e convocar à rebelião."*

Dinha Maria Nilda

RESUMO

A presente dissertação traz uma pesquisa da obra de Marcelino Freire, percorrendo títulos como *Contos Negreiros* (2005), *Amar é Crime* (2011), *Angu de Sangue* (2005), *BaléRalé* (2003) e *Bagageiro* (2018) em busca de personagens mulheres subalternas que tenham suas histórias atingidas diretamente pela violência e desigualdade. O foco das análises literárias está na representação do corpo feminino e estereótipos sociais, bem como nas relações de poder e discurso expressas por meio da forma de narrar de Marcelino e como sua escrita desvia de padrões convencionais por meio de uma quebra das expectativas do leitor e do senso comum. Também discutem-se as mudanças de estruturas das narrativas contemporâneas e a importância da Literatura Marginal Periférica para a representação das personagens subalternas dentro do panorama literário atual. Estudos de conceitos relevantes para o tema e que percorram o uso de “um novo realismo” e sua relação com a violência urbana são considerados, assim como as discussões em torno do lugar de fala dentro da literatura e de uma *função autor* (FOUCAULT, 1969) atribuída ao intelectual e as características das mulheres criadas nos contos selecionados que dialogam dentro da temática do corpo e da violência. Além disso, o estilo literário de Marcelino, repleto de oralidade e performance, é lido não apenas dentro do suporte escrito do texto, mas também pelo ponto de vista da repercussão de seu envolvimento pessoal e midiático com os valores defendidos em sua obra. Dessa forma, busca-se discutir a importância do escritor para os estudos acadêmicos da Literatura contemporânea e periférica, pois sua produção e atuação é de grande relevância literária, política e social. Ademais, pretende-se discutir problemáticas na representação de personagens subalternas e criação de espaços, legitimação e partilha dos focos de estudos para que haja, cada vez mais, vozes que sejam de fato ouvidas por trás dos corpos narrados.

Palavras-chave: Mulheres. Marcelino Freire. Subalternidade. Violência. Corpo.

ABSTRACT

This dissertation brings a research of Marcelino Freire's work, covering titles such as *Contos Negreiros* (2005), *Amar é Crime* (2011), *Angu de Sangue* (2005), *BaléRalé* (2003) and *Bagageiro* (2018) in search of subaltern women characters who have their stories directly affected by violence and inequality. The focus of the literary analysis is on the representation of the female body and social stereotypes, as well as on power relations and on the discourse expressed through Marcelino's way of narrating. It also focuses on how his writing deviates from conventional patterns through a breakdown of the readers' expectations and common sense. The changes in the structures of contemporary narratives and the importance of Peripheral Marginal Literature for the representation of subordinate characters within the current literary panorama are also discussed. Studies of concepts relevant to the theme and that go through the use of "a new realism" and its relationship with urban violence are considered as well as the discussions around the place of speech within literature and an *authorial function* (FOUCALT, 1969) attributed to the writer and the characteristics of the women created in the selected tales that dialogue with the theme of the body and violence. In addition, Marcelino's literary style, full of orality and performance, is read not only within the written support of the text, but also from the point of view of the repercussion of his personal and media involvement with the values defended in his work. In this way, we try to discuss the importance of the writer for the academic studies of contemporary and peripheral Literature, since his production and performance are of great literary, political and social relevance. In addition, the aim is to discuss problems in the representation of subaltern characters and the creation of spaces, legitimization and sharing of the foci of studies so that there are more and more voices that are in fact heard behind the narrated bodies.

Keywords: Women. Marcelino Freire. Subalternity. Violence. Body.

SUMÁRIO

1 A UM AUTOR DE GRITOS.....	9
2 UM ESCRITOR OU UM JUIZ?.....	12
3 A PERIFERIA É DE QUEM?.....	21
4 O CONTO COMO PERFORMANCE.....	34
5 MULHER: VOZ POR TRÁS DO CORPO.....	51
5.1 O CORPO, O PREÇO E O PREJUÍZO	55
5.2 O CORPO, O ABANDONO E O ÚTERO.....	64
5.3 O CORPO, O SILÊNCIO E A MORTE	71
6 “LAMÚRIA FEMININA”: A SIMULAÇÃO DA REALIDADE.....	85
7 PARA OS GRITOS DE UM AUTOR.....	98
REFERÊNCIAS.....	103

1 A UM AUTOR DE GRITOS

Foi Totonha¹ quem me apresentou Marcelino Freire. Parece estranho pensar que a personagem que se nega a aprender a ler me fez descobrir o autor das minhas futuras leituras, mas foi por meio dela. Na continuidade disso, porém, o próprio tratou de me cativar, sendo por suas falas irreverentes ou simplesmente pela escrita em forma de palco.

Porém, tinha mais. Segui conhecendo textos e sendo absorvida pelas personagens, principalmente as mulheres, sempre tão intensas nas suas dores e histórias. Encontros esporádicos me faziam guardar nomes que, juntos ao de Totonha, moldavam o destino do estudo que hoje proponho. Sendo assim, durante minha trajetória acadêmica, detive-me por um bom tempo no estudo das representações do corpo feminino em obras contemporâneas com a temática da prostituição e seus estereótipos. E foi então que, ao cruzar meus fichamentos, novamente o nome de Marcelino Freire se apresentou em formato de contos, nos quais mulheres eram corpos feridos, amados, mortos e gritados. Debrucei-me sobre as histórias que já antes me provocavam uma ausência de paz, um balé de incômodos, um mar que arrebenta meu olhar diante do Outro, de mim e de tanto mais que desconheço. E, por isso, começo me dirigindo ao autor:

“Eu não sei, Marcelino, se um dia os teus olhos lerão o que eu escrevi por aqui, todo o estudo vestido de teoria e pensado com tanto afinco acadêmico. Porém, para quem quer que leia, saiba que, por baixo da vestimenta, busquei falar de uma nudez de dores, violências e injustiças que sinto desde a voz de Totonha.

Esta dissertação, escrita durante a pandemia do Coronavírus por uma professora, mãe e estudante, traz um pouco de um mundo dolorido que gritava silenciosamente por uma cura para os próprios fantasmas que moram dentro das casas. “Fique em casa”, eis o desafio. Mas para qual lar pode voltar Socorrinho? Quantos Darluz conhece? Num Brasil tão desigual, privilégio é ter teto? Comida? Emprego? É como você diz, “a miséria sim é pornográfica” (FREIRE, 2015, p. 33).

E é por isso que sua obra nunca foi tão necessária, Marcelino. Em uma das entrevistas que li², quando questionado sobre o fato de seus escritos “darem voz” às

¹ Totonha é uma personagem da obra *Contos negreiros*, protagonista do conto que leva seu nome. O texto, em primeira pessoa, mostra a perspectiva da mulher que simplesmente se nega a aprender a ler e escrever, desconstruindo ideias e expectativas sobre o que seria “esperado” dela.

² Entrevista de Marcelino Freire para Hugo Viana, da *Folha de Pernambuco*. “Marcelino Freire testa fronteiras do ensaio no livro ‘Bagageiro’”. 15/10/2018, disponível em

personagens subalternas, sua resposta foi um soco no estômago: “eu não dou voz a ninguém, estas pessoas sempre tiveram voz, eu dou **é o grito**”. Eu não sei sobre as dores e resistências das mulheres que não tiveram tudo que já tive. Só posso falar do que me doeu dentro das limitações que minhas condições possuem. Mas posso, por meio da literatura e do exercício de alteridade que ela provoca, ouvir, pensar e sentir gritos.

Assim que, nesta dissertação, falo, antes de tudo, de um processo de escuta e de um desejo de ecoar os gritos das personagens subalternas. De acordo com o programa da rede Band *A liga* (2010)³, o Brasil possui cerca de 1.500.000 trabalhadores sexuais, dos quais 87% atendem nas ruas e 78% são mulheres. Além disso, dados da ONU dizem que a cada hora 228 crianças são exploradas sexualmente em países da América do Sul. Os casos de violência também são alarmantes, pois, conforme o 12º Anuário Brasileiro de Segurança Pública (FBSP, 2018), o número de estupros no Brasil cresceu 8,4% de 2016 a 2017 (o que leva a 1 estupro a cada 9 minutos) e 97% das mulheres relatam já terem sofrido algum tipo de assédio em um transporte público. Femicídios, assédios, abusos e prostituição com altos dados nos levam a uma conclusão: o corpo feminino é, para muitos, propriedade pública à espera de quem livremente o ocupe e faça dele o que bem entender.

Há quem diga que você é violento demais, Marcelino. Não acho e digo por quê. Antes de entrar no Mestrado, em um dia que deveria ser comum, eu li sobre o sumiço de uma menina de 9 anos, na internet. Ela desapareceu enquanto brincava na frente do portão e foi muito perto da minha casa. Fui tomada de um aperto no peito e coloquei meu filho para dormir, pensando na mãe da menina desaparecida. Todavia, naquela noite eu li *Socorrinho* e fechei o livro, temerosa. Do que eu tinha medo? Exatamente do que aconteceu, pois, na manhã seguinte, vi o conto ganhar vida e a notícia de que o corpo da menina fora encontrado. Eu li o coração daquela mulher na noite anterior. Eu ouvi aquela dor de alguém com quem nunca conversei. Uma mulher. Uma mãe. Uma menina. Não era violência demais, Marcelino, era, antes de tudo, dor. Uma dor imensa ali, próxima da minha casa, ao alcance das páginas da minha estante e que, até hoje, move a minha revolta.

<https://www.folhape.com.br/cultura/marcelino-freire-testa-fronteiras-do-ensaio-no-livro-bagageiro/84133/>
Acesso em 30 de março de 2019.

³ A Liga- Prostituição – Band- 15/06/10 Parte 1, 2010 (10:12). Publicado pelo canal Rosa e Moreno. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MOPiLvcIOE8> Acesso em 22 de março de 2019.

Por isso, este trabalho traz um pouco desta mãe, desta menina, de mim e muito de você. Escolho te chamar pelo primeiro nome, Marcelino, e o motivo me parece muito claro: não há espaço para formalidades com quem dedica a vida para lutar contra elas.

Assim, no capítulo 2, falo um pouco de sua história, obras e caminhos por esse teatro de quem ouve as lamúrias da mãe e sente a sequidão do silêncio paterno. Após, o capítulo 3 fala das suas lutas e imersão no movimento marginal-periférico, discutindo as nomenclaturas e a sua posição no grupo com aporte de teóricos como Lúcia Tennina, Paulo Roberto Tonani Patrocínio, Ricardo Barberena, Érica Peçanha Nascimento, Alejandro Reyes, Beatriz Resende e Tânia Pellegrini. O capítulo 4 relata o estudo necessário para compreender o gênero que, nas suas mãos, é papel de denúncia: o conto, começando com suas origens (Poe, Cortázar) até suas expressões na literatura contemporânea, com respaldo de teóricos como Agambem, Schøllammer, Barberena e Dalcastacgné. Já o capítulo 5 traz as mulheres cujas histórias falam dos limites entre o corpo e a identidade, passeando pelas obras *BaléRalé* (2003), *Angu de sangue* (2005), *Contos negreiros* (2005), *Amar é crime* (2011) *Rasif: mar que arrebenta* (2014) e *Bagageiro* (2018). Para isso, discuto o que é a identidade e a problemática da representação feminina como sujeito e personagem, utilizando ideias como as de Djamila Ribeiro, Stuart Hall e Judith Butler. E, por fim, a conclusão do capítulo 6 faz um apanhado teórico das análises e das características centrais das obras analisadas e o capítulo 7 uma possível conclusão diante do cruzamento das ideias propostas.

De todas as formas que esta dissertação poderia começar, escolho o diálogo com o que a academia chama de “objeto de estudo”. Sua obra é mais do que isso, Marcelino, há “gente demais”⁴ nela para que eu a chame de objeto. Tentei traduzir a humanização dos textos em forma de introdução, afinal, pensar e corporizar a literatura são *ossos do nosso ofício*⁵.”

⁴ Expressão da autora.

⁵ Referência ao nome do blog de Marcelino Freire (Ossos do ofício), existente desde 2011 e disponível em <https://marcelinofreire.wordpress.com/>

2 UM ESCRITOR OU UM JUIZ?

É preciso sugar a arte de um novo tipo de artista: o artista cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que, armado de verdade, por só exercita a revolução.
(Sérgio Vaz)

Março de 2020. Uma matéria transmitida pelo *Fantástico*, programa da Rede Globo de Televisão, mostra Dráuzio Varella, médico, cientista e escritor, analisando a situação das transsexuais no sistema penitenciário brasileiro⁶. Dentre as entrevistas, conhecemos Suzy, uma transsexual que não recebe visitas há 8 anos. Comovido, Dráuzio a abraça, gesto que causou forte repercussão na internet, tanto pela delicadeza em perceber a solidão e abandono de um ser humano, quanto pela polêmica de simplesmente ceder os braços a alguém cujo crime não se conhece e que, posteriormente, revelou-se hediondo.

Ao explicar-se, o autor de *Carandiru* (1999) disse que faz parte de sua conduta como médico não perguntar o histórico de seus pacientes para que seu julgamento pessoal não afete os tratamentos e finalizou com a expressão “sou médico e não juiz”⁷. Dessa forma, “não ser juiz” permite que a voz da solidão de Suzy ecoe por trás dos motivos de seu cárcere, ainda que uma total abstinência de postura diante do fato seja impossível.

Apesar da repercussão negativa, uma reflexão se destaca: quantos de nós saberiam que, criminosas ou inocentes, tantas *Suzies* se escondiam caladas à espera de uma voz que contasse uma história de abandono e marginalidade apenas com o ato de abraçar e acolher a dor? Drauzio não é transsexual, não é parte da população carcerária, muito menos faz apologia ao crime. Ele, do seu espaço de privilégio social e acadêmico, ocupa o lugar que nos provoca: o da escuta sensível e respeitosa de alguém que, ainda que errado, tendo em vista as leis vigentes no país, sofre.

Nesta dissertação, o autor em estudo, Marcelino Freire, cede o abraço da escrita ao menino que sonha ganhar uma arma, à moça que engana a família enquanto se prostitui, a transsexuais, travestis, criminosos e vítimas da violência – física e social – de

⁶ Mais informações sobre o episódio podem ser lidas em <https://gauchazh.clicrbs.com.br/ultimas-noticias/tag/fantastico/> Acesso em 20 de março de 2020.

⁷ Nota completa disponível em <https://drauziovarella.uol.com.br/drauzio/artigos/nota-de-esclarecimento/> Acesso em 20 de março de 2020.

ser periférico na própria existência. Porém, desde já chamo a atenção do leitor, pois, tal qual o exemplo citado no início, não há um juiz disposto a decretar uma sentença, *mas sim escritor*, o que por si só faz dele portador da urgência da vingança, fato que o próprio declara: “De fato, escrevo curto e, sobretudo, grosso. Escrevo com *urgência*. Escrevo para me vingar. E esta vingança tem pressa. Não tenho tempo para nhenhênhs. Quero logo dizer o que quero e ir embora.” (FREIRE, 2008a). A escuta sensível constrói a representação verossímil da dor alheia com o objetivo de vivenciar a pele do outro, sem, de fato, tirar-lhe a voz. Entretanto, se Drauzio Varella é o médico que usa a experiência para falar do que ouve, Marcelino é o poeta das vinganças que testemunhou e da lamúria que diz ter escutado da mãe a vida inteira⁸, como um gemido particular que, desde então, cada vez que é reconhecido em alguém provoca a necessidade da sua escrita.

Marcelino Juvêncio Freire nasceu em Sertânia, Pernambuco, em 1967. Segundo dados do próprio blog do autor⁹, mora em São Paulo desde 1991. Quando criança, sua família migrou para Paulo Afonso, na Bahia, e depois retornou para Pernambuco, dessa vez na cidade de Recife. É lá que sua trajetória literária começa por meio do teatro, tendo sido parte do grupo *Poetas Humanos*. Tal fato é de extrema importância para a totalidade de sua produção, pois a oralidade e a “sensação de performance” do teatro são traços marcantes em seus contos. Foi bancário, estudou Letras (sem ter concluído a graduação) e envolveu-se cada vez mais com a escrita criativa, participando de diversas oficinas.

Seu primeiro livro nasceu quando já havia se mudado para São Paulo, uma publicação independente no ano de 1995 chamada *AcRústico*. O título já explica o contexto pelo jogo linguístico com a palavra *cru* e traz temáticas que são percebidas em outros títulos, como o contexto urbano e a denúncia da violência. Na orelha do livro lemos:

Escrevo a cru, a seco, num fôlego. Vou pelo ritmo, pelo ouvido. Tudo que escrevo começa de um sopro. Grite-me uma palavra que eu lhe dou um romance inteiro. Escrevo rústico. Não tenho ideias, tenho sons. Não tenho conflitos, tenho ruídos. De enredos, num samba. Doido. (FREIRE, 1995, p. 6)

De lá pra cá, várias obras foram lançadas, como *EraOdito* (1998), *Angu de sangue* (2002), *BaléRalé* (2003), *Contos negreiros* (2005), vencedor do prêmio Jabuti de 2006, *Rasif-mar que arrebenta* (2006), *Amar é crime* (2011), *Mentira* (2015), *Bagageiro* (2018)

⁸ Informação verbal retirada da entrevista de Marcelino Freire para Férrez, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=O9UFI8s3KUU&t=760s> Acesso em 28/03/20.

⁹ Disponível em <https://marcelinofreire.wordpress.com/marcelino-freire/>. Acesso em 12/11/19

e *Nossos ossos* (2013), seu único romance, que recebeu o prêmio “Machado de Assis 2014” de melhor romance e foi finalista do prêmio Jabuti. Além disso, organizou a antologia de microcontos chamada *Os cem menores contos brasileiros do século*, lançada em 2013. Também escreveu, em parceria com a escritora Adrienne Myrtes, o livro *A linda história de Linda em Olinda* (2007) e uma adaptação de *Robinson Crusóé* (2005), ambos destinados ao público infanto-juvenil.

Marcelino, além de escritor ativo em eventos e professor em cursos para escritores, é idealizador da *Balada literária*, encontro criado em 2006 e destinado para reunir escritores do bairro da Vila Madalena. Seu nome pertenceu à chamada *geração 90*, conhecida por meio de duas coleções de contos organizadas pelo escritor brasileiro Nelson Oliveira¹⁰ e que já traziam as marcas da oralidade, erotismo e fragmentação. Também criou o coletivo artístico *Edith*, um selo editorial com objetivo de incentivar a publicação de novos autores.

Em suma, o norte que une toda a sua produção artística está no desejo de valorizar a cultura periférica e, por meio de seus textos, retratar a realidade da sociedade brasileira pela perspectiva subalterna e marginal dentro da literatura contemporânea. “Podem me acusar de tudo, menos de frígido”¹¹ diz o autor ao refletir acerca de sua própria literatura e o excesso de tragédias dentro dela. Sobre isso, pode-se dizer que seu estilo se encaixa no que Karl Erik Schøllhammer, crítico literário, chama de “novo realismo”:

O desprezo insistente pelo realismo, em sua versão clássica no parnaso das artes e da literatura, ajudou a fazer dele um estigma que se popularizou no Brasil sob o apelido de “naturalismo” e que, ultimamente, tem sido aplicado novamente contra alguns dos escritores surgidos no fim do século passado, tais como Marçal Aquino, Marcelino Freire e Fernando Bonassi. Mas o que justifica ver realismo na nova geração de escritores? É claro que ninguém está comparando-os estilisticamente aos realistas do passado, pois não há nenhuma volta às técnicas de verossimilhança descritiva e da objetividade narrativa. O que encontramos, sim, nesses novos autores, é a vontade ou projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos. (2009, p.53)

Esse “novo realismo” presente na literatura contemporânea aparece por duas perspectivas: a primeira, na qual Marcelino se enquadraria, daria foco aos textos que tratam a realidade social com brutalismo, violência e autenticidade de testemunho; já a

¹⁰ *Geração 90: manuscritos de computador* (2001) e *Geração 90: os transgressores* (2003).

¹¹ Informação verbal retirada da entrevista de Marcelino Freire para Férrez, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=O9UFI8s3KUU&t=760s> Acesso em 28/03/20.

segunda traz textos que exploram a autobiografia, memória e consciência subjetiva em seus mínimos detalhes. Nessa perspectiva, a “realidade”, matéria prima de Freire, ganha corpo por meio de um texto repleto de oralidade, fragmentação e espaços performáticos.

Dessa forma, Marcelino percebe a obscuridade dos tempos que vive, ou seja, enxerga a dor daqueles que, por trás da luz, vivem na marginalidade repleta de sombra. De acordo com o filósofo italiano Giorgio Agambem (2009), no ensaio “O que é o contemporâneo?”, perceber a escuridão é uma das características que moldam a literatura dos dias atuais, pois:

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não a luz, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa “ver as trevas”, “perceber o escuro”?” (2009, p. 62 e 63)

“Perceber o escuro”, no caso de Freire e de tantos outros escritores que narram a periferia, pensando-a como destinatário, ou seja, como alvo dos textos produzidos – e não apenas como objeto de análise teórica – é entender que ele é espaço conhecido e comum. O personagem subalterno mora na escuridão e fala a partir dela. Agambem (2009) também diz que este escuro contemporâneo equivale a neutralizar as luzes para descobrir as suas trevas e enxergar o que há ofuscado, todavia, no caso da periferia, o objetivo não é neutralizar, mas sim denunciar as desigualdades existentes através do holofote contemporâneo das vozes narrativas representadas num campo literário, que, como já dizia o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1996), faz com que autores consagrados dominem o campo de produção e imponham suas visões como moradores do centro. Dessa maneira, obras como a de Marcelino trazem não apenas a luz para os que estavam no escuro, mas também:

Marcelino Freire, ao abandonar qualquer traço paternalista e demagógico, assume uma postura crítica e almeja dotar de cores personagens e situações que outrora se apresentavam de forma monocromática, quase estéril. Não se trata de se colocar como porta-voz de grupos minoritários, mas sim de aceitar o desafio de estruturar um discurso que busque a aproximação com estes sujeitos esquecidos e silenciados. (PATROCÍNIO, 2013, p.216)

Além disso, a obra de Freire, composta em sua maioria por contos (o único romance do autor é *Nossos ossos*), traz o tom já citado de abstenção do julgamento em prol da representação. Não há espaço para juiz quando o próprio Estado é réu. Não há

moral sustentável para sujeitos cujas existências são contestadas e caçadas diariamente, pois o presente contemporâneo “é a quebra da coluna vertebral da história e já não pode oferecer nem repouso, nem conciliação.” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 12). Devido a isso, temos uma *negatividade* diante das perspectivas da aceitação moral comum:

Tal produção – que ora se manifesta a partir de uma perspectiva de reinvenção do realismo, ora a partir de uma perspectiva de consciência subjetiva (SCHØLLHAMMER, 2009) – está presente, em particular, na ficção de Marcelino Freire, que, ao procurar articular uma literatura marginal “do centro” com uma literatura marginal “da periferia”, acaba por criar uma espécie de *literatura em negativo*, ou seja, uma literatura que se constrói pela perspectiva da “negatividade” (o avesso, o oblíquo, o instável, o imprevisto), por dois motivos: primeiro, porque se apegamos às exceções (o amor concebido como exceção, a sexualidade concebida como exceção, a identidade concebida como exceção, etc.), isto é, a conceitos/práticas tomadas, no conjunto como um valor fora da regra e, por isso mesmo, marginalizados, segundo, porque busca imprimir na realidade que representa, em especial na realidade urbana, um traço trágico, não de uma tragédia, digamos, clássica, mas um trágico irônico, que prima pelo cinismo, de tradição machadiana, mas – se isso for mesmo possível – vinculada a uma “atmosfera” nordestina... (SILVA, 2013, p. 56)

A violência das palavras, tão nítidas e cruas, não poupa o leitor, mas sim o desafia a entrar no universo de quem narra e, de lá, perceber a naturalidade do trágico na vida do subalterno. Não há tempo para buscar aprovações ou justificativas quando a sobrevivência é urgente. A transmissão da experiência do outro, tão defendida por críticos literários como Antoine Compagnon (2007) como sendo um dos grandes motivos para estudarmos literatura e nos sensibilizarmos por meio do exercício da alteridade, é gritada em seu auge de violência. E, ainda que possa ser criticado pela representação de suas personagens, em entrevista ao portal *Cronópios*¹², Marcelino diz:

Costumo dizer que eu não escrevo “sobre” violência. Escrevo “sob” violência. Dizem sempre que meus contos são violentos, meus personagens são todos doentes. Doentes estamos todos, ou não? O nosso tempo é doente, violentamente. Eu sou um escritor deste meu tempo, do aqui e do agora. Quem quiser “felicidade”, “conforto”, não vá ler os meus livros. Vá atrás de autores de autoajuda. E mais: dizem que eu só escrevo sobre gente malsucedida. Eu respondo: eu não estou preocupado com gente bem-sucedida. Meus livros não são empresariais. Eu faço é literatura, entende?

Fazer literatura, dentro da perspectiva defendida pelo próprio Marcelino, é não estar preso a conceitos ou julgamentos de recepção de seu texto, mas sim deixá-lo livre para expressar a “vingança” sentida sem rodeios. É reconhecer que é o “ser humano –

¹² www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=1943 (Acesso em 17/11/2019).

demasiadamente humano – quem surge, em última instância, como elemento essencial da produção literária contemporânea brasileira (...)” (SILVA, 2013, p. 61). Por isso, representar o humano é falar de suas faces sociais e morais.

Na maioria dos contos freirianos, a cidade e, grande parte das vezes, a periferia, são cenários da desigualdade, vista sob o ponto de vista de quem a sofre. Vale ressaltar que o autor, caçula de nove filhos, sofreu desde pequeno a diferença de se sentir muito mais feminino do que masculino em meio a uma cultura nordestina que exalta o homem viril. Como ele mesmo relata: “eu ia muito contra a predominância masculina, sobretudo nesse sertão¹³”.

Na família simples de retirantes, era Marcelino quem lia a Bíblia para a mãe, escrevia cartas e representava o universo da leitura para os irmãos. Logo, sua capacidade de escutar o sofrimento e representar necessidades passa por suas próprias vivências de um não-lugar, pois, como ele afirma: “A periferia de São Paulo é feita, em sua maioria, de nordestinos. São Paulo é a cidade mais nordestina do Brasil”¹⁴. Dessa forma, retomando as palavras de Compagnon (2009, p. 34) “a literatura é de oposição: ela tem o poder de contestar a submissão ao poder. Contrapoder, revela toda a extensão de seu poder quando é perseguida”, logo, usar as palavras para narrar a dor retirante traz para a obra freiriana vários sentidos de violência metaforizados.

Sobre a violência no espaço urbano, a crítica literária Beatriz Resende diz que essa ênfase literária aparece com “a urgência da presentificação e da dominância do trágico, em angústia recorrente, com a inserção do autor contemporâneo na grande cidade, na metrópole imersa numa realidade temporal de trocas tão globais quanto barbaramente desiguais”. (2008, p.33). Desse modo, os contos de Marcelino representam vozes subalternas e periféricas e seus dilemas íntimos e sociais, pois “personagens sem rumo, sem estrutura e sem identidades próprias marcam a narrativa contemporânea, sem fórmulas ou regras. Nota-se essa disposição narrativa nas obras de Marcelino Freire, onde as estruturas de conteúdo e forma são colocadas em xeque.” (PEREIRA, 2013, p. 136)

A exploração da violência também dá ao texto um caráter midiático, pois o leitor é envolvido em um sofrimento por meio da linguagem “bruta” e do realismo literário. O crítico Mark Selzer (1998) chama tal característica de “cultura da ferida”, pois as pessoas sentem prazer em ver a ferida alheia e são envoltas numa espécie de “voyeurismo”

¹³ Entrevista dada para Christian Grünagel1 e Doris Wieser e publicada na revista Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 45, p. 445-462, jan./jun. 2015.

¹⁴ Idem

espetacular que se nutre da dor dos demais e a consome como produto estético, além de inverter a esfera pública, expondo intimidades privadas como na metáfora de um casaco virado. O apelo pela violência invade não só a literatura, mas também a televisão e outros meios de entretenimento. Sobre isso:

Para os escritores da atualidade, a questão se recoloca nesses termos e agora diante de um pano de fundo midiático caracterizado por uma grande demanda de realidade. O que mais interessa a mídia de hoje é a “vida real”. Notícias em tempo real, reportagens diretas, câmera oculta a serviço do furo jornalístico ou do mero entretenimento, televisão interativa, reality shows, entrevistas, programas de auditório e todas as formas imagináveis de situação em que o corpo-presente funcione como eixo. Na literatura, a situação não é muito diferente nem melhor; como dito anteriormente, o que se vende são as biografias e reportagens históricas, confissões, diários, cartas, relatos de viagens, memórias, revelações de paparazzis, autobiografias e, claro, autoajuda. Não parece haver realidade espetacular ou terrível suficiente para tamanha demanda, e, ao mesmo tempo, tapa-se o sol com a peneira, ignorando-se a realidade mais próxima em sua real complexidade. (SCHØLLHAMMER,2009, p.56)

Para a mídia e seus papéis performáticos, a figura do marginal é sedutora e ao mesmo tempo repugnante. O “Sr. Todo Mundo”¹⁵ não recebe o diferente, mas se diverte tornando-o exótico e violento e representando-o de forma desigual. Pierre Ouelett (2013), crítico e escritor de Quebec, diz que uma das possibilidades de compreender estes papéis seria dividi-los em: o estrangeiro, o viajante, o artista, o louco e o excluído ou marginal, aquele que jamais encontra seu espaço. Por isso, obras como a de Marcelino, nas quais o subalterno não apenas narra como também se coloca como sujeito crítico, servem para tirá-lo do não lugar dito por Oullet e delimitar um espaço.

Há, enfim, o excluído, o marginal ou o itinerante, cuja identidade se encontra questionada pela ausência ou pelo estreitamento de seu espaço de existência ou de seu campo de pertencimento, obrigado que ele é a migrar no lugar, em um não-lugar e uma não-história, onde se torna um não-sujeito, a partir do que se desenha uma nova forma de subjetividade, não mais fundada no agir, como nos dois primeiros tipos de personagem (o estrangeiro e o artista), nem mais no puro padecer, como no terceiro tipo (o louco), mas na prova radical da alteridade que nos faz e nos molda, bem mais que a fazemos nós mesmos. (2013, p. 159).

Quando a voz do marginal pode ser ouvida nasce a possibilidade da revanche cultural e da produção de reflexão. Ricardo Barberena (2010), crítico literário e

¹⁵ Conceito de Erik Landowski (2002) usado para designar o chamado “cidadão ideal” e seria representado em homem branco e de boa posição que ditaria as regras do que seria aceito ou não socialmente.

pesquisador da Literatura Contemporânea Brasileira, diz que a formação da identidade nacional é realizada dentro de um plano simbólico e referencial de uma outridade e, por isso, carrega no seu interior a marca de uma diferença cultural que rasura a antiga fantasia de correlação existente entre unicidade espacial e unicidade cultural. Dessa maneira, reafirmar um espaço de expressão da própria cultura é também reivindicar identidade, direito de narrativa e visão de mundo.

Falar das próprias vivências ou lê-las partindo de quem as conhece empodera o leitor culturalmente para que se sinta que se pode existir para além dos limites já impostos, fator já analisado pelo geógrafo, cientista e crítico Milton Santos ao dizer que:

Há também – e felizmente – a possibilidade, cada vez mais frequente, de uma revanche da cultura popular sobre a cultura de massa, quando, por exemplo, ela se difunde mediante o uso dos instrumentos que na origem são próprios da cultura de massas. Nesse caso, a cultura popular exerce sua qualidade de discurso dos “de baixo”, pondo em relevo o cotidiano dos pobres, das minorias, dos excluídos, por meio da exaltação da vida de todos os dias. (2001, p. 144)

O apreço pela cultura popular, a temática subalterna e o realismo exacerbado levaram Marcelino Freire a buscar cada vez mais o engajamento social com a periferia de São Paulo. Organizador de eventos e participante de saraus, seu nome rapidamente foi associado a outros, como Sérgio Vaz e Férrez, hoje representantes do movimento chamado de *literatura marginal periférica*. Todavia, embora localize sua produção daí, há muita discussão sobre a identificação de Marcelino com o movimento.

O crítico Paulo Tonani do Patrocínio (2013) diz que o papel do intelectual é reconhecer seus próprios privilégios institucionais para, partindo disso, buscar representar o outro. Mas o que legitima um escritor como sendo *periférico* dentro de um movimento já estabelecido? Para compreender tais fatos, é necessário percorrer o nascimento do movimento marginal na literatura contemporânea, sendo o *contemporâneo* retomado como:

(...) aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 9-10)

Logo, o escritor contemporâneo, nesse caso Marcelino, sente a diferença e o anacronismo que o levam a escrever sua realidade ou as múltiplas realidades vistas por ele no ambiente onde vive. Comprometer-se com o presente leva ao desejo de representá-lo, ainda que nunca completamente, porém no desejo de sentir-se parte, pois “existir socialmente é ocupar uma posição determinada na estrutura social e ser portador dessas marcas” (BOURDIEU, 1996, p. 49). Sendo assim, Marcelino Freire fala da periferia que conhece e frequenta, ainda que não tenha diretamente nascido lá, motivado por *um desejo de comprometimento* e pelas marcas e cicatrizes que traz. Mas será que apenas o desejo é capaz de legitimar a voz narrativa?

3 A PERIFERIA É DE QUEM?

Uma mãe que perde a filha e encontra apenas o corpo sem vida. Uma moça que se prostitui escondida da família e outra que nem família possui, apenas um corpo do qual tira o próprio sustento. Mulheres cujos corpos são histórias permeiam os contos de Marcelino, e, além da violência psicológica e física que as unem, há outro fator de ligação entre elas: a origem periférica. As figuras femininas avaliadas nos contos selecionados neste trabalho são todas pobres ou fugitivas da pobreza. Sabemos que, se a presença de personagens periféricas aparecia apenas às sombras das protagonistas brancas e de centro ao longo da História, hoje se vive um processo que Barberena (2010) considera um *revisionismo* por questionar as premissas valor-verdade na formação de uma identidade nacional. Nessa perspectiva, muito mais delicada é a representação de mulheres. O motivo é simples: nós sempre precisamos lutar por nossos espaços e pelo direito de sermos vistas além de um fetiche masculino, seja na política, no mercado de trabalho, na escrita, na crítica ou até mesmo nas páginas de um romance.

Desse modo, ao olharmos para a Literatura Contemporânea, vemos muitos autores que, como Marcelino, representam conflitos femininos em seus textos. Todavia, da mesma forma que há uma luta em prol da representatividade negra e periférica, há também sobre a escrita feminina, da qual destacam-se nomes como os das escritoras Dinha Maria Nilda e Cidinha da Silva. Marcelino Freire, porém, não se enquadraria totalmente dentro dos movimentos literários atuais, muito embora circule por eles. Por isso, neste capítulo falaremos sobre o que é a literatura marginal periférica desde seu surgimento e de que forma a obra de Marcelino dialoga com ela.

A literatura marginal periférica é um movimento que busca perceber um fator identitário ao reunir autores de origem marginal, que, de acordo com o crítico Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (2013, p. 33), “são aqueles não pertencentes ao centro, que estão fora do espaço hegemônico”. Sendo assim, fala-se em narrativas produzidas nas periferias e favelas que priorizem as temáticas de indivíduos subalternos, marginalizados e excluídos ou que tragam um engajamento político e social em prol das minorias. Sobre isso, o escritor mexicano Alejandro Reyes diz:

De início, do que está se falando é de uma literatura feita por escritores oriundos de espaços ou territórios subalternos: marginalizados, oprimidos, explorados ou, de diversas formas, excluídos. Além disso, trata-se de uma literatura urbana, à diferença do que seria, por exemplo, uma literatura

indígena camponesa – oriunda, também, de espaços subalternos. Em particular, no caso do Brasil, é uma literatura produzida por escritores oriundos de favelas, periferias urbanas e prisões. Ao mesmo tempo, trata-se de uma literatura com forte vinculação a um projeto político que vai além da própria literatura – como os saraus e as muitas iniciativas de organização autônoma do movimento cultural periférico – ou, pelo menos, que tem um engajamento comprometido com as condições sociais de marginalização e opressão. (2013, p. 42)

Os autores, ao “proclamarem a marginalidade enquanto identidade artística, acionando uma postura crítica sobre o fazer literário” (PATROCÍNIO, 2013, p. 33), se tornam representantes das classes subalternas e da subjetividade de representação delas. A relação com o *hip hop* e rimas do *rap* acentuam o caráter da oralidade e denúncia. Além disso, o nascimento desse novo produto artístico traz o seu próprio público para perto por meio da representação identitária:

Com efeito, pressupõe-se que compreender a obra de arte seria compreender a visão do mundo própria ao grupo social a partir ou na intenção do qual o artista teria composto sua obra e que, comanditário ou destinatário, causa ou fim, ou os dois ao mesmo tempo, ter-se-ia de alguma maneira exprimido através do artista, capaz de explicitar a sua revelia verdades e valores dos quais o grupo expresso nisso é necessariamente consciente. Mas de que grupo se trata? Daquele do qual o próprio artista saiu - e que pode nisso coincidir com o grupo no qual se recruta o seu público - ou do grupo que é o destinatário principal ou privilegiado da obra - o que supõe que haja sempre um e um só? (BOURDIEU, p. 230)

Sobre a nomenclatura do movimento, o termo “marginal” surgiu na literatura quando, nos anos 70, jovens que eram parte de movimentos sociais e estudantis fugiam das regras do mercado editorial e mimeografavam seus próprios livros, ficando, por isso mesmo, também conhecidos como “geração mimeógrafo”. Os poetas brasileiros Paulo Leminski e Torquato são alguns nomes importantes desse período. A ideia contida na marginalidade era a de trazer textos com “uso do vernáculo popular, explicitamente desvinculada de qualquer projeto estético o político unificado e de qualquer enquadramento formal, tendo como única reivindicação ‘viver poeticamente’” (REYES, 2013, p. 70). O uso de “marginal” se devia ao fato de estarem à margem do cânone e não serem, por isso, reconhecidos pelo mercado, logo, os poetas envolvidos não eram necessariamente de origem subalterna.

Vale salientar, entretanto, que personagens subalternos sempre permearam a literatura e que a periferia já era presente em diversas obras de diferentes autores, como Antônio Fraga, Carolina Maria de Jesus e, muito antes destes, Lima Barreto. Além disso, o cinema novo e o tropicalismo e seu desafio à ditadura, bem como suas discussões sobre a arte popular e erudita, trazem novas reflexões que, de acordo com Reyes (2013), podem

ser encontradas ainda hoje nas obras dos escritores periféricos como um eco da MPB pois “são fonte de conscientização e de um despertar político” (p. 70). No entanto, a verdadeira diferença trazida pelo que se domina literatura marginal hoje está nos conceitos de apropriação e valorização de um lócus identitário:

Diferente da Poesia Marginal dos anos 70, que era produzida pela elite, a Literatura Marginal/Periférica é feita por artistas considerados à margem da sociedade, moradores das periferias, ribeirinhos, catadores de lixo, presidiários, entre outros. Estes escritores veem na literatura uma forma de construir sua identidade perante a sociedade, apontando os problemas que envolvem o meio do qual participam. (VIERA, 2015, p. 18 e 19)

Assim, no período de 70, enquanto na poesia marginal a maior diferenciação estava no formato, na prosa a tendência mudava, pois havia três vertentes: “I- os marginais da editoração; II- os marginais da linguagem, III- os marginais por apresentarem a fala daqueles setores excluídos dos benefícios do sistema” (GONZAGA, 1981, p.149). Nomes como Rubem Fonseca, Sérgio Sant’Anna, Carolina Maria de Jesus e João do Rio podem ser colocados no terceiro grupo e já trazem os indícios da reviravolta narrativa pela qual as personagens subalternas passariam.

Ao chegarmos no final dos anos 80, percebe-se um grande aumento no número de produções voltadas à periferia. De acordo com a crítica e antropóloga Lucia Tennina (2016), é nessa época que começam a circular textos assinados por autores que se apresentavam não apenas por meio de seus textos, mas também a partir do vínculo com seus bairros de origem, ou seja, trazendo o território como um fator identitário.

Em 1988, a primeira publicação de Sérgio Vaz, escrita junto com Adriane Mucciolo e intitulada *Subindo a ladeira mora a noite* é a pólvora de uma nova revolução cultural, porém ainda muito recente e contando com apoio de amigos e moradores. Tennina (2016) retoma a trajetória de Binho, escritor que publica em meados de 1990 e também conta com apoio de amigos e familiares para divulgar sua poesia. No entanto, o movimento vai nascendo e criando o desejo de valorizar os escritores locais, aqueles que sabem e narram a periferia como ela é.

Se a comunidade é o povo, literatura marginal será toda aquela que focalizar este povo em suas aspirações, sonhos, frustrações, e para tanto, aqui sim, é preciso pensar novos personagens, novos leitores, novas linguagens. Mas, neste caso, o novo não é apenas o novo, superficialmente, mas em sua essência. E a renovação dar-se-á, então, como premonição de uma renovação mais ampla e profunda, que se seguirá e que implicará, necessariamente, na assunção deste mesmo povo, desta mesma comunidade, sendo a arte apenas a antecedência estética. (HOHLFELDT, 1981, p. 158)

O quadro ganha maior potência quando o escritor Reginaldo Ferreira da Silva, o Férrez, publica de forma independente *Fortaleza da desilusão* em 1997. Porém, é com *Capão Pecado*, de 2000, que ele se torna ainda mais conhecido. Sobre isso, o poeta e escritor paulistano, diz que, ao lançar *Capão Pecado* e ser perguntado sobre a qual movimento pertencia, responde que não era nada a não ser do hip hop e, por esse motivo, se sentia à margem de outros escritores. (FÉRREZ, 2004). Vem daí o fato de Férrez ser o responsável por introduzir o “marginal” como nomenclatura e trazê-la como um projeto literário.

A literatura marginal ou periférica antigamente não tinha um nome. A gente fazia literatura e não era enquadrado nem como contemporâneo, nem como de elite, então a gente ficava meio jogado. Não tinha um nome. Aí quando eu pus o nome, eu trouxe esse nome de volta, que é um nome antigo com o qual as pessoas chamavam alguns escritores com grande preconceito. “É literatura marginal, é da margem”. Aí eu falei: “Tá, vou por nos meus escritos “Literatura Marginal”. Quem quiser vir comigo, os novos autores, vou pôr também “Literatura Marginal”. E aí muita gente falou assim: “Ah, mas o cara deu um nome que depois estigmatiza, acaba ficando marcado”. Mas a gente não era conhecido como nada! Então, pelo menos que seja marcado por alguma coisa, que o moleque que hoje começa a escrever possa falar: “Ó, eu sou isso. Eu tenho um nome, um movimento para seguir. Eu tenho uma coisa para ir junto.” (FÉRREZ, 2010, p. 27 e 28)

De acordo com Reyes (2013), outro fator levado em conta por Férrez para a escolha do termo “marginal” se deve ao jogo de sentido provocado pela palavra, pois marginal pode ser “estar colocado à margem” ou deslocado quanto ser um criminoso. O impacto gerado por um morador da periferia movimentar-se como escritor causa estranhamento, mas também abre o caminho para encorajar outros.

Vieira (20015) diz que atualmente os marginalizados da literatura escrevem para serem lidos por seus iguais, ou seja, outros marginalizados. Por isso, eles se diferenciam dos setentistas, pois não querem uma fuga do mercado editorial, mas sim introduzirem a periferia no centro da academia, da indústria editorial, da mídia e da indústria cultural.

Por outro lado, alguns artistas rejeitam o uso de “marginal” por pensarem que associar o movimento ao significado da palavra pode estigmatizá-lo negativamente. Um deles é o escritor Fernando Bonassi (2009), que diz achar a expressão “literatura marginal” um massacre e defende que Literatura não é expressão de um grupo social, mas sim originalidade. Além disso, afirma que casos como o de Férrez fazem com que os textos não sejam avaliados pela qualidade, mas sim pela origem dos autores ligada ao hip hop, pobreza e periferia. Logo, diferentes classificações começaram a surgir, como

“literatura divergente”, “literatura das margens”, “literatura de baixo” ou “literatura popular” (REYES, 2013, p. 41)

Uma outra opção de nome, “literatura periférica”, foi usada pelo escritor paulista Allan da Rosa em 2005, no lançamento de seu livro de poesias *Vão e*, de acordo com Lúcia Tennina (2017), o termo contém a ideia de marginal difundida por Férrez e também está ligado à ressignificação de um preconceito associado às periferias. Este também foi o nome escolhido pela editora Global ao lançar a coleção “Literatura Periférica” em 2007. Já “literatura marginal”, bandeira de Férrez ao reafirmar a importância da territorialidade no texto, é a nomenclatura defendida por Patrocínio:

A afirmação da territorialidade do texto, seja em uma perspectiva ficcional – utilizando-o como cenário da narrativa – ou enquanto lócus identitário – apresentando o autor enquanto residente da periferia ficcionalizada – é um dos principais elementos que possibilita o estabelecimento de contornos mais nítidos para a identificação e delimitação do movimento literário que reúne na contemporaneidade inúmeros autores periféricos. Dessa forma, o uso do termo “marginal” para designar este grupo de autores é baseado em um princípio socioeconômico e, principalmente, geográfico. (2013, p. 24)

Como forma de dialogar com as duas vertentes, a pesquisadora brasileira Érica Peçanha, em *Vozes marginais na literatura* (2010), propõe o termo “literatura marginal-periférica”, pois ela entende que apenas “literatura marginal” não daria conta de todo o contexto dos textos e incluir o adjetivo “periférica” auxiliaria a identificação. Lúcia Tennina, em *Cuidado com os poetas!* (2017), defende a categoria criada por Peçanha, porém adapta a nomenclatura para “literatura marginal da periferia”, sem deixar de salientar que essa literatura não é um conjunto homogêneo “do qual se pode derivar uma representação unitária, mas sim algo que define a partir de sua mobilidade como um processo performativo de posicionamento do sujeito que escreve em relação à certa ideia de marginalidade” (2017, p. 33).

Sendo assim, independentemente do termo como seja denominada, a literatura feita pela periferia e para a periferia reconfigura os conceitos canônicos da estética literária. É necessário que os artistas repensem seus espaços de fala e conceitos pessoais a fim de reconhecer um novo movimento cultural que, aprovado ou não, segue crescendo. Sobre isso, a crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda diz:

Acho que nesse momento estamos aprendendo que em vez de interpretar demandas e traduzir diretamente cultura devemos exercer o papel de negociadores que possam relativizar nossos espaços de fala, - até hoje um patrimônio, digamos, tombado pela tradição e pela academia -, para outras

vozes que começam a surgir com uma saudável agressividade e alto poder de interpelação. Outro ponto seria o de procurar repensar, com alguma radicalidade, as distinções tão estabelecidas entre o que seria cultura “alta” e uma cultura “baixa” seja ela uma cultura de massa ou popular. Mais um ponto seria o de ficarmos atentos à tão inevitável quanto interessante mistura, e muitas vezes hibridização mesmo, de gêneros artísticos, mídias e suportes. Em último lugar recomendo uma especial atenção à questão da autoria e da autenticidade tal como a conhecemos, formatada pelo período moderno. Nesse momento de *samplers*, *remixes* e pirataria criativa, é fundamental pensar noção de saber compartilhado e ficar disponível para as novas formas de autoria colaborativa que estão surgindo e que vão sem dúvida forçar uma mudança razoavelmente séria no nosso papel como intelectuais, artistas e formuladores de políticas públicas. (2015, p. 66 e 67)

Para compreender como Férrez chega à ideia de um movimento sólido, cabe lembrar que os romances *Cidade de Deus* (1997) de Paulo Lins, e *Capão Pecado* (2000), do próprio Férrez, foram fundamentais para trazer a perspectiva do marginal para a literatura. O primeiro, mostra um residente da favela que une testemunho e ficção; já o segundo, traz o relato do morador de Capão Redondo e suas lutas diárias. É este livro que, em 2000, Férrez começa a escrever para a revista *Caros amigos*. Sua atuação é de suma importância, pois constitui-se no pontapé para a organização de publicações de autores marginais nas edições especiais chamadas *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia Ato I, II e III* e publicadas em 2001, 2002 e 2004.

De lá pra cá, novos nomes surgiram e atingiram mais públicos. Com isso, as personagens subalternas e suas subjetividades passaram a ocupar mais espaços nas obras literárias e chegaram até leitores de dentro e de fora da periferia. Todavia, agora essas personagens não eram mais criadas apenas por escritores que as viam de fora, mas também por aqueles que não fazem parte do centro.

Compreender a marginalidade apenas na perspectiva socioeconômica se torna insuficiente. Posto que estes sujeitos, em diferentes graus, são consumidores e atuantes na esfera pública. A marginalidade não é apenas uma marca passiva que se fixa no sujeito, um desígnio social que nunca será rompido ou obliterado, mas sim uma posição que estabelece o sujeito fora de um centro, com o qual este mantém relações orgânicas e dinâmicas. Mesmo que, na perspectiva dos autores pertencentes ao movimento, ser marginal seja estar situado à margem, devemos recordar que residir na periferia é pertencer a um setor socioeconômico específico que dificulta seu acesso aos direitos sociais mínimos – esta posição de distanciamento de um centro não impede o seu acesso ao centro. Dessa forma, antes de uma compreensão socioeconômica para o fenômeno da marginalidade, a definição utilizada pelos autores se baseia em critérios espaciais, localizando no próprio território as marcas de uma vivência periférica. (PATROCÍNIO, 2013, p. 32 e 33)

Ser da periferia é “falar com autoridade, isto é, o reconhecimento social de que o discurso tem valor e, portanto, merece ser ouvido.” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 21).

Fazer literatura se torna um ato de resistência a fim de provar que a favela também tem cultura e não é portadora de uma “literatura menor”, mas sim, como diz Férrez: “somos uma literatura maior, feita por maiorias, numa linguagem maior, pois temos as raízes e as mantemos.” (FÉRREZ, 2005, p. 13).

Além disso, esta cultura é alimentada da mesma fonte que bebe, pois “a identidade deste local ganha força com estes autores que vão tornar esta nova cultura um fato social” (VIERA, 2015, p. 95). O nascimento de um novo campo cultural e seus consumidores nos leva a refletir que:

Com a literatura marginal-periférica, e todas as outras manifestações artísticas que ela suscita, há o surgimento e o estabelecimento de uma cultura da periferia que representa a si mesma por meio de suas produções. A representação na literatura, torna-se, desse modo, apenas uma das tantas outras manifestações no campo cultural que se legitima nas margens da cidade – entende-se aqui “margem” não apenas pelos limites geográficos, mas limites sociais impostos que afastam ou impõem regras/cânones a um coletivo. A partir dessa lógica de uma nova cultura literária, a representação da favela por meio de um novo realismo se torna marca importante e significativa nesse contexto. Uma vez que a literatura marginal-periférica é escrita da periferia e para a periferia, pode-se afirmar que os processos de produção literária legitimam a ficção que vêm da realidade de seus moradores. Desta forma, as obras interpretam a realidade contemporânea e se aproximam dela a seu modo. A perspectiva que vem desses espaços é a grande diferença em relação ao que antes era veiculado pela produção literária brasileira. Mudou-se o olhar e, juntamente com os autores e suas personagens ficcionais, a maneira como o espaço periférico é visto, pois também está sendo gradativamente transformado. (BOTTON, 2019, p. 17)

Mas como formamos leitores/artistas num ambiente onde a leitura não é comum a todos? Respondendo aos apelos do acesso popular à cultura, surge o resgate de uma estrutura: os saraus. Neles, “o fortalecimento da estima por si mesmo de cada participante começa pela aquisição de um papel específico que cada um alcança nesse encontro literário baseado em sua própria persona, sem necessidade de máscaras.” (TENNINA, 2017, p. 53)

Estes saraus, espaços para disseminação dos textos e encontro de companheiros do mesmo espaço, se tornaram fundamentais para fortalecimento da identidade do grupo. O maior e primeiro dentre eles, a Cooperifa, foi fundada em 2001 na Zona Sul de São Paulo, mesmo ano do lançamento da revista *Caros Amigos*. Foi esse evento o responsável pelo nascimento de muitos outros semelhantes. Lá, as leituras compartilhadas garantem prestígio e respeito entre os escritores, pois “o título de poeta é uma espécie de reconhecimento comunitário, auto atribuído e imputado pelos pares do sarau em

consideração ao vínculo criado e assiduidade de participação” (PEÇANHA, 2011, p.76).

Além disso, a cultura local é fortalecida, pois:

Os saraus funcionam, nesse sentido, como um artefato cultural influente na potencialidade de uma vida na periferia. A história de vida dos participantes adquire nesse contexto um perfil cultural e os elementos que antes eram estigmas se tornam recursos simbólicos positivamente sancionados. Em outras palavras, a cotidianidade rotineira e invisível adquire o tom de uma biografia, que se temporaliza e se torna um sucesso. (TENNINA, 2017, p. 56)

Ser um poeta em um sarau não significa ter uma formação universitária ou cultura erudita, mas sim saber o seu papel cultural dentro da comunidade. É ser o defensor do capital simbólico, como já dito por Bourdieu (1997), que faz da periferia um lugar de honra.

É por meio do sarau da Cooperifa que Marcelino Freire adentra no movimento marginal/periférico. Já foi citada sua relação com o teatro, oralidade e subalternidade, cabendo aqui dizer que rapidamente ele se tornou assíduo no local e conhecido de todos. Amigo dos moradores da periferia, inclusive de Férrez e Sérgio Vaz, começou a trabalhar junto com eles em prol da disseminação da cultura e promoção da literatura dentro das comunidades.

Entretanto, como sua origem não está diretamente ligada à periferia (frequentador, mas não morador do local), há dúvidas quanto ao pertencimento de Marcelino ao movimento da Literatura Marginal-Periférica. Muito embora sua obra traga personagens marginalizados, ele não seria um “portador legítimo” do espaço, mas sim teria entrado pelo que Alejandro Reyes (2013) denomina de *fissura*, fronteiras movediças que, ao invés de serem um problema, permitem a entrada de pessoas de fora, porém com os mesmos ideais.

Essas zonas de indefinição permitem que Marcelino não só entre na periferia como também tenha vínculo com ela, seja organizador de eventos junto com Sacolinha, Sérgio Vaz, Férrez e Nelson Maca e premiado e reconhecido pela própria Cooperifa, pois “sua literatura é lida e comentada nas periferias.” (REYES, 2013, p. 44). Pode-se inclusive questionar até onde se leva o chamado “lugar periférico”, pois, dentro do contexto migrante do interior, o autor também se encontra à margem do que seria o sujeito heteronomativo e morador do centro.

Em suas obras, a grande maioria composta por contos, as personagens vivem situações de miséria, desigualdade e exploração. A presença de Freire parece natural junto com os demais autores, porém, vale ressaltar que outros tentaram escrever sobre a

periferia de *fora para dentro*, ou seja, sem ser parte dela, e receberam duras críticas por isso, como observamos no comentário de Férrez sobre a obra *Inferno*, de Patrícia Melo, vista inclusive como um olhar estrangeiro para a favela¹⁶:

A Patrícia Melo retrata o que não conhece, eu não falo sobre a elite porque não conheço. Eu sei que a literatura tem asas e pode representar, mas não acho legal ganhar dinheiro em cima da imagem das pessoas mais pobres. É preciso separar o compromisso ético de projetos marqueteiros, eu reconheço a qualidade dos autores, mas há muitas falhas na representação da periferia. Eu sei que a realidade não cabe na literatura, mas o afastamento total da realidade faz com que o livro seja apenas ficção. (FÉRREZ, 2009, p. 212)

Portanto, pode-se ver Marcelino Freire como uma *possibilidade*, termo utilizado por Paulo Roberto Tonani do Patrocínio em *Escritos à margem* (2013). No texto em questão, o crítico avalia Freire como uma “possibilidade” ao lado de três outros escritores periféricos (Férrez, Allan da Rosa e Sérgio Vaz), pois, ainda que de fora da periferia, é possível ver nos seus textos diálogos com os demais autores. A diferença estaria na forma de escrita e linguagem, o que, usando como exemplo *Contos Negreiros*, Patrocínio explica:

Marcelino Freire adota uma linguagem que reflete e realça a presença do negro em nossa cultura, conciliando no exercício da escrita a musicalidade popular com a cultura letrada. Ou seja, o autor aceita e apropria-se da convenção que concebe a música como forma genuína de expressão desse grupo. No entanto, não se trata de construir um discurso essencialista da cultura, mas sim de oferecer ao negro novas formas de resistência. (2013, p. 213).

Sendo assim, Patrocínio questiona se, de fato, Marcelino consegue convencer o leitor do lugar que se propõe a ocupar nas narrativas. Também ressalta que a retórica e a oralidade mostram que o autor, ao invés de usar os traços demagógicos no texto ficcional, forma uma compreensão diferente de cada evento buscando sempre sentir como é estar no lugar do outro. Além disso:

Marcelino Freire, ao propor a mudança de foco e papéis que o conto encena, nos ensina que deter o privilégio de fala, em uma sociedade discursiva, é, antes de tudo, possuir a possibilidade de controle sobre a construção de sua própria imagem. Subverter esses papéis sociais, mesmo que ficcionalmente, favorece a criação de novos antagonismos e aponta para novas formas de intervenções discursivas que podem ser protagonizadas por estes sujeitos silenciados. (2013, p. 219)

¹⁶ O jornal “O globo”, na edição de 25 de setembro e 2000, traz uma matéria com Patrícia Melo na edição “Prosa e Verso” com o título de “Um olhar estrangeiro sobre as favelas do Rio”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0-Q5bBb4qDc> Acesso em 20/04/20.

Como ponto de conexão, vemos que, apesar das características que diferenciam Marcelino dos demais autores do movimento marginal, outras, como seu modo de produção e distribuição, o aproximam, ainda que se possa discutir a provável definição de periférico dentro do contexto contemporâneo. Como já mencionado, embora não seja morador da periferia, Marcelino é nordestino e de história migrante, aspecto muito ressaltado entre os frequentadores dos saraus e parte forte da representação periférica:

A origem nordestina, por exemplo, que também pode ser causa de sofrimentos por conta do preconceito de lugar e dos julgamentos raciais e morais, faz-se presente nos saraus a partir de um sorriso pícaro e um poema rimado em forma de poesia de cordel que alguém que veio do Nordeste ou é filho de nordestino declama de memória durante longos minutos. (TENNINA, 2017, p. 140)

A influência da literatura nordestina é notável na obra de Marcelino, seja na força de suas metáforas ou na constante oralidade. Logo, ele se enquadra entre os nordestinos periféricos que, excluídos do centro, encontram nos saraus a representação de suas próprias lutas por um espaço. Sobre sua forma de criar, o autor diz:

Eu escrevo em voz alta, de tal forma que o texto possa ser lido em voz alta. Meu texto só me convence quando eu consigo rezar os meus contos. Ou seja, quando eu termino um conto, eu o leio bem rápido – como se estivesse rezando – para poder ver como está o ritmo daquele conto. Ele tem que me convencer como se fosse essa ladainha, essa fala muito presente no universo nordestino. Se há algum problema nessa leitura, se algum som ficou vazio, quer dizer que alguma coisa no som não está batendo, tenho de mudar uma palavra, diminuir uma frase, para caber nesse “mantra”. Quando os leitores terminam de ler, eles vêm sempre me dizer que ficaram com o som dos meus textos dentro da mente, como se houvesse uma ladainha, uma música saindo daí... É porque é isso. Meu texto é improviso, cantoria, vexame sonoro, reza para os ouvidos. (FREIRE, 2015)

Ao analisar a obra de Freire, Patrocínio (2013) diz que o uso do discurso direto em vários contos revela o desejo de se aproximar do objeto narrado, abandonando uma posição de observador para, de fato, experimentar a percepção dos sujeitos marginalizados. Sendo assim, a postura de Freire não se constitui num desejo de ser um porta voz, mas de estruturar um discurso de aproximação com os sujeitos marginalizados.

Um grande exemplo é o conto “Da paz”, da obra *Rasif: mar que arrebenta*. Nele, uma moradora da periferia fala em primeira pessoa e reflete que “paz é coisa de rico” (FREIRE, 2008, p. 25) e que as passeatas em prol da paz, feitas por ativistas e moradores nas ruas, não trazem de volta o filho perdido devido a violência. Esta característica

também pode ser chamada de *polifania urbana*, pois traz múltiplas vozes ao texto literário e a dinâmica do cotidiano urbano:

Linguagem anticanônica, discurso antirretórico, apreensão dos registros linguísticos do cotidiano urbano, tudo mesclado ao jogo de palavras, a recursos estilísticos improváveis, ora apontando para uma textualidade crua, ora para uma atmosfera brutal, fazem do texto de Marcelino Freire um autêntico caleidoscópio urbano, que transforma e surpreende a cada golpe de vista, a cada olhar, ingênuo ou malicioso, do leitor. E, o que para nós é aqui mais importante, um caleidoscópio que não prescinde, ao contrário, reafirma a presença da violência como elemento modalizador de sua prosa de ficção. (SILVA, 2013, p. 60.)

Diante de todos os aspectos citados, como seria possível negar a marginalidade na obra de Marcelino? Como se pode dizer que um autor envolvido diretamente na periferia, frequentador e organizador dos eventos e saraus, não faz parte do movimento que defende? Ou que sua obra habitada por prostitutas, homossexuais e tantos outros excluídos da sociedade padrão não é literatura periférica?

É válido dizer que um autor cuja história de vida traz a trajetória nordestina da migração e representação da margem, não se encaixa dentro da Literatura Marginal Periférica porque não nasceu na periferia de São Paulo? Apenas o endereço do autor classifica, de fato, toda a sua atuação literária? Sua luta pela cultura popular, envolvimento e amizade com os próprios representantes do movimento, bem como o reconhecimento que recebe dos moradores da periferia, não legitimariam sua produção? Sobre isso, o próprio Marcelino ressalta:

Eu não digo que escrevo sobre violência, eu digo que escrevo sob violência. Minha literatura conversa com a literatura de Ferréz, eu creio. Eu sou periférico. O nordestino é periférico. Eu carrego o Nordeste periférico comigo. Meus pais sertanejos, o bairro pobre onde eu morei no Recife, ter chegado em São Paulo desempregado, tendo indo morar na periferia de São Paulo, em um bairro chamado Jardim Aricanduva, depois em Guaianases, tudo isso me faz sentir muito irmão dessa literatura periférica que fazem Ferréz, Sérgio Vaz, Sacolinha, Binho, Allan da Rosa... (...) Embora hoje eu more em São Paulo e não more lá na periferia, eu tenho minhas raízes fincadas nesse lugar à margem – e essas raízes eu levo para a literatura (FREIRE, in: GRÜNNAGEL, WIESER, 2015, p. 459)

Sendo assim, talvez a maior problematização, matéria para especial análise em outro capítulo, não seja a representação que Marcelino faz do sujeito periférico. Ele tem, na própria história, elementos que lhe permitem narrar a marginalidade. Todavia, talvez colocar-se como mulher, negro ou até mesmo transsexual, faz com que ele use um *lugar de fala* diferente do que ocupa ao se propor a narrar conflitos pessoais desses indivíduos

diante de suas próprias existências, desafio mais problemático do que ser ou não parte da periferia.

Sobre isso, cabe lembrar que, mesmo não estando no seu chamado *lugar de fala* (seja como periférico ou homem), ainda é possível a *representação*, contanto que, neste processo, exista a consciência por parte daquele que escreve do lugar de onde fala e do impacto produzido por isso. Esta seria uma representação adequada “interpretada como implicando uma representação mais correta dos diferentes grupos sociais que compõem o corpo de cidadãos” (PHILLIPS, 1995, p. 6). Além disso:

Assim, entendemos que todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E, a partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade. O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de *locus* social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados. (RIBEIRO, 2017, p. 88)

Se é possível representar o outro quando se é consciente de seu próprio lugar, torna-se uma responsabilidade do escritor atentar para os estereótipos que podem ser reproduzidos ou contestados em suas criações. É necessário ter uma postura crítica, pois é delicado e difícil “diferenciar juízos preconceituosos e reacionários, generalizações aproveitadoras, romantizações pendendo ao estereotipo, tipificações indulgentes e visões imparciais e transformadoras” (FEE, 1995, p. 242).

Já sabendo que vivemos “tempos midiáticos”, nos quais o sofrimento vira atração para a grande massa, não é papel do intelectual propagar o estereótipo, ainda que dentro do próprio espaço de produção legitimado por ele. Um exemplo de afirmação de estereótipo visando seu questionamento e crítica está em contos de Marcelino Freire que serão analisados nesta dissertação, como “Phoder”, da obra *BaléRalé*, nos quais a narradora é uma prostituta que precisa atender um cliente idoso cuja aparência lembra a do próprio pai. A busca pela representação pode ser um caminho de voz ou de repetição dos silêncios. Sobre estas características, observa-se:

As procuras ficcional e contística de Freire caminham na representação mimética dos negros, pobres e miseráveis brasileiros e, nessa busca, deseja não só mimetizar a condição dessas classes sociais dentro e fora da sociedade, já que há uma fotografia da miserabilidade humana, mas também desmascará-los, desmistificá-los, reencontrá-los em uma perspectiva densa e outra, que se situa no limite da sobrevivência, do limite vital, como se suas personagens estivessem no desgaste do ser, na fronteira, à flor da pele e à beira do caos e da angústia. Essa é a proposta mais pulsante e verdadeira do gênero conto: contar uma história tão forte o bastante e contra o relógio, deixando o leitor estupefato

e surpreso. Justamente por serem suas personagens pobres e negras, esse duplo preconceito e tal impacto da dramaticidade e da densidade narrativa impressionam o leitor. (ALMEIDA, in: SILVA; COUTO, 2013, p. 100)

Logo, há muitas mulheres nos contos freirianos em situações de marginalidade que se relacionam com a sociedade usando a moeda do próprio corpo, seja por meio da prostituição ou simplesmente da exploração, e há também um narrador, homem, representando estes sujeitos. O estereótipo do corpo feminino como ferramenta de desejo e posse masculina é reforçado em muitos textos, ainda que visando à crítica e exposição do sofrimento.

Pode-se problematizar se, de fato, o autor tem sucesso em sua construção ou apenas reproduz uma narrativa com ênfase na violência. Todavia, a subjetividade existente nas dores das mulheres faz com que narrar histórias de corpos femininos, ainda que sob o viés da violência e o olhar de um escritor homem, é, antes de tudo, lembrar o leitor de que tais corpos existem e possuem voz por trás de toda a exploração que sofrem.

É importante ressaltar que paralelamente a este movimento de articulação cultural da periferia através da literatura temos observado a proliferação de obras literárias e fílmicas, não produzidas por sujeitos da periferia, que buscam examinar estes espaços marginalizados. A margem, este território quase esquecido e muitas vezes invisível da cidade, surge na contemporaneidade como um precioso território a ser explorado. Seja pelo olhar do próprio marginal, que agora abandona a posição de objeto para figurar como sujeito do próprio discurso, ou por autores não pertencentes à margem que, movidos pelo crescente interesse do mercado editorial, repetem as ideias e os preceitos formados pela Literatura Marginal, é inegável que a periferia urbana ocupa hoje, paradoxalmente, um espaço central na produção discursiva brasileira. (TONANI, 2013, p. 19)

Sendo assim, com uma literatura “erguida sobre falas, frases roubadas, pedaços vivos do cotidiano e da matéria social brasileira, que ele recolhe com inteligência crítica” (MARQUES, 2015, p. 20), Marcelino entrou na periferia. Talvez exemplos como o de Plínio Marcos, tão citado como referência dos próprios periféricos, porém de origem burguesa, possam mostrar que a identidade pode também ser uma construção filosófica, moral e política.

“A miséria no Brasil, puta que pariu, é pornográfica” (FREIRE, 2015, p. 33). Sim, ela é. Resta àqueles que escutam seus gritos vestirem-na de voz.

4 O CONTO COMO PERFORMANCE

O conto oferece, em nossa opinião, o melhor campo para o exercício do mais nobre talento, Se nos pedissem para dizer de que forma o mais alto gênio pode ser empregado do modo mais vantajoso para a melhor exibição de seu próprio poder, responderíamos sem hesitar que na composição de um poema rimado que não excedesse em extensão o que pudesse ser lido em uma hora. Somente dentro desse limite pode existir a verdadeira poesia da mais alta categoria.

Edgar Allan Poe

EraOdito (2002), *Angu de Sangue* (2000), *BaléRalé* (2003), *Contos Negreiros* (2005), *Rasif - mar que arrebenta* (2008), *Amar é crime* (2010) e *Bagageiro* (2018) compõem a produção de cerca de 86 contos de Marcelino Freire. Sendo assim, torna-se importante teorizar sobre as origens do gênero a fim de compreender de que forma o autor adapta e renova características que já eram existentes em sua escrita. De acordo com o crítico literário Antônio Candido (1989), o processo do inchaço populacional dos grandes centros revela uma desumanização que acaba por se refletir também na literatura. Por isso, a violência, ou, como chama Candido, “ultra-realismo”, acompanha o conto contemporâneo, o que se pode ver na contística de Freire.

Em sua origem, o gênero conto era classificado juntamente com gêneros como fábula, saga, mito, adivinha e etc., seu status cresce grandemente na metade do século XIX, fazendo com que a procura por contistas aumente, pois ele seria “uma forma que permanece através dos tempos, recontada por vários, sem perder sua “forma” e opondo-se, pois, à “forma artística”, elaborada por um autor, única, portanto, e impossível de ser recontada sem que perca sua peculiaridade” (GOTLIB, 2006, p. 32). Todavia, ainda que tenha passado por mudanças, a estrutura central para a composição do conto permaneceu a mesma.

Entrevisto em sua longa história, o conto é, provavelmente, a mais flexível das formas literárias. Entretanto, em que pese às contínuas metamorfoses, não raro espelhando mudanças de ordem cultural, ele se manteve estruturalmente uno, essencialmente idêntico, seja como “forma simples”, seja como “forma artística”. O conto é, pois, uma narrativa unívoca, univalente: constitui uma unidade dramática, uma célula dramática, visto gravitar ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação. Caracteriza-se, assim, por conter unidade de ação, tomada esta como a sequência de atos praticados pelos protagonistas, ou de acontecimentos de que participam. (MOISÉS, 1928, p.40)

A fim de trazer uma definição de conto, refere-se a ideia do teórico literário Massaud Moisés de “narrativa unívoca” e detentora de uma unidade dramática. Além disso, a palavra traz a origem do “francês conte e ao espanhol cuento. Em inglês, concorrem *short story*, para as narrativas de caráter literário, e *tale*, para os contos populares ou folclóricos. Em alemão, tem-se *Novelle* e *Erzählung*” (1928, p, 31).

Ademais, o escritor Júlio Cortázar traz muitos aspectos sobre o gênero. Frágil, o conto teria a síntese da luta da própria vida e sua expressão escrita:

Se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes” (CORTÁZAR, 1993, p. 150)

Já o escritor inglês Edgar Allan Poe, um dos pioneiros da instituição do gênero, também teorizou sobre ele ao dizer que “no conto breve, no entanto, o autor pode levar a cabo a totalidade da sua intenção, seja qual for. Durante a hora da leitura, a alma do leitor está sob o controle do escritor” (1984, p. 47). Poe também defendia a brevidade do texto para que fosse lido em uma sentada, pois “se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído”¹⁷. Além disso, “todas as excitações intensas são necessariamente transitórias. Desta forma, um poema longo é um paradoxo. E sem unidade de impressão, os efeitos mais profundos não podem ser conseguidos”. (1984, p 812). Por isso, o conto teria a medida de tamanho exata para conectar o leitor e mantê-lo sob o feitiço da tensão.

“Manter a alma sob controle” é fato presente nos contos de Marcelino, pois, com uma linguagem repleta de ironias e quebras de expectativas do leitor, a tensão existe do início até o final. Observa-se exemplos como “Socorrinho”, de *Angu de Sangue*, no qual o leitor é absorvido num mar de vozes em busca do paradeiro de uma menina desaparecida para, ao longo do texto, cruzar-se com a própria voz do assassino e a da criança durante a leitura. Além disso, a oralidade de Freire também é usada como forma de gerenciar a tensão nos seus textos, pois, conforme as personagens protestam e expressam suas dores,

¹⁷ POE, 1845. *A filosofia da composição*.

Disponível em

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2544953/mod_resource/content/1/Poe.pdf Acesso em 20/05/19

o leitor tem conhecimento das suas histórias. O conto “Phoder”, de *BaléRalé*, mostra esse recurso em ação. O leitor não sabe quem é a moça e só conhece sua história conforme a tensão aumenta, o que acontece por meio da interação dela com um “cliente” no quarto (revelando que ela se prostitui) que, por ser idoso e ter traços físicos que lembram o pai da protagonista, desperta seus traumas e lembranças.

Estas ideias também estão nos pensamentos de Cortázar ao dizer que “No conto vai acontecer algo, e esse algo será intenso” (CORTÁZAR, 1993, p. 154). Para ele, o conto é uma cadeia de acontecimentos que contribuem para um maior, porém este clímax é frágil e impossível de ser totalmente preso, como representa a metáfora da bolha de sabão e um canudo: “Uma bolha de sabão, que atrai atenções e prende os interesses justamente pela sua força de tensão, na luta para preservar sua esfericidade. Que, se não se mantiver suficientemente forte, pode se desvanecer, com um leve sopro.” (GOTLIB, 2006, p. 70).

Dessa forma, a narrativa precisa “automatizar-se, desprender-se do autor, como a bolha do canudo, através da linguagem”, pois “o bom contista é aquele cuja escolha possibilita essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana” (CORTÁZAR, 1993, p. 155). E o que seria essa essência? Na obra de Marcelino Freire, pode-se encontrá-la como sendo a dor.

Outro ponto salientado por Cortázar ao avaliar a obra de Poe é o tema escolhido para um conto. Este tema, tal como o sol, precisa atrair todas as outras relações dentro do texto.

O excepcional reside numa qualidade parecida à do imã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até ideias que lhe fluíam virtualmente na memória e na sensibilidade. Um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência” (CORTÁZAR, 1993, p. 154)

Sendo assim, pensemos na estruturação desse tipo de texto tal qual a de uma fotografia: registra-se o momento breve, foca-se o olhar, a fim de eternizar a representação do conflito. O tema, sol que atrai todos os pontos para a efêmera circunferência da bolha de sabão, é apresentado de forma que nossas almas fiquem, tal como diz Poe, nas mãos do contista.

A técnica da estruturação do conto assemelha-se à técnica fotográfica: o fotógrafo concentra sua atenção num ponto e não na totalidade dos pontos que pretende abranger no visor, focaliza um detalhe, o principal, no seu entender,

e capta-lhe os arredores, de modo não só a fixar o que vê, mas também o que não vê. Não raro, um flagrante surpreende pelos pormenores revelados, e que escapam aos propósitos do fotógrafo; quantas vezes, minúcias indiscretas ou indesejadas se imiscuem na fotografia, prejudicando-a em definitivo, ou, ao revés, dando-lhe um sabor especial? Quem já experimentou tal surpresa ante velhas fotografias? (MOISÉS, 1928, p. 52)

Por isso, o conto é uma narrativa cuja ação, mesmo que se desenvolva em um determinado tempo, é breve e concisa. O foco do olhar do narrador repousa sobre um universo determinado, limitado pela experiência momentânea da leitura. O contista “sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo como aliado, seu único recurso é trabalhar com profundidade, seja verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário” (CÓRTAZAR, 1993, p. 152). “Sobre a educação”, conto de *Bagageiro*, exemplifica bem a construção dessa profundidade, pois nele o leitor é levado primeiramente a um ambiente de *talk show* para ver uma professora ser testada em seus conhecimentos. Porém, após a personagem acertar perguntas complexas, mas errar a data de nascimento de Ayrton Senna, o leitor é subitamente levado para um novo cenário: uma sala de aula no meio da periferia, na qual a mesma professora tenta distrair os alunos durante um brutal tiroteio.

A tensão é a principal aliada do contista e é por isso que, ainda que “forma simples”, o conto é complexo. É necessário criar a tensão necessária, o desenvolvimento exato da trama, sem a liberdade do espaço criativo fornecida pelo romance.

É justamente por esta capacidade de corte no fluxo da vida que o conto ganha eficácia, segundo alguns teóricos, na medida em que, breve, flagra o momento presente, captando-o na sua momentaneidade, sem antes nem depois. (...) assim concebido, o conto seria um modo moderno de narrar, caracterizado por seu teor fragmentário, de ruptura com o princípio da continuidade lógica, tentando consagrar este instante temporário. (GOTLIB, 2006, p. 55)

Quando um conto é ruim? “Quando é inscrito sem tensão. A tensão deve manifestar-se desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas” (CÓRTAZAR, 1993, p. 152). Logo, escrever contos não é tarefa simples, pois tal gênero desafia o escritor a embeber o leitor na brevidade da poesia inserida em um contexto dramático e junto de uma amostra de tensão do romance, o que Marcelino faz com sucesso e ainda usando um tempero de oralidade e dramaticidade. Na escrita de um conto, não se tem todo o mundo de possibilidades do romance, mas sim uma escolha de ações que culminem em uma ação dominante, condensada em sua melhor forma.

O conto é, pois, conto, quando as ações são apresentadas de um modo diferente das apresentadas no romance: ou porque a ação é inerentemente curta, ou porque o autor escolheu omitir algumas de suas partes. A base diferencial do conto é, pois, a contração: o contista condensa a matéria para apresentar os seus melhores momentos. Pode haver o caso de uma ação longa ser curta no seu modo de narrar, ou então ocorrer o inverso. (GOTLIB, 2006, p. 64)

Pela centralidade da ação, é esperado que o conto não seja um texto longo. A excitação do leitor deve ser preservada durante o fôlego da leitura, pois “se o texto for longo demais ou breve demais, esta excitação ou efeito ficará diluído. Torna-se imprescindível, então, a leitura de uma só assentada, para se conseguir esta unidade de efeito”. (GOTLIB, 2006, p. 32).

Não seria a brevidade uma ausência de detalhes, mas sim uma escolha precisa do que é necessário que o leitor saiba para que a tensão seja mantida. Por isso, a condução que o autor dá para os fatos é relevante e crucial para a “síntese implacável de uma certa condição humana” (CORTÁZAR, 1993, p. 153) e para que o conto seja claro e irresistível ao leitor.

Toma teus personagens pela mão e leva-os firmemente até o final, sem atentar senão para o caminho que traçaste. Não te distrai vendo o que eles não podem ver ou o que não lhes importa. Não abusa do teu leitor. Um conto é um romance depurado de excessos. Considera isso uma verdade absoluta, ainda que não o seja. (QUIROGA, 2011, p. 188)

Logo, este romance esculpido de seus excessos e condensado para nos tomar em uma sentada dá ao autor novas possibilidades de conduzir personagens e observar realidades. Sendo assim, é por isso que, apesar de sua origem e estrutura tão clássicas, ele é o gênero mais próximo da possibilidade de desestruturação e experimentação tão almejada pelos autores contemporâneos, dentre os quais encontramos Marcelino Freire.

De acordo com a crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda, a principal tendência da literatura das últimas décadas do século XX volta-se justamente na apropriação do espaço urbano, o que se mostra ainda mais na representação das grandes cidades. Isto gera um retorno ao conto curto como forma de expressão estética justamente por usar da flexibilidade para representar as críticas sociais.

A década de 1960 marca o início de uma prosa urbana arraigada na realidade social das grandes cidades e que, durante a década de 1970, encontra sua opção criativa no conto curto. Os anos 70 se impõem sobre os escritores com a demanda de encontrar uma expressão estética que pudesse responder à situação política e social do regime autoritário. É esta responsabilidade social que se transforma numa procura de inovação da linguagem e de alternativas estilísticas às formas do realismo histórico. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 22 e 23)

Além disso, Candido (1989) fala da existência de uma linha experimental na década de 1960 e 1970 que traz uma renovação na técnica, na linguagem e na concepção da narrativa, sofrendo influências diretas do jornalismo, da televisão e das vanguardas poéticas. Nisso, destaca-se a presença de contistas que por meio da “[...] penetração veemente no real graças a técnicas renovadoras, em que se mostram de maneira brutal a vida do crime e da prostituição” (1989, p. 210) mostram o chamado “realismo feroz” ou “ultra-realismo”, pois focam seus textos na representação da violência urbana. Alfredo Bosi (2005) chamará o mesmo fenômeno de *brutalismo* e colocará a obra de Rubem Fonseca como representante central. Sobre isso, a representação de situações subalternas se torna uma crítica à alta sociedade que:

(...) caracterizava-se, tematicamente, pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Seu universo preferencial era o da realidade marginal, por onde perambulava o delinquente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade. Sem abrir mão do compromisso literário, Fonseca criou um estilo próprio – enxuto, direto, comunicativo -, voltado para o submundo carioca, apropriando-se não apenas de suas histórias e tragédias, mas, também, de uma linguagem coloquial que resultava inovadora pelo seu particular “realismo cruel”. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 26)

Dessa forma, o gênero conto se torna ideal para expressar este mundo contemporâneo, ainda que a violência sempre tenha sido parte da literatura. Trabalhar a tensão de forma breve, porém “mantendo a alma do leitor sob domínio” para que ele não apenas contemple o belo, mas também veja belezas diferentes e injustiças que antes não eram pensadas por meio da luz que ilumina os cantos escondidos, retomando Agambem (2009) ao falar do contemporâneo, é parte do projeto literário de muitos escritores, dentre eles Marcelino Freire. Trazer a representação de personagens periféricas e suas vivências no centro e fora dele exige dosagem de tensão e equilíbrio.

Bourdieu (1996) lembra que este é justamente um dos encantos da obra literária: falar das coisas sérias sem pedir, para dar ao autor e ao leitor a “possibilidade de compreensão denegatória”. Sendo assim, “vivenciar a experiência estética de “ver com outros olhos” pode, sim, proporcionar prazer” (CASTRO, 2013, p. 33). Dessa forma, “o escritor do “agora”, afeito à temática da violência, elege como espaço os grandes centros urbanos e o tempo presente como elementos de observação e/ou experiência” (SILVA, OLIVEIRA, 2017, p. 396 e 397) o que nos mostra os motivos de o gênero conto ser, ainda hoje, adaptado e utilizado pelos escritores contemporâneos para falar de um presente que

é breve e repleto de traumas. Exemplos tais como “O caso da menina”, de *Angu de Sangue*, mostram Marcelino usando o plano da cidade contemporânea para favorecer ainda mais a ideia de confusão e anulação do sujeito. O semáforo, espaço de passagem, é escolhido para que uma mulher ofereça seu bebê a um estranho.

Se a geração de 70, com obras como a de Rubem Fonseca, traz o “brutalismo” por meio da violência na narrativa e da temática urbana, a geração de 90 retoma o assunto usando o conto moderno e o microconto, renovando ainda mais a ideia de concisão e tensão. De acordo com Schøllhammer “o convívio entre a continuação de elementos específicos, que teriam emergidos nas décadas anteriores, e uma retomada inovadora de certas formas e temas da década de 1970 seriam talvez o traço que melhor caracterizaria a literatura da última década” (2011, p. 37). Neste novo grupo encontramos Marcelino Freire e sua produção de contos.

A prosa de Freire obviamente não se limita às 50 letras, os contos podem ter uma ou duas páginas como podem ter dez; a tendência, entretanto, é a economia no discurso direto sem extravagâncias, apenas o necessário para guiar a direção da história e colocar as estocadas dos argumentos. (...) . “Numa longa frase que se desenvolve por duas páginas e meia, o relato do sequestro de uma menina de rua é contado sem detalhes nem descrições, apenas deixando marcas do *stoccato* de uma fala apressada sobre o papel. Freire procura as vozes sem voz, os murmúrios marginais que não se transformam em linguagem, reprimidos, mas também rudes e vingativos que se entranham nas ruas, no chão queimado do Nordeste e nos infernos vários do Brasil. Às vezes, sua vontade de precisão e eficiência, as frases curtíssimas e esmero nas palavras escolhidas aproximam sua literatura dos contos-haikai de Dalton Trevisan, mas há sempre algo mais visceral e menos irônico em Freire, um desejo perverso irresistível e, principalmente, uma vontade musical de criar contos como cantos. (SCHØLLHAMMER,2009, p. 67 e 68)

A prática do miniconto, ou microconto, é tão usada na obra de Marcelino que fez com que elaborasse, em 2004, a obra *Os cem menores contos do século*, desafiando escritores conhecidos a se aventurarem com narrativas que não passassem de 50 palavras. Também resultou na *Coleção 5 minutos*, que incluiu nomes como João Gilberto Noll e Moacyr Scliar, cuja proposta era distribuir gratuitamente textos de “30 segundos de prosa ou poesia” para quem estivesse em lugares de espera (filas, paradas de ônibus...), totalizando 5 minutos na obra inteira.

Todavia, apesar de se aventurar com poucas palavras, a tensão do autor não precisa de extensão para se apresentar ao leitor, pois “por mais curtos que possam ser, há algo ali que provocará uma inquietação nesses leitores, a ponto de levá-los a ver novamente aquelas palavras, refletindo, vivendo, muitas vezes, aquela situação até desconfortável,

provocada pelo microconto” (CASTRO, 2013, p. 34). Seja por meio de contos de poucas páginas ou poucas letras, Marcelino se faz ouvir e estranhar por quebrar as expectativas.

Nesse sentido, o grau de estranhamento que os microcontos de Marcelino Freire causam nos leitores também está diretamente relacionado com o horizonte de expectativas de quem os lê. O fato de serem extremamente curtos facilita seu primeiro contato com leitores “menos experimentados”, ou seja, pessoas que não estão habituadas a ler obras literárias entendidas como extensas. Em uma época de velocidade acelerada nos meios de comunicação, quando as pessoas não mais se dedicam à experiência prolongada da leitura, em que tudo se torna fugaz e veloz, Freire proporciona uma verdadeira “rasteira” naquele leitor desavisado que imaginava, ao se deparar com microcontos, consumir algo mais leve e mais próximo à leitura de prazer. (CASTRO, 2013, p. 38)

As pesquisadoras Brandileone e Oliveira (2014) falam das características desta “escrita de agora” e, de acordo com a síntese das também pesquisadoras Silva e Oliveira (2017), trazem a preferência pela temática da violência e a mudança de centro do discurso, agora ocupado pelas massas excluídas. Além disso, a brevidade atende ao desejo de presentificação e à ausência da ordem linear nos textos, bem como a presença de personagens desajustados e marginalizados fortalece a fragmentação discursiva.

Outro fator destacado por Brandileone é a existência de um “narrador de grau zero”, característica muito notada na obra de Marcelino Freire por meio dos contos em formato de monólogo, nos quais apenas uma personagem conversa com um interlocutor mudo. O fenômeno consiste em “narrador de grau zero, isto é, narrativas que subtraem totalmente a figura do narrador” (2014, p. 23) deixando espaço para que o leitor, ao invés de guiado por uma narração, veja a ação direta acontecer por meio da voz dos personagens, como atores de drama. Com Marcelino e sua relação direta com o teatro, isto se tornou parte das características literárias do autor e de sua forma de expressar o “grito” que representa em seus textos e repertório. Contos como “Darluz” (*BaléRalé*), “Vanicleia” (*Contos negreiros*), “Vestido longo” (*Amar é crime*), “Jéssica” (*BaléRalé*), “Da paz” (*Rassif- mar que arreventa*), “Trabalhadores do Brasil” (*Contos negreiros*), dentre outros, são exemplos de personagens contadoras de histórias e que, numa conversa sem resposta com um interlocutor desconhecido, prendem seu auditório, que nesse caso é o próprio leitor, em um monólogo¹⁸. Todavia, a forma que Marcelino usa para contar e prender a atenção, como o uso frequente de marcas de oralidade tais como no trecho “o

¹⁸ As análises detalhadas dos contos e dos narradores presentes em Marcelino Freire serão exploradas com maior ênfase nos capítulos 5 e 6 desta dissertação.

povo se junta e aplaude Sambomgo na merda pulando de cima da ponte *tá me ouvindo bem? Hein seu branco safado? Ninguém aqui é escravo de ninguém*” (FREIRE, 2009, p. 20) fortalecem ainda mais a aproximação da imagem do escritor/autor com a de um contador de histórias orais.

A voz do contador, seja oral ou escrita, sempre pode interferir no seu discurso. Há todo um repertório no modo de contar e nos detalhes do modo como se conta – entonação de voz, gestos, olhares, ou mesmo algumas palavras e sugestões -, que é passível de ser elaborado pelo contador, neste trabalho de conquistar e manter a atenção do seu auditório. (GOTLIB, 2006, p. 13)

Personagens contadoras de histórias nascem de um autor que as escute. Além disso, ter quem escute lamúrias faz com que se abra um espaço para denunciar desigualdades. De acordo com Resende (2014), a realidade atual brasileira é desenvolvida nos textos contemporâneos pela necessidade de denunciar os desequilíbrios socioeconômicos do mundo globalizado. Logo, Marcelino faz isso por meio de sua temática e usa da oralidade como método de aproximação e posicionamento diante de seu leitor. Muitos contos apresentam monólogos e diálogos interiores das personagens, tais como “Socorrinho”, “Da Paz” e “Muribeca” e conversam com o leitor posicionando-se como quem se coloca num palco de dores.

Eu escrevo pensando em teatro. Fiz teatro desde muito pequeno. Gosto dessa palavra falada, passada para o outro. Há muitos diálogos e muitos monólogos meus em meus contos. Personagens falando pelos cotovelos. Um dos contos meus que mais foram encenados é o "Da paz". É um conto falado, gritado, doído. E eu pensei no corpo daquela mulher quando estava escrevendo. E no grito daquela mulher que perdeu o filho. Meus contos têm que dizer alguma coisa. E o teatro é perfeito para isso. O teatro é a força da palavra tomando corpo, gesto, alma. (FREIRE, 2015, p. 456)

Além disso, a intenção de trazer a força da palavra tomando corpo também corrobora com a ideia da aproximação entre oralidade e escrita da análise de Miguel Conde e sua proposta de plasticidade da palavra falada:

[...] pelo talento performático demonstrado por Freire em suas leituras públicas, em que padrões de ritmo e correspondências sonoras inscritas no texto ganham revelo e as histórias parecem tornar-se menos o desenvolvimento de um enredo do que de uma certa forma peculiar de dizer as coisas. O tom impostado remete ao mesmo tempo à determinação precisa e à plasticidade da palavra falada. Esse duplo movimento resulta numa imbricação entre escrita e figuração, em que o personagem, em vez de ser descrito ou apresentado simplesmente por meio de uma cadeia de ações, se revela num certo modo de dizer. (2014, p. 115).

A presentificação, abordada por Resende (2014) e trazida como *excesso de presente* nas narrativas, permite novas vozes dentro do texto. Em outro ensaio, “O trágico como condição do humano”, publicado em 2008, a autora também destaca o *retorno ao trágico*, pois “Trágico ou tragédia são termos que se incorporam aos comentários sobre nossa vida cotidiana, especialmente quando falamos da vida nas grandes cidades.” (RESENDE, 2008, p. 29-30). Logo, pensar a cidade nos contos é, de alguma forma, trabalhar com a hibridização de um presente trágico e com a forma breve que represente urgência da conexão com o real.

[...] os efeitos de “presença”, se aliam a um sentido específico da experiência, uma eficiência estética buscada numa linguagem e num estilo mais enfático e nos efeitos contundentes de diversas técnicas não representativas de apropriação dessa realidade. O uso das formas breves, a adaptação de uma linguagem curta e fragmentária e o namoro com a crônica são apenas algumas expressões da urgência de se falar sobre e com o “real”. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 15)

Sendo assim, por mais que os contos possam apresentar estruturas semelhantes, grande parte deles recebe influência direta de outros gêneros ou mesclam possibilidades de reescrita. Contos podem se parecer com crônicas, poemas ou com pequenos romances, mostrando ainda mais a mistura e reflexo de um tempo no qual nada se solidifica. Candido (1987) diz que não se tratará mais de uma coexistência desses gêneros, mas sim de um desdobramento que incorpora técnicas e linguagens além das fronteiras antes conhecidas, resultando em textos indefiníveis: romances mesclados com reportagens, contos que parecem poemas, narrativas que se assemelham ao teatro, textos com recortes, etc.

De acordo com a pesquisadora da Universidade de Brasília Liana Araújo Vasconcelos (2017) em seu estudo sobre a atuação de escritores no atual mercado editorial, Marcelino constrói sua imagem como um escritor ousado e preocupado em causar desconforto. As possibilidades e figuras usadas para sua consolidação no mercado editorial consistem em manter um diálogo de sua obra com a realidade social, utilizar o grotesco para estabelecer interação e trazer estratégias extratexto para se promover em outros espaços literários.

O objetivo central da construção de possibilidades de imagem e leitura reside em parecer honesto, humano e transparente. Sobre as chamadas estratégias extratexto, Taysa Cristina Silva (2016), pesquisadora da Universidade de Londrina, ao comentar o mesmo estudo de Vasconcelos (2017), comenta que:

Outra persona apresentada pela autora é a do “Marcelino porta-voz”, a qual está intimamente relacionada ao fato do escritor se apresentar como canalizador de discursos para seus pares e leitores, como é evidente nos posts de seu blog. A figura “Marcelino amigo e promotor” se justifica pela sua postura apaziguadora que ultrapassa a relação com seu público; além do mais, Freire mantém uma relação gentil com seus pares, promovendo e divulgando-os. A última imagem destacada por Vasconcelos, “Marcelino gente-como-agente”, se refere ao caráter popular do autor, que dispensa “pompas e honrarias”. Ela destaca juntamente a acessibilidade e a infância pobre: a primeira, na perspectiva de Vasconcelos, inibe a postura de artista superior, enquanto a segunda ajuda a transmitir a imagem de um homem de carne e osso. (SILVA, 2016, p. 36)

Logo, Marcelino Freire, como escritor contemporâneo e ativista de causas sociais, importa-se em manter a comunicação com seu leitor/público e deixa-se encontrar por ele, seja por meio das redes sociais ou da escrita via internet, como no caso do seu blog *Ossos do ofídio*¹⁹. Tal comportamento reforça a ideia de que o escritor contemporâneo precisa da conexão e da construção de imagem perante seu público, pois “O artista tem de ser internacional, ou não ser nada; ele está preso na rede ou permanece de fora. *In* ou *out*” (CAUQUELIN, 2005, p. 75).

A crítica literária Tânia Pellegrini, em seu ensaio “A outra volta do parafuso: Marcelino Freire”, publicado em 2014, fala da chamada *suficiência do real* e como tal fenômeno faz com que as obras de ficção sejam resultado de um olhar que seja interpretativo e ao mesmo tempo criativo, usando, por isso, a ideia de retrato ou testemunho. Apesar do jogo de palavras com a “insuficiência do real” de Rosset²⁰, a autora defende que o realismo funciona como válvula de escape para a angústia da “extrema suficiência do real, da sua onipresença e crueldade intrínsecas” (2014, p. 8). Além disso, ela comenta as características da narração de Freire e seu cruzamento de vozes em prol de uma ambiguidade discursiva.

No conjunto dos textos de Freire, comumente diálogos breves e certos, como tiros ou facadas, substituem a narração, constituindo uma junção aleatória de discursos, que saltam constantemente do direto para o indireto livre, estabelecendo-se assim uma ambiguidade discursiva que, de propósito, oblitera a comunicação. Quem narra? Quem fala? Quem pensa? Quem vê? O efeito de transgressão das barreiras de significação, que revitaliza a estrutura dialógica, talvez tenha a intenção de tentar transferir para a linguagem a violência da própria estrutura social -de novo, o benefício da dúvida -, buscando escapar do método descritivo tradicionalmente usado pelo

¹⁹ <https://marcelinofreire.wordpress.com/> Blog do autor

²⁰ “Suspeito muito que a desavença filosófica com o real não tenha por origem o fato de que a realidade seja inexplicável, considerada apenas em si mesma, mas sim o fato de que ela seja cruel e que conseqüentemente a ideia de realidade suficiente (...) constitui um risco permanente de angústia e de angústia intolerável.” (ROSSET, 1989, in PELLEGRINI, 2014, p. 7)

realismo, que em geral procura expor cada minúcia do que pretende representar. (2014, p. 17)

Por fim, os estudos de Tânia Pellegrini sugerem uma nova nomenclatura de gênero para obras como a de Freire: as *tragédias mínimas*, “centradas no cotidiano das camadas mais desvalidas da população, aquelas para quem o caráter inapelável da realidade não é ficção” (2014, p. 24), o que corrobora com as ideias de Beatriz Resende sobre o trágico na presentificação. A brutalidade e violência seriam fundamentais nestes textos, pois revelam as doenças da sociedade.

O uso do nome “tragédia” viria não apenas da crueldade dos textos, mas também da forma como são apresentados, pois trazem similaridades com a tragédia literária grega e sua representação da queda de personagens nobres e dignos, que, nos contos contemporâneos, são pessoas comuns. Além disso, a naturalidade da dor e, muitas vezes, o triunfo do mal, favorecem ainda mais este novo gênero da grande tragédia social brasileira.

Utilizando temas atuais e situações violentas que foram midiaticizadas e, por isso, facilmente reconhecíveis pelo leitor, assim como o reconhecimento dessas identidades perdidas em meio ao caos que impera na urbe contemporânea, Marcelino Freire consegue explorar a tragédia social brasileira a partir de uma linguagem que é incômoda e provocativa, permeada por cacoetes sonoros e ritmos fervorosos. Estas características, por um lado, singularizam a obra desse escritor contemporâneo que cada vez mais ganha visibilidade no cenário da literatura brasileira e, por outro, pluralizam as questões de cunho social. (FRANCO, 2011, p.86)

Os Estudos Culturais e suas propostas de estudar os ambientes e relações ampliam mais as possibilidades de leitura da literatura marginal-periférica e das personagens construídas por Marcelino diante da realidade que vivem. De acordo com Barberena (2004), a crítica pós-estruturalista mostra que os valores ocidentais se encontram atravessados “por uma fragmentação de continuidades e por uma constante diluição de fronteiras que demarcavam certos pressupostos etnocêntricos” (2004, p.149), o que abriu ainda mais espaço para a manifestação da pluralidade dentro das discussões teóricas e do chamado cânone literário nacional.

Além disso, as vozes, antes ignoradas pelo discurso hegemônico, encontram espaço de manifestação por meio dos textos. Não se trata de “dar voz”, pois as lutas representadas jamais foram mudas, a questão é transformar o texto em lugar de escuta: representação para quem se sente falando, confronto para quem não se vê parte.

A literatura, nesse cenário, se apresenta como lócus privilegiado de representação não apenas dessa realidade social descontínua que assombra nossa sociedade fruto das transformações sociais, dos novos valores adquiridos, dos “perdidos” valores, das relações individualizadas, do homem massacrado pela mídia por meio do consumismo exacerbado e, portanto, da configuração desse ser humano de novos valores sociais e culturais: o chamado “homem pós-moderno” mas, sobretudo, da afirmação de vozes talhadas ao longo dos tempos pelos discursos hegemônicos. São as vozes de personagens socialmente desfavorecidos, silenciados e relegados às margens – território muitas vezes invisível na cidade – que ganham destaque, ancoradas pelos pressupostos teóricos dos Estudos Culturais, nesse novo momento literário. (SILVA, 2016, p. 22)

O apoio que Marcelino promove para outros escritores e sua atuação em eventos literários favorecem sua aceitação e legitimam suas causas perante o público que ele busca representar, tanto como autor quanto como intermediador. Todavia, ainda que tão disseminado dentro do mercado literário, a pesquisa de Sandriele Aparecida Bueno da Rocha (2015), denominada *Narrativa e encenação: um estudo sobre diálogos e monólogos em contos de Marcelino Freire* e citada também por Taysa Cristina da Silva (2016) em sua dissertação *Deslocamentos discursivos na contística de Marcelino Freire*, fala sobre como o autor, mesmo tão conhecido, não tem seu estudo aprofundado dentro da academia. A maioria dos textos que o citam são artigos focados nas obras *Angu de Sangue* e *Contos Negreiros*, as mais conhecidas e já premiadas, já seus contos são usados em artigos e ensaios com a temática da violência contemporânea.

Porém, a intenção de Marcelino é clara e totalmente satisfeita por meio do espaço que encontra dentre os que o conhecem: ele fala do povo porque é lá que quer estar. Sendo assim, por mais que sua obra mereça cada vez mais espaço dentro dos estudos literários, seu real propósito se cumpre fora da academia, na liberdade: “Eu quebro todas essas fronteiras para me sentir mais livre. Quem tem que categorizar o que eu faço são os críticos” (FREIRE, 2015, p. 455). Qual o papel acadêmico e social da insistência de Freire? Sua permanência no que Veríssimo chama de “posto”, lugar do qual o escritor segura a sua luz.

O menos que um escritor pode fazer, numa época de atrocidades como a nossa, é acender a sua lâmpada, fazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ele caia a escuridão, propícia aos ladrões, aos assassinos e aos tiranos. Sim, segurar a lâmpada, a despeito da náusea e do horror. Se não tivermos uma lâmpada elétrica, acendamos o nosso toco de vela ou, em último caso, risquemos fósforos repetidamente, como sinal de que não desertamos do nosso posto. (VERÍSSIMO, 1978, p.7)

Sendo assim, podemos dizer que Marcelino Freire produz contos? Seriam versos? Prosas poéticas? Como classificar produções cuja oralidade predomina e a narração em

1ª pessoa desafia o leitor para encontrar um testemunho fictício? Não há como definir o sim ou não. São contos apegados à brevidade já defendida historicamente por Poe e Cortázar, mas também sofrem influências do drama, do rap e dos repentes nordestinos.

Relembrando Emil Staiger (1975), não há um gênero específico, pois toda a obra dialoga, de alguma forma, com todos. O mesmo autor, ao usar *recordação* como palavra-chave do gênero lírico, *apresentação* para o épico e *tensão* para o dramático, nos alerta que nenhum deles aparece de forma pura. Logo, há lirismo em Marcelino, mas também há muita tensão e um especial cuidado com a forma de apresentar seus personagens. Além disso, o lirismo que, para Staiger, traz uma “disposição anímica” na qual não há distância entre sujeito e objeto narrado, mas sim um mergulho profundo de fusão, em Freire é usado para despertar resquícios ancestrais e coloniais que denunciem uma sociedade desigual.

É, portanto, por meio de dispositivos poéticos que Marcelino Freire faz emergir os resquícios ancestrais presente na sociedade contemporânea, os quais se desdobram na discriminação que o negro ainda recebe ao ocupar um lugar antagonico ao estabelecido pela hegemonia étnica. (SILVA, 2016, p. 122)

Outra forma de analisar o lirismo usado nos contos está na sua aproximação com os repentes nordestinos, cordéis e cantigas. Por serem gêneros orais, a musicalidade e repetição de palavras favorecem ainda mais a compreensão. Tal fato não é negado pelo autor; pelo contrário, ele diz colher a música do cotidiano, por meio da escuta dos sons que o rodeiam em situações comuns.

O que eu escrevo, na verdade, é música. Escrevo rimado, cheio de som, de ritmo, então eu preciso de uma primeira palavra (e essa primeira palavra eu 44 colho na rua). Estou ali em um ônibus, aí escuto uma frase e digo: ‘eita, isso dá um conto maravilhoso’. Não sei qual é o conto que vai dar, mas guardo aquela frase na minha memória para poder trabalhar com ela. Às vezes, na televisão, uma pessoa diz uma coisa e eu penso novamente: ‘isso aí dá um conto’. Não sei qual, mas vou lá, como alguém que compõe uma música, coloco aquela primeira frase no papel e vou trabalhando. Às vezes está numa manchete de jornal, em um livro que não tem nada a ver (de antropologia ou de biologia). Às vezes vejo uma palavra bonita e quero fazer algo com ela. E meio que vai no repente, no improviso. (FREIRE, 2011a).

Um exemplo da oralidade ritmada pode ser visto no conto “Vanicléia”, no qual a protagonista, prostituta, dialoga com o interlocutor sobre os prazeres que existiam nos costumes antigos de sua profissão. As frases curtas e onomatopeias funcionam como lírica por cederem musicalidade, e, ao mesmo tempo, como marcas de um provável diálogo no qual ouvimos apenas uma voz:

U-hum. Agora ter que aguentar esse bebo belzebu. O que é que ele me dá? Bolacha na desmancha. Porrada na canela. Eu era mais feliz antes. Quando o avião estrangeiro chegava e a gente rodava no aeroporto. Na boca quente da praia. Pelo menos, um príncipe me encantava. Naquele feitiço de sonho. De ir conhecer outro lugar, se encher de ouro. Comprar aliança. U-hum. (FREIRE, 2005, p. 41)

Logo, se as personagens de Freire estão em um palco teatral, flertam também com o discurso lírico em seus – quase sempre – monólogos. Desse modo, os contos do autor possuem semelhanças com o gênero clássico e a geração de 70, todavia, renovam e misturam imagens e formas de narração, revelando não apenas traços da temática da literatura marginal-periférica, mas também da literatura contemporânea como um todo e a sua “liquidez”, como já dizia o sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman (2011) ao analisar a pós-modernidade, em que nada é fixo, mas sim está em constante mudança o que, de certa forma, também podemos dizer frequente intertextualidade.

De acordo com a filósofa e crítica literária Julia Kristeva (1984), a intertextualidade não se baseia apenas em um diálogo entre textos, pois ler um texto nunca é uma atitude isolada, mas sim uma inserção dentro dele e da sociedade na qual foi produzido. Desse modo, ler Marcelino é entrar em vários contextos literários com os quais ele dialoga e ceder o ouvido para o protesto escrito. Todavia, não é porque seu estilo fala de um conto breve e de linguagem simples que ele não é refinado em planejamento e escolha lexical: o que existe é uma compreensão do que o próprio Freire chama de “sua palavra”, o que para ele é um desafio a ser encontrado por diversos escritores que, na angústia de serem publicados, optam por vocabulários diferenciados e complexos.

O que acontece muito é que as pessoas querem publicar, não querem escrever. Quando elas percebem que escrever requer leitura, treino, disciplina, entrega, um encontro com a sua voz, aí algumas se assustam, desistem. As pessoas também acham que precisam de um vocabulário elevado, pensar em palavras como ‘efêmera’, ‘inefável’, ‘leve brisa matinal’, ‘orvalho’. Nunca vi gostar tanto de ‘outono’! [risos] Nós não temos outono! De onde vem esse outono? Eu digo: ‘Eu quero a tua palavra! Qual é a tua palavra?’. O poeta inaugura um olhar para as coisas, e eu quero que as pessoas consigam lançar esse olhar. (FREIRE, 2013).

Sendo assim, a tensão dos contos é construída não apenas pela condução até um clímax de forma gradual, mas também pelas pausas e ritmos da fala das personagens. Contos como “Socorrinho”, no qual a mãe fala da morte de sua filha pequena cujo corpo foi escondido após um estupro, e “Moça de Família”, no qual a irmã leva os pais para

confirmar a suspeita de que a outra filha de prostitui, prendem o leitor até o desfecho não só pela ação, mas também pela forma de condução dos fatos.

O narrador, quase sempre o próprio personagem, fala do que vê e deixa que o leitor construa as imagens daquilo que ele parece não ter desejo de pausar os olhos. O formato “conversa e resposta” com o leitor, no qual obviamente só temos uma voz, fortalece ainda mais o caráter de performance.

O que podemos pensar, com a leitura sistemática da obra de Marcelino Freire, é que ela constrói uma espécie de subgênero narrativo, na medida em que apresenta opções temáticas específicas que criam reflexos nos tipos de estratégias narrativas adotadas. Há uma modalidade de narração recorrente na obra do autor, configurando um tipo de narrador que mimetiza uma espécie de diálogo imaginário, uma fala responsiva que cria um efeito de oralidade como uma mímica a dominar toda a diegese. Há um caráter 47 performático nos contos, que cria uma persona narrativa que responde, com braveza, dor e ironia, a uma peleja imaginária, cujo emissor seria o mundo inclemente em que vivem os desvalidos. (2011, p. 72).

De acordo com o pesquisador Olisson Coutinho Miranda, na dissertação *Contos diferentes e marcas da diferença na escrita de Marcelino Freire* (2014), a relevância da escrita de Marcelino está justamente em ecoar as vozes que são, de alguma forma, silenciadas na sociedade, e em buscar tratar escrachadamente os estereótipos com o objetivo de fazê-los aparecer para quem lê. Para ele, isso possibilita discutir a isonomia de direitos em prol do diferente. Já os temas polêmicos seriam parte da missão de Freire, pois “Para um escritor que quer gerar movimento e incômodo, o importante é buscar romper com o discurso dominante que promulga a injustiça, a exclusão, a desigualdade, o desrespeito entre os sujeitos” (p. 52).

Como conclusão do capítulo, retomaremos que o conto, nas mãos de Marcelino, é tema de leitura de “sentada”, mas é também espaço para a poesia que não requer adjetivação para ser profunda. A crítica certa desenha o marginalizado e, logo adiante, quem o marginaliza e alimenta os sistemas de desigualdade, não deixando escapar nem mesmo os escritores do fio dessa faca. A constante busca pela palavra original, aquela que não se vende para um sistema desumano e político, humaniza a literatura como forma de libertação e esperança diante de situações reais cada vez mais contraditórias para aqueles que insistem em ser reais e estão, de alguma forma, presos nas castas sociais que tentam calar tudo – e todos – que caminhem pelo diferente.

Escrever bonito é uma merda. Não queira esse elogio de ninguém. Soa tipo essa: você escreve tão bem. Você nos toca. Ave nossa! Fuja dessa mentira.

Dessa falácia! Não procure palavras gloriosas. Maquiagens pesadas. Botox nas frases. Bom é verbo velho. Enrugado. O peso exato de cada parágrafo. Nem mais nem menos. Fique longe, sempre digo, de qualquer sentimento. Releia, agorinha, aquele seu conto. Ponto por ponto. Se, aqui e ali, você parar a leitura para suspirar. Jogue fora o suspiro. Tudo que for adjetivo elevado. Enganoso. Xô, ao lixo! Não presta para a poesia, o que é cerimonioso. Solene. Também não invente termos acadêmicos. Gregos pensamentos. Arrodeios na língua. Lembre-se: todo livro nasce falido. Raquítico. Você critica tanto o discurso político. E faz o mesmo na hora de escrever. Usa gravata para parecer ser. E não fica sendo, nem um toquinho parecido com você. Esta pobre imagem que avistaram no espelho. Antes de morrer. (FREIRE, 2012).

5 MULHER: A VOZ QUE DÁ NOME AO CORPO

As relações de poder e os jogos desiguais aparecem em inúmeros contos de Marcelino Freire nos quais as personagens femininas passam, de alguma forma, por violência. As mulheres compartilham sentimentos e, nesse ínterim, fatores como a prostituição, que sempre foi vista como um desvio social “moral”, é escrita pelas vozes por trás dos corpos e revela a subjetividade dos sujeitos e suas reações aos próprios sistemas excludentes. Este ponto já foi observado por Patrocínio (2013) ao dizer que, além de reproduzir estes sistemas, a perspectiva adotada por Freire usa o corpo como uma moeda de troca comercial. Logo, nesse “comércio” existe um preço a ser pago: o silenciamento dos subalternos. Os corpos femininos são usados como produtos, propriedades transitórias de um outro.

A crítica e teórica indiana Gayatri Spivak, em *Pode o Subalterno falar?* (2018), lança a problematização de que o subalterno seria aquele que é pertencente às camadas mais inferiores da sociedade e que é excluído das possibilidades de individualidade. Sendo assim, Spivak defende que tal sujeito não tem voz, pois “não há nenhum sujeito subalterno irrepresentável que possa saber e falar por si mesmo” (2018, p. 78) e, quando conquista espaço, deixa de estar na condição de completa subalternidade.

A análise se agrava ainda mais em relação à mulher, pois ela estaria sempre no lado negativo das bipartições que formam a identidade, como sendo o que a filósofa belga Luce Irigaray define como “tudo o que o homem não é” (1985). Além disso, Spivak também fala da obscuridade do sujeito feminino, afirmando que “se você é pobre, negra e mulher, está envolvida de três maneiras. (2018, p. 110) e que dentro da construção ideológica de gênero a dominação é sempre masculina.

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois, em ambos os casos, há “evidência”. É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade. (2018, p. 85)

Diante disso, este capítulo tem como objetivo tratar dos aspectos da formação da identidade e da alteridade feminina e sua representação nas personagens mulheres de

contos de Marcelino Freire selecionados das obras *Contos Negreiros*, *Amar é Crime*, *Angu de Sangue*, *BaléRalé* e *Bagageiro*.

Conforme Woodward (2014), a identidade é produzida na diferença. Logo, essa diferença acontece por meio de sistemas simbólicos sociais que a cultura propicia e formas de exclusão, o que seria a base dos “binarismos” e definiria de que lado estamos nos sistemas sociais, pois dizer “o que somos” também é dizer o “que não somos”. Hall (2006) também fala dessa “duplicidade” e divisão do sujeito e ainda diz que, embora permanentemente dividido, ele vivencia essa identidade como se ela estivesse resolvida, como resultado de uma fantasia de si mesmo, um processo inconsciente e incompleto no qual as partes “femininas” do eu masculino são negadas, porém permanecem com ele e se expressam de forma inconsciente em algum momento.

Assim, em vez de falar a identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a “identidade” e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado de plenitude. (HALL, 2006, p. 38 e 39)

Quando o sujeito precisa se afirmar como algo para pensar sua existência, ele acaba, por outro lado, assimilando características como positivas ou negativas, de acordo com o que é imposto em seu contexto cultural e social. Por isso, compreender identidade se torna, de certa forma, uma marcação de fronteiras, pois define o que estaria dentro e fora do centro, do território de uma “normalidade”. Barberena (2010) comenta que tais fronteiras nos condicionam desde o nascimento ao costume “com certas definições a respeito de uma identidade subjugada a caracterizações e tipificações inscritas em uma conjuntura social e política – o malandro, o subdesenvolvido, o marginal.” (2010, p. 99). Por isso, pensar a identidade pós-colonial no Brasil é falar de diferença e contestação de culturas dominantes.

Ademais, “essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõem e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder.” (SILVA, 2014, p. 82), pois fixar uma identidade como sendo uma norma, uma idealização, é, de alguma forma, estabelecer uma hierarquização por meio do disfarce da normalidade. E o que seria o normal? Nos contos de Marcelino, muitas vezes, o narrador é a imagem da padronização, como o estrangeiro em “Yamami” e “Alemães vão à guerra”. Além disso, a convivência

natural das personagens periféricas com os sistemas de desigualdade e violência também revelam tipificações e fronteiras ainda não rompidas.

Este “sujeito padrão” será chamado pelo semiólogo e sociólogo Eric Landowski (2002) de “Senhor Todo Mundo”, o ideal que jamais nos causa estranhamento, pois traz em sua essência a referência de todos os valores de sua sociedade. Este “Senhor todo mundo” seria homem, hétero e branco, além de se situar numa camada nobre social, o que já nos mostra que tudo o que o contraria é visto como negativo por “desviar do normal”. Sendo assim, treinar o olhar social para reconhecer uma normalidade construída e abraçá-la como referência e meta é eleger o que aceitamos, mas também o que repudiaremos.

Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade normal é “natural”, desejável, única. A força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como uma identidade, mas simplesmente como a identidade. Paradoxalmente, são as outras identidades que são marcadas como tais. (SILVA, 2014, p. 83)

Landowski (2002) explicará que, diante da presença do “Sr. Todo Mundo”, o outro se encontra desqualificado enquanto sujeito, pois sua singularidade não remete ao padrão ideal. O grupo dominante social não se nega a receber novos integrantes, contanto que estejam dispostos a passarem pelo que o autor denomina de processo de assimilação, as formas de impor aos “estranhos” os conceitos compreendidos como normais, os *estereótipos* já acolhidos como verdade. E é este jogo de estereótipos que vemos nos contos de Marcelino por meio de mulheres prostituídas, vítimas de violências e subjugadas por homens. O discurso estereotipado, é, de acordo com Barberena (2010), a forma de representação que rejeita a alteridade e nega o intercâmbio da diferença, todavia, a ironia de Marcelino sabe usar desse discurso para causar o efeito inverso: a crítica e contestação em prol da manifestação de identidades que desviem da ideia de um “eu homogêneo”.

Diante disso, pode-se perceber o jogo da produção de diferença entre sujeitos da classe alta e média e sujeitos periféricos, brancos e qualquer outra etnia, pobres e ricos e, na origem da dicotomia, homens e mulheres. Em tudo, o “Sr. Todo Mundo” prevalece nas relações de poder. Além disso, mulheres brancas e mulheres negras também

formariam uma relação de poder e diferença, pois, se o homem negro já sofre com a discriminação, mais grave é a situação da mulher.

O discurso da ativista negra Sojourner Truth, feito em 1851 na Convenção dos direitos da Mulher em Ohio (EUA) e intitulado *E eu não sou uma mulher?* denuncia as diferenças existentes entre as lutas femininas das mulheres brancas e das negras. No livro *O que é lugar de fala?* (2017), Djamila Ribeiro comenta os pensamentos de Grada Kilomba que teorizam sobre a mulher negra como *o outro do outro*. No caso, através da referência à Simone Beauvoir e sua afirmação de que a mulher seria o outro do homem por meio da dialética do senhor e do escravo (1949).

Kilomba sofisticada a análise sob a categoria do Outro quando afirma que mulheres negras, por serem nem brancas e nem homens, ocupam um lugar muito difícil na sociedade supracista branca por serem uma espécie de carência dupla, a antítese de branquitude e masculinidade. Nessa análise, percebe o status das mulheres brancas como oscilantes, pois são mulheres, mas são brancas, do mesmo modo, faz a análise em relação aos homens negros, pois esses são negros, mas homens. Mulheres negras, nessa perspectiva, não são nem brancas e nem homens, e exerceriam a função *de Outro do Outro*. (RIBEIRO, 2017, p. 41)

Válidas também são as palavras de Patrícia Collins ao falar sobre a mulher negra e seu papel como “outro”:

Nesse modelo, homens brancos poderosos definem-se como sujeitos, os verdadeiros atores, e classificam as pessoas de cor e as mulheres em termos de sua posição em relação a esse eixo masculino branco. Como foi negada às mulheres negras a autoridade de desafiar essas definições, esse modelo consiste de imagens que definem as mulheres negras como um outro negativo, a antítese virtual da imagem positiva dos homens brancos. (COLLINS, 2016, p. 105. Apud RIBEIRO, 2017, p. 46)

A reprodução dos estereótipos, chamados pelo filósofo indiano Homi Bhabha (1999) de representações paradoxais e partes de uma estratégia discursiva, é uma forma cruel e desigual de manter os subalternos silenciados. O fetichismo presente no olhar do colonizador para o colonizado nega o conhecimento do seu par opositivo ao colonizado.

Esse conflito entre prazer/falta de prazer, domínio/defesa, conhecimento/negação, ausência/presença é de uma importância fundamental para o discurso colonial, porque o cenário do fetichismo é também o cenário da reativação e repetição da fantasia primitiva, ou seja, o desejo do sujeito de uma origem pura que está sempre sendo ameaçada pela própria divisão, pois o sujeito precisa ter gênero para ser gerado, para ser dito. O estereótipo, portanto, como local primário de subjetivação para ambos – colonizadores e colonizados – no discurso colonial representa o cenário de uma fantasia e de uma defesa

similares – o desejo de uma originalidade novamente ameaçada pelas diferenças de raça, cor e cultura. (BHABHA, 1992, p. 192)

Sendo assim, as mulheres negras estariam na camada mais ignorada do jogo das identidades. O corpo feminino, transformado em objeto diante do olhar do homem, é alvo do fetiche da diferença. E são essas mesmas mulheres, em sua maioria negras, as personagens criadas por Marcelino Freire nos contos analisados a seguir.

5.1 O CORPO, O PREÇO E O PREJUÍZO

Ser mulher, dentro de um sistema de jogo de identidades, é estar no lado negativo, “oposto ao normal”. Entretanto, há muitos rostos dentro de uma representação de mulher e a posição ocupada pelas brancas, cisgênero e de classes altas será completamente diferente das negras e mais pobres, ainda mais dentro de um país com origens coloniais. Assim, não podemos levar em consideração apenas a diferenciação de gênero no momento de analisarmos as representações femininas sociais e literárias, pois,

Se alguém "é" uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da "pessoa" transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de "gênero" das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida. (BUTLER, (2015, p. 21)

Por isso, todas as demais relações de poder se tornam necessárias na compreensão da formação de uma identidade. Os pesquisadores Wagner e Huback (2016) no artigo “Vanicleia, preta e pobre” comentam as diferenciações de gênero da filósofa Judith Butler (2015), salientando ainda mais a impossibilidade de “mulher” ser, por si só, um termo homogêneo, pois o gênero seria o único ponto de aproximação diante de tantos outros de afastamento. Além disso, as mulheres estão presas a um corpo com vários determinismos impostos e sobre o qual se inscrevem significados culturais, pois “[...] o corpo é representado como um mero instrumento ou meio com o qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado” (BUTLER, 2015, p. 30).

“Vanicleia”, um dos contos de *Contos negreiros*, traz uma mulher negra que, como narradora de um diálogo que não se sabe com quem, já começa o texto declarando-se insatisfeita: “U, hum. Agora ter que aguentar esse bebo belzebu. O que é que ele me

dá? Bolacha na desmancha. Porrada na canela. Eu era mais feliz antes.” (FREIRE, 2005, p. 41). Logo, somos informados que ela vive numa situação de opressão e violência. Além disso, o seguimento revela que, num passado próximo, Vanicleia era prostituta e lembra disso com nostalgia, como sendo “tempos bons” diante de sua situação atual em um casamento violento.

A narradora também diz que se casou com a esperança de um futuro melhor, todavia, encontra-se frustrada e grávida, além de apanhar constantemente. Seu desejo para o filho que carrega, se for uma menina, não é que tenha uma vida diferente da sua, mas que escolha melhor seus clientes.

Casar tinha futuro. Mesmo sabendo de umas que quebravam a cara. O gringo era covarde, levava para ser escrava. Mas valia. Menos pior que essa vida de bosta arrependida. De coisa criada. Qual é a minha esperança com esse marido barrigudo, eu grávida? Que leite ele vai construir? Se for menina, vou ensinar assim: no porto, no Carnaval. No calçadão da Boa Viagem. Com cuidado para a polícia não ver a sacanagem. E querer participar. Um dia, eu tive que foder com a tropa inteira de delegacia. Mexeram comigo até o dia amanhecer. (FREIRE, 2005, p. 41 e 42)

Para Vanicleia, não há vida além dos sistemas que já conhece e o melhor que pode desejar é que a escolha da filha seja melhor do que a sua, mas ainda dentro da prostituição como forma de ganho. A visão idealizada da personagem de que a vida da prostituta traz glórias e que, ainda quando os “gringos” tratam as mulheres como escravas, tudo vale a pena, revela ainda mais a desigualdade dos jogos de identidade e a violência sofrida.

As violações e violências que as prostitutas sofrem dos seus cafetões e dos policiais brasileiros mostram que a moralidade segue como um código de marginais a violar e impor a oposição e confrontação dos gêneros. Em um discurso transgressor a denunciar as agressões que passam à mulher prostituída brasileira, notamos que ser mulher, prostituta e grávida, em um país como o Brasil, é estar além dos limites mais desumanos e degradantes da marginalidade e ser uma vigilante constante dos homens opressores brasileiros. A problemática social contínua e sem respostas é ver que essa mesma mulher grávida não vê futuro nenhum à vida que está por vir, ao querer que sua filha seja uma futura prostituta e ofereça o corpo, sedutor e aliciante, nas praias brasileiras. (COSTA, in: SILVA; COUTO, 2013, p. 110)

O conto nos faz sentir empatia pela mulher que sofre e sangra: “A vida dele é me chamar de piranha e de vagabunda. E tirar sangue de mim. Cadê meus dentes? Nem vê que eu tô esperando uma criança. Agora, disso ninguém tem ciência. Ninguém dá um fim. Mulher como eu ser tratada assim” (FREIRE, 2005, p. 42). A oralidade e onomatopeias, como “u-hum” começando frases, dão maior tom de indignação e revolta e a sensação,

tão comum nos contos de Freire, de que a própria Vanicleia está diante do leitor lamuriando suas queixas. A coerência interna do relato favorece ainda mais sua verossimilhança, pois as frases são curtas, as gírias e ordem das palavras também reforçam a oralidade, como no trecho “Agora ter que aguentar esse belzebu. O que é que ele me dá?” (FREIRE, 2005, p. 41).

A idealização da prostituição como forma de status também é presente no conto “Vestido longo”, da obra *Amar é Crime*. Narrado em primeira pessoa, o corpo é a primeira afirmação de existência da personagem, que abre o texto dizendo “Nunca, nunquinha que eu vesti um vestido longo. Sempre nuazinha, quando pequenininha, com a tabaquinha de fora” (FREIRE, 2011, p. 32). O corpo nu é a lembrança que norteia a identidade: a barriga vazia, a pele à mostra e o pé descalço, um misto de sensações que fazem da pele a base da existência. É desse conto também a frase emblemática de Freire que diz ao leitor que a verdadeira pornografia não está no corpo, mas na fome: “A miséria no Brasil, puta que pariu, é pornográfica. De nascença. Todo mundo nu. Assim que nasce, aparece, cresce exibindo a bunda, mostrando o caroço do cu.” (FREIRE, 2011, p. 33). A linguagem trancada, cortada pelos pontos, traz a oralidade e memórias da narradora das palavras que já ouviu da própria mãe:

Você não tem idade ainda, lindinha. Ela dizia. Para entender as sacanagens da vida. E me contava: com dez anos, minha filha, eu já estava grávida. Buchuda de você. Isso porque meu corpo também vivia. No vento, vivia. Para quem quisesse comer. Feito terra, planta. Por causa de um pirulito, eu entrei na desmancha. Minha mãe lembrava, Meu Cristo. A casa atolada de filhos, sem ter o que desfilar: osso para cá e para lá. (FREIRE, 2011, p. 34 e 35)

A nudez não é apenas física, mas também subjetiva. A personagem é despida desde a infância, pois usa do corpo para alimentar a fome e os desejos. A narrativa gira em torno da vontade de possuir um vestido longo que a cobrisse por inteira, como jamais se sentiu, tornando-se a compradora do objeto que a fizesse se sentir diferente do que era: “Aquele da vitrine, sim. Eu quero este vestido longo. Para que, hein, é que eu me mato de trabalhar? Para andar sem roupa, sempre? O caralho! Ora, ora. Que brilho de vestido! Se minha mãe me visse agora.” (FREIRE, 2011, p. 35).

A personagem, cujo nome não é revelado, conta como a mãe lhe ensinou a entrar na prostituição e tirar sustento de seu corpo, da mesma forma que Vanicleia propõe fazer caso sua filha seja menina. Conforme ela crescia, o assédio começava a cercá-la: “Meu peitinho foi aumentando. As costinhas lisas. Aí tinha um homem da cidade, branco, que

emprestou uns panos e a gente ganhou: calção, uma tira de blusa para esconder o mamilo solto, para esconder os primeiros pelos”. (FREIRE, 2011, p. 36). Aos poucos, a ideia de que a nudez é positiva e de que a sensualidade é natural foi sendo colocada para ela: “Eu já estava acostumada. Na televisão passava gente sem nada. Como veio ao mundo. E eu vi que não era feio, não era imundo. Ter o umbigo à mostra. E o povo todo aplaudia. Eu também queria.” (FREIRE, 2011, p. 37) e os abusos começaram. O corpo, de propriedade privada, começa a ser invadido e despido pelos homens que rodeavam a menina.

O velho da farmácia gostava de se esfregar em mim. Menininha, venha aqui. Não quer fazer uma faxina? E tirava a vassoura e pedia para eu levantar aquela vassoura. E escovava o meu corpo. E limpava lá dentro, o meu corpo de anjo. Sim, de anjo. O marmanjo babava, caduco. E depois me dava uma moeda, um cascudo. E eu devia ser boa de faxina. Porque veio mais gente chegando. Passando o rodo. Um monte de cachorro, abusando do meu jeito. Pelado. Do meu jeito de mexer. Inocente. Achando que o mundo respeita quando a boneca está descabelada. Respeita quando a boneca está quebrada. Respeita quando a boneca está esfolada. (FREIRE, 2011, p. 39)

A morte da mãe piora ainda mais a situação, pois, desamparada, a menina começa a buscar um rumo e diz que as vizinhas pensaram em enviá-la à um convento. Porém, como já estava acostumada, ela diz “Pensei: se até agora vivi sem vestido, por que cobrirei meu peito de crucifixo?” (FREIRE, 2011, p. 41).

Dessa forma, a história fala do drama que as mulheres vivem diante do desamparo social. Ainda adolescente, ela foge com um caminhoneiro e entra de vez no mercado da prostituição, vivenciando, por meio de uma narrativa que se diz singular, um problema social que na verdade é coletivo.

Nas escritas próximas à ideia de testemunho é comum a valorização do particular porque o universal não pode dar conta do real. Geralmente se fala de uma pessoa exemplar que vale para toda a comunidade. Esse é o caso de Freire, onde os personagens individuais representam problemas coletivos. Algumas vezes eles não têm nomes e, em sua maioria, as características físicas não estão bastante claras, porém, ainda assim podemos identificar um certo tipo de pessoas que existe na sociedade e que lida com problemas semelhantes. (BENZAQUEN, 2017, p. 291)

A roupa que a menina ganha após sua fuga, neste jogo de palavras sobre o que seria “vestir-se”, é intencional, objetivo e imoral, objetivando ainda mais o corpo feminino ao dizer que “Fui parar, pois, na casa da Dona Kalil. E aí ela me vestiu. De minissaias.” (FREIRE, 2011, p. 42).

Surge novamente a ideia do outro exótico: o estrangeiro. O “gringo” que consome a pele da mulher brasileira como quem prova uma comida, compra um produto e exporta o sonho americano de conquistar condições melhores de vida.

Um gringo me falou: o legal do país de vocês é a sensualidade. O jeito à vontade. De tomar banho. Sem frescura. A beleza pura! Do Rio. As praias do Nordeste. Diferente do frio que faz. Do outro lado do continente. Onde todo mundo vive muito bem vestido. Usando chapéu. E o gringo me trazia colar. Anel, corrente. O gringo me encheu de tudo. Menos de roupa. Cada vez mais nua, porra. Cada vez mais pelada. (FREIRE, 2011, p. 44)

“Cada vez mais nua”, como quem perde o próprio eu dentro da pele. Benzaquen (2017), ao avaliar a reflexão entre corpo e linguagem na obra freiriana, fala que há uma instauração de simulacros e que o obsceno se extravasa por meio do corpo, através do que Deleuze chama de “flexão” ao dizer que “Na reflexão, a flexão corporal se acha como desdobrada, cindida, oposta a si, refletida sobre si; ela aparece enfim por si mesma, liberada de tudo o que esconde ordinariamente. (DELEUZE, 2011, p. 294)”.

O estereótipo de que a mulher “honrada” é casta e “vestida” aparece no ideal da personagem de comprar o vestido para sentir-se, de alguma forma, honrada, pois “O primeiro vestido longo a gente nunca esquece. Lá na rua vai ser a novidade. Olha só aquela puta, parece uma dama. De honra. Sim, com muita honra.” (FREIRE, 2011, p. 45). E que honra traz um vestido? Para a personagem, a possibilidade de levar o corpo como um mistério e sinônimo de uma identidade e feminilidade negada desde a infância, na qual seu corpo foi desnudado desde sempre. Além disso, ela poderia responder ao cliente “Só na cama você vai ver o corpinho que a negrinha aqui tem” (FREIRE, 2011, p. 46), tomando, de alguma forma, autonomia sobre o próprio despir-se.

O estereótipo aparece novamente na imagem de uma mulher prostituta de baixa cultura, parte da chamada “escória social” e que, de alguma forma, tem uma linguagem decadente. A violência, erotismo e “animosidade” removem a possibilidade de subjetividade e, como no caso da personagem, desejo genuíno de sentir-se vestida.

Assim, a prostituta de baixo nível é vista como escória de um social excludente, suscitando a repugnância de uma civilização movida pelos interditos. Sua indiferença ao interdito, que se mostra como sendo uma regressão ao estado animal, ou melhor, o rebaixamento que permite o curso da impulsividade animal, no entanto não caracteriza por si só um pleno retorno à animalidade, pois a baixa prostituta sabe-se humana, tem consciência de sua decadência, apesar de não parecer envergonhar-se de sua condição. O rebaixamento também pode ser visto no tratamento dado à linguagem. Ela surge na e pela violência extrema que se dá no corpo, sem nenhum indicio de pudor, despida

e desprendida de qualquer interdito, trazendo consigo a sujeira de uma animalidade que repugna e repele o civilizado e também o desprezo pela vida humana enquanto lugar das interdições. A linguagem chula, nesse sentido, despedaça uma língua maior, correta, asséptica e cristã, a qual rejeita o Mal por remeter, com a figura do diabo com sua cauda e chifres, ao animal, como desviança da imagem e semelhança divina. (MOURA, 2016, p. 56)

Outro exemplo da identidade silenciada por trás da exploração do corpo feminino está no conto “Phoder”, de *BaléRalé*. O trocadilho no título, associando as palavras poder e “foder”, é proposital (brincando com o antigo som de /ph/ como fonema /f/) e insere o leitor na temática central do texto: o amor comprado no sexo e sua contradição de ter um sujeito, com memórias e sentimentos, prestando o serviço. A narradora inicia contando que, para ela, o “amor” jamais dura mais do que vinte minutos, que é a duração do seu programa. Todavia, ao abrir a porta e se deparar com um velho (fato bastante salientado no conto) algo diferente acontece.

Tirei os sapatos do velho, tirei as meias, desapertei a cintura, tirei o cinto. O velho ficou contente, só vendo. Eu é que fiquei triste, sei lá. Triste, triste. Onde já se viu isso? Sou puta ou não sou puta, o velho um velho? Lembrei do meu pai, foi isso, aquele filho da puta. Não é hora de lembrar, mulher. Vem cá, eu disse. Tirei a cueca, depois a camisa, a camiseta. Encostei a cabeça dele no travesseiro. Sou enfermeira. Sempre tive vontade de ser uma enfermeira. O velho parecia um médico, acredita? O pau bambo e as bolas. Beije, dei um cheiro vazio neles, não sei. Havia já dez minutos, quinze, que eu estava ali. Meu pai, esse filho da puta, nordestino, filho da puta. Meu pai cheirava a sabonete Phebo. O velho limpo. (FREIRE, 2003, p. 40).

A lembrança invade o pensamento da moça, fazendo com que o velho reacenda as lembranças. O jogo do *f/ph* aparece novamente no nome do sabonete usado pelo pai (Phebo) e os “vinte minutinhos”, tão prometidos e certos, começam a não ser suficientes para que o “serviço” seja feito sem a interferência da subjetividade do sujeito e, mais adiante, já é usada a expressão “eternos vinte minutos” (FREIRE, 2003, p. 41).

Em crise, a prostituta começa uma luta interna para eliminar os próprios pensamentos, lembrando a si mesma de que já atendeu idosos antes e de que é necessário espantar seus fantasmas em prol do dinheiro. A referência implícita da figura abusadora e violenta do pai bloqueia toda a possibilidade de fingimento e desperta algo que, para a “mulher objeto”, é inadmissível: dor.

O velho cheio de ruído lambido. Porra, aquele não era o primeiro idoso que me aparecia, por que essa putaria, essa angústia, essa bosta de merda?
O dinheiro é bom.
Quanto?

Vou cobrar mais do velho só por causa desse sacrifício, essa dor estranha que me apareceu. No juízo do peito.
Fodeu tudo.
O senhor não precisa pagar, viu? Não precisa.
Deitei-me, vestida. Ouvi o coração do velho bater, vivo. O pelo do peito, o queixo largo. Meu pai, eu lembro. Meu pai nordestino não morreu. Quem soltou esse fantasma aqui dentro?
Toquei o pau do velho.
É preciso fazer alguma coisa com o pau do velho. Ele não pode ficar assim o pau do velho.
Meu pai um dia mostrou o pau pra mim, balançou. Eu tinha onze anos, sei lá. Doze anos, nove anos. Mijou olhando pra mim, os olhos azuis do meu pai.
Vinte minutos já se foram, vinte anos. Vinte e tantos anos que nem começaram. Desci as unhas roxas pelas coxas do velho, toquei seu umbigo. Fingi um sorriso. Vencerei tudo isso. Era puta ou não era puta, porra? (FREIRE, 2003, p. 41)

Novamente, a ideia de estar vestida é associada com *estar presente, ser, estar como se é*. Ela deita vestida do lado do velho e se sente como a menina ao lado do pai. Todavia, não há espaço para a sua dor, sua identidade precisa ser calada em benefício da satisfação do cliente. “Quanto?” é a pergunta retórica que questiona não apenas o preço do serviço, mas também tudo que ela deixou de ser em prol do prazer alheio, incluindo o pai, como calou suas dores “no juízo do peito” e onde escondeu os fantasmas da própria vida. Ela tenta afirmar-se como “puta” para negar sua própria condição humana e, assim, resignar-se.

O corpo, então, torna-se objeto de anulação x rememoração do humano, e, enquanto abraça o velho e o enche de carícias, a protagonista lembra de quando fugiu de casa por volta dos quinze ou catorze anos. Os vinte minutos tornam-se horas e ela segue presa dentro de si, nas próprias lembranças e ao corpo do velho. Por fim, enquanto cede as pernas ao ato, chora. E, enquanto a lágrima cai, escuta as palavras do pai dizendo “é a vida, minha filha. É a vida.” (FREIRE, 2003, p. 42). Que vida? Marcelino Freire promove o exercício de alteridade no leitor, ao fazê-lo ver que o subalterno que lhe satisfaz os desejos, inclusive os sexuais, possui uma história, uma dor, um pai e uma lágrima. E quanto custa fazê-la cair?

“Quanto?” também é a pergunta chave do conto “Moça de família”, da obra *Angu de Sangue*. Nele, a narradora não é a prostituta, mas sim a sua irmã. O título, novamente um trocadilho com o imaginário popular sobre o que seria uma moça de família na visão de um “Sr. Todo Mundo”, tem sua expectativa completamente quebrada pelas primeiras palavras do texto.

Ela é puta, pai, puta, puta, puta. É aqui, mãe, nessa luz, pelo perfume que eu sei. Ela pode se esconder, mas o perfume, pai, o perfume Deus tá vendo. O dinheiro que ela leva, mãe, pode crer, que a senhora aceita e faz tudo pra resolver, é dinheiro, pai, daqui, eu sei, corpo que ela mostra pra vender. Déo viu. Gérson viu, mãe, todo mundo há de ver, só a senhora não quer saber. Fique ligado, pai, o que será do filho dela quando crescer? Perdoa, mãe, mas dá uma surra nela pr'ela se arrepender, recomenda igreja, véu, ela não entra no céu, rastejará, o perfume por lá, invade e incensa, aquela santa inocência, pai, não tem quem diga, bonita como a senhora, mãe, puxou à senhora, pela saia, pecado a gente se sujeita, mas não teima, ela vai se corrigir, a gente espera, nessa luz, daqui a pouco ela aparecer. (FREIRE, 2005, p. 35)

A puta não pode ser filha, não pode ser mãe, não pode ser irmã. Não resta a ela nada a não ser o repúdio da família em troca do dinheiro que recebe (e que era usando no sustento da própria). O julgamento moral que Mariazinha (nome que conhecemos durante o restante da narrativa) merece é de que “deve tomar jeito”, deve ir à igreja, arrepender-se do desgosto causado aos seus. A prostituição, guardada como um segredo sujo da moça, desmonta todo o valor da identidade que ela já possuía diante dos que a conheciam. Sobre isso, vemos novamente um sujeito fragmentado entre o que realmente é e o que tenta parecer ser.

O sujeito ainda anseia pelo eu unitário e pela unidade com a mãe na fase imaginária, e esse anseio, esse desejo, produz a tendência para se identificar com figuras poderosas e significativas fora de si próprio. Existe, assim, um contínuo processo de identificação, no qual buscamos criar alguma compreensão sobre nós próprios por meio de sistemas simbólicos e nos identificar com as formas pelas quais somos vistos por outros. Tendo, inicialmente, adotado uma identidade a partir do exterior do eu, continuamos a nos identificar com aquilo que queremos ser, mas aquilo que queremos ser está separado do eu, de forma que o eu está permanentemente dividido no seu próprio interior. (WOODWARD, 2014, p 65)

A irmã, voz da denúncia e vergonha, segue relatando aos pais os detalhes da “profissão escondida” de Mariazinha: “Hoje a gente leva ela pra longe desse corpo, desse vício, a gente prende o pensamento dela com muita conversa, reza e juízo, pai, a gente faz o que for preciso.” (FREIRE, 2005, p. 36). A prostituição, dita como um misto entre vício e maldição, é vista como fator que demoniza a irmã e remove toda a sua humanidade diante dos outros, como se os verdadeiros atingidos pela escolha de vida fossem aqueles que nada sentem no próprio corpo: “Das três, ela sempre foi a que se deu mais bem, ta aí o remédio, nessa luz, pra cidade ver, deixando o pai e a mãe sofrer, a irmã cheia de tédio e aborrecimento, Mariazinha, por quê?” (FREIRE, 2005, p. 36). Tédio, aborrecimento e vergonha, para a família “tradicional” e sua moral, são inegociáveis.

O conto não nos mostra a reação de Mariazinha diante da descoberta da família. Todavia, quais motivos teriam afetado sua decisão? Como se sentia diante disso? Por que escondia? O leitor é informado de que ela possui um filho e uma família de “valores” morais dentro da chamada “normalidade”. O pai da criança não é mencionado, porém duas irmãs (“das três...”) sim. Além disso, os recursos financeiros são dados à família e o conto narra que ela dizia trabalhar na recepção de um hotel. O motivo da descoberta provavelmente veio de uma denúncia masculina, até mesmo porque apenas nomes de homens são citados quando a irmã avalia o “tamanho da vergonha” diante dos outros (“Déo viu. Gérson viu.”). Após essa irmã checar a informação, não fala com a moça, mas prefere levar os pais pessoalmente para ver. Por fim, Mariazinha passa rapidamente de filha amada para alguém que não é digna nem mesmo de lágrimas.

Não chora, mãe, ela não vale uma lágrima derramada, pai, uma lágrima só.
É verdade, mãe, bem que eu vi e disse, queria que a senhora visse com o próprio entendimento, pai, ela é sem-vergonha, ela não presta, dá um desgosto desse tamanho a troco de quê, mãe? Por que, pai, por quê? Homem não merece, Deus tá de lá vendo, observando.
Ela vindo, mãe, rebolando. Deus há de recolher Mariazinha dessa rua e há de pagar a ela, pai, há de pagar a ela, moeda por moeda, com o nosso mesmo sofrimento.
Quanto? (FREIRE, 2005, p. 37)

A referência a Deus como aquele que há de julgar os atos de Mariazinha, não como misericordioso, mas como severo, revela o desejo da irmã de vingança pela vergonha e “humilhação” da família. Não há espaço para lágrima, apenas para punição severa. O sujeito que não se assimila, retomando Landowski, deve ser aniquilado, excluído.

Por fim, o pedido de que Mariazinha pague, moeda por moeda, o mesmo sofrimento que causou recebe uma resposta que não parece ter sido feita pela narradora, mas sim por um outro, um terceiro olhar que, diante da narrativa, pergunta quanto custaria o sofrimento e joga com a ideia do preço de um programa, de uma vida. Quanto custa a identidade de Maria? Seu nome? Seu corpo? Quanto custa a dignidade de seus atos? Se tornam impuros aos olhos de quem? Quem a julga? Quem a absolve? E, no meio de tudo isso, onde está a voz de quem não tem direito a se defender para os próprios pais? E há, de fato, necessidade de defesa quando o corpo somente a ela pertence?

Com isso, vemos que as personagens aqui abordadas – Vanicléia, a dona do vestido longo, aquela que vê no velho o seu pai e Mariazinha – são vozes por trás de corpos cujo preço nem sempre é pago em moeda. Quanto? Não sabemos. Todavia, num

jogo de lucros e ganhos, o prejuízo está na aniquilação do próprio eu diante dos demais em prol da máscara de um estereótipo vil, vulgar e sem direito à subjetividade colocado na imagem da prostituta imoral e de baixa cultura. Dessa forma, os contos de Freire, na medida em que promovem o exercício de alteridade e denúncia da vida que pulsa por dentro da pele, fortalecem e desenvolvem ainda mais a urgência da leitura e conhecimento dessa Literatura.

5.2 O CORPO, O ABANDONO E O ÚTERO

Exercitar a alteridade também é conhecer o lado avesso dos papéis sociais canonizados pela sociedade, tais como os estereótipos em torno da maternidade. Na esperança de que a mãe, independentemente de sua classe social, seja sempre a mulher que se abstrai diante do bem estar dos filhos, mulheres como Darluz, de *BaléRalé*, surpreendem o leitor ao tratar os filhos com frieza e até dá-los facilmente como quem se desfaz de algo comum, desnecessário e corriqueiro. A narração inicia com a personagem justificando suas atitudes com o uso do verbo “dar” em diferentes tempos (dei, daria, dou) e afirmando sua total razão na atitude tomada: “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. 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.” (FREIRE, 2003, p. 57).

Comparados a gatos, as crianças ganham nomes apenas para que a mãe as possa contar nos dedos das mãos, pois não sabe ler e nem escrever. A consciência, diferente do que dita a moral, está livre e é inclusive desafio para que o homem com a qual o diálogo se estabelece (sabe-se disso pelo uso de “moço”) reflita no peso que cai sobre a mulher diante da criação dos filhos: “Veja, Maria pôs Jesus no mundo, filho do Espírito Santo. O pai largou. Você viu como José sumiu, se evaporou? Maria é que foi lá, aos pés da cruz, se arrepender. Eu, não. Eu quero mais é distância.” (2003, p. 58).

A pesquisadora Tatiana Costa, em sua tese “Marcelino Freire em cena: o escritor entre a ação e a atuação”, do ano de 2017, comenta como o autor se diferencia de outros periféricos por trazer uma espécie de “ruído dentro do próprio ruído”. A justificativa é que, embora traga as personagens marginalizadas, elas não aparecem como sujeitos revoltados contra o sistema, mas sim como seres ainda mais provocativos por suas posturas de total desprezo para com a lógica social:

Analfabetos que recusam o caminho da escrita, homens endividados que colocam seus corpos à venda, mães de família que recusam a paz, entre outros, são os personagens que se desviam das normas de conduta esperadas, evocando posturas não convencionais, revelando-se como fenda, como fissura, como rompimento. (p.30 e 31)

Dessa maneira, Darluz, que já possui em seu nome um trocadilho com o verbo *dar* e o substantivo *luz* no sentido de “parir”, personifica o ruído do incomum. Ela é parte do caos social que todos ignoram, pois “você quer ter o filho chorando, no seu pé. Fome, está escutando? Fome. O que você faz com a fome, tem remédio?” (FREIRE, 2003, p. 58). Transformando os filhos em sua renda, diz tê-los vendido no farol e já ter comercializado até mesmo seu próprio leite materno.

Seria Darluz um monstro social ou uma vítima? Novamente, não cabe a Marcelino julgar, mas apenas mostrar ao leitor que talvez exista um pouco dela até mesmo nas mães mais abastadas. Há no conto indícios dos sofrimentos vividos pela mãe, como um casamento infeliz e uma cicatrização de toda a possibilidade de afeto: “Cicatrizo tudo, entende? Meu corpo está vacinado. (...) Dão muita importância para o amor. Amor, quem me deu? Altamiro, esse porco? Já viu amor entre porco, entre sapo, entre pombo?” (p. 58). Além disso, existe a crítica de que “abandonar” o filho pode ter muitos sentidos que ultrapassam “doar” ou “vender”, pois, diz ela:

Dizer que ninguém abandona ninguém, que toda a mãe é mãe até o fim, tá aqui, ó. Sou mais mãe que muita mãe aí. Leva o filho para a escola e abandona. Leva o filho para o shopping e abandona. Para a puta que pariu e abandona. Pelo menos fui corajosa, não fui? Tive peito, não tive? Fala. Quem assume essa postura, qual o filho da mãe? Vai, diz. Quem, menina? (FREIRE, 2003, p. 59)

Novamente, o ruído do desconforto toma a forma de um espelho. Afinal, Darluz está apenas nas esquinas? Ou também no shopping center? A ironia é proposital e a Darluz ainda diz ter tido a coragem de *dar* o que muitas já não desejam.

A mesma situação aparece no conto “O caso da menina”, da obra *Angu de sangue*. Nele, uma mulher não nomeada, mas que poderia ser Darluz, tenta vender sua filha para um desconhecido em uma sinaleira começando o diálogo simplesmente com a oferta:

- Quer?
- Não entendi.
- A criança.
- A criança?
- Quer?

- Há?
 - A menina.
 - Não entendi.
 - A minha filha.
- (FREIRE, 2005, p. 91)

Ao longo da conversa, a mulher insiste para que o homem leve a criança de dois dias. Não pede dinheiro, apenas que pegue a bebê, pois ela nasceu para morrer. Como o homem se nega, por fim, a mãe pede que ele jogue a criança no lixo ou num bueiro e termina dizendo “o senhor tá abandonando a minha filha” (2005, p. 94) e desistindo da “doação” diante da afirmação de que o “pai” não gosta de crianças.

É possível afirmar que o choque causado no leitor diante da atitude dessas mulheres está relacionado aos estereótipos sociais sobre “o que se espera da mulher mãe”. Se trocássemos o sexo da personagem, quem sabe não nos sentiríamos mais confortáveis? Afinal, de acordo com o IBGE, cerca de 12 milhões de mulheres chefiam suas famílias sozinhas no Brasil e, conforme a Central Nacional de Informações do Registro Civil (CRC), 80.904 crianças registradas em 2020 têm apenas o nome da mãe nas certidões²¹. Ou seja, quem mais abandona? E quem mais nos choca? O que nos faz aumentar a responsabilidade da mãe? Novamente, Marcelino mexe com as estruturas sociais e joga com as expectativas de seus leitores.

Talvez a resposta esteja no que julgamos ser “a mãe de verdade”, tema também presente em “Mãe que é mãe”, conto de *BaléRalé*. Com frases que utilizam a repetição de “mãe que é mãe” seguida de atitudes “esperadas”, todavia *nem tanto*, o leitor conhece uma mãe que testemunhou o sofrimento e tortura da filha nas mãos de um homem e que compara o cuidado com a filha aos cuidados com um animal.

Mãe que é mãe não deixa a filha doente amarrada ao tronco. O chão cheio de formiga. Para as moscas atacarem. Mãe que é mãe não joga a comida da filha ao sol e sai para trabalhar. Mãe que é mãe não deixa o cachorro chegar perto e o cachorro comer o prato da filha. Aquele angu que só serve mesmo para o cachorro comer. E para a filha comer. Mãe que é mãe não deixa a filha cagar na cara das moscas e das pedras do lugar. Mãe que é mãe não deixa a filha urinar em pé. (FREIRE, 2003, p. 45)

²¹ Informações de acordo com a matéria de Natália Lázaro, disponível em <https://www.metropoles.com/brasil/dia-dos-pais-para-quem-com-80-mil-criancas-sem-pai-abandono-afetivo-cresce#:~:text=N%C3%A3o%20%C3%A9%20de%20hoje%20que,ao%20menos%20o%20sobrenome%20parteno>. Acesso em 07/11/2020.

Apesar da frase clichê “mãe que é mãe”, percebe-se que há algo estranho no relacionamento entre mãe e filha e que a violência é comum para ambas: “Se a mãe arrasta os cabelos garranchudos da filha assim que a consulta termina é para o bem da filha. E da mãe.” (p. 46). Não há indícios da voz da filha e é possível desconfiar que sua apatia seja fruto de alguma doença mental, pois em muitos momentos há referências às figuras médicas e comportamento agressivo.

Mãe que é mãe bate na filha. Porque a filha também bate forte e morde. Pode arrancar um pedaço da mãe. Uma orelha, um dedo, o couro da mão, o couro da mãe. Mãe que é mãe só é mãe se aguentar. Não há lugar para os mais fracos no coração da mãe. Se a filha começa a gritar quando vê um doutor a perder de vista, ou se vê lua, é porque a filha se encoraja. Mãe que é mãe não desanima. Também começa a espumar, doida de pedra. Mãe que é mãe nunca deixa a filha pedindo socorro sozinha. Espere um pouquinho, doutor, vamos conversar. Mãe que é mãe encontra uma saída. O governo bem que podia dar uma aposentadoria para a mãe cuidar da filha, melhor que qualquer governo cuidaria. (FREIRE, 2003, p. 46)

Ao longo do texto, sabe-se o rumo do pai e que a mãe “nunca mais foi a mesma desde que o marido sumiu, desde que arranhou outra mais nova. Se danou pelo Brasil” (p. 47). A figura de Adamastor, o homem que maltrata a filha, aparece como incerta. Não se sabe qual era o exato vínculo, apenas que ele apareceu e que sua intenção sexual já era percebida em seu olhar. O trecho, apesar de remeter ao desgosto de um casamento da filha com o homem, não deixa claro se de fato isso ocorreu ou se apenas fez parte do devaneio da mãe diante do estado que encontrou a própria filha após ser abusada por Adamastor.

Mãe que é mãe não deixa nenhum marmanjo ficar olhando o peito da filha e bunda da filha e o caroço que tem no cu da filha. Assim, como fica olhando o Adamastor, o desgraçado do Adamastor. Mãe que é mãe jamais quereria uma filha casada com o Adamastor. Jamais uma filha beijada pelo Adamastor. Furada pelo Adamastor. Empoeirada pelo Adamastor. Aquela merda do Adamastor. Mãe que é mãe quer o melhor casamento. Não quer o pior para a filha. Encontrar a filha assim desfalecida, fodida. Como se tivesse pulado de dentro da filha outra filha. Como se tivesse pulado de dentro da filha um demônio. Que animal violentou minha filha? Deus, Meu Deus, qual o bicho ruim? (FREIRE, 2003, p. 47 a 48)

Dessa forma, percebe-se que, se no capítulo anterior temos as mulheres prostitutas marginalizadas e com traços que as ligam na caracterização e narrativa, a maternidade, vista sob os olhos de Marcelino também pode ser um lugar de violência e revolta. A mulher aparece em seu lado “avesso” à moral em todos os aspectos – prostituída, sem afeto pelos filhos e sem voz sobre o próprio corpo.

Ainda em *BaléRalé* temos o conto “Jéssica”, cujo início nos fala de uma mãe que está sendo estuprada pelo próprio assassino da filha: “O cara que matou a minha filha primeiro me chamou de vagabunda depois tragou a minha língua e pediu para eu ciscar no seu ouvido...” (FREIRE, 2003, p. 101). Não há pontuação e nem separação entre as frases e parágrafos, a história acontece num fluxo contínuo de dor no qual o ato sexual é misturado às lembranças. Além disso, o verbo “ciscar”, bem como os xingamentos frequentes como “piranha” colocados aleatoriamente no meio do texto, corroboram com a intensidade da violência e rapidez do homem nos seus atos, trazendo ainda mais a subordinação feminina.

A mulher, figura emblemática nos escritos de Marcelino Freire, participa de forma indireta ou direta na construção da história ficcional, dependendo do contexto em que se insere. No entanto, apesar das grandes transformações sociais e culturais, ela ainda é subjugada de forma dissimulada ou até mesmo expositiva, pela conjuntura atual. O que devemos destacar no panorama mundial é que o sujeito feminino ainda vive as grandes mazelas da violência e da subordinação derivada do homem, principalmente quando este, ao tomar um posicionamento patriarcal, visa a mulher como objeto, relegada a um ambiente submisso, de resignação, atestada como mero instrumento de satisfação sexual. (ALMEIDA, BARZOTTO, 2017, p. 151 e 152)

Apesar dos termos sexuais que narram detalhes do ato e do fato de a personagem ser urinada e violentada, ela finaliza cravando seu nojo no leitor ao dizer “só depois que ele foi embora é que eu chorei compulsivamente chorei assustadoramente doutor o que será de mim doutor por favor diga o que devo fazer que nome dar a essa filha que não quero ver nascer?” (FREIRE, 2003, p. 103). Não sabemos quem é o “doutor” com quem ela conversa e também há dúvida quanto a “filha que vai nascer”: seria uma nova criança fruto do estupro e estaria a personagem narrando o acontecido no momento do parto ou algum devaneio que ainda remeta à filha morta? Ou seriam ambas a mesma filha? De qualquer forma, a violência permeia a história e traz novamente personagens femininas que estão na periferia das ruas e da própria vida.

Por fim, como término da análise de personagens mulheres e mães, o conto “Da paz”, de *Rassif, mar que arrebeta* (2014) é um dos mais famosos de Marcelino. O vídeo da plataforma Youtube²² no qual Naruna Costa, atriz negra paulista, encena o texto em forma de monólogo já conta com mais de 205 mil visualizações, sem contar outros canais em que ele é “vivido” por meio da declamação. O conto segue a perspectiva da

²² O vídeo pode ser visto no canal “Manos e Minas”, disponível no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=XDK64q-H0X0> Acesso em 10/12/2020

personagem que se nega a ir a uma passeata “em prol da paz” e revela seus motivos enquanto desabafa a própria perda:

Eu não sou da paz.
Não sou mesmo não. Não sou. Paz é coisa de rico. Não visto camiseta nenhuma não, senhor. Não solto pomba nenhuma não, senhor. Não venha me pedir para eu chorar mais. Secou. A paz é uma desgraça.
Uma desgraça. (FREIRE, 2013, p. 29)

A “desgraça da paz” está em sua própria banalização. A personagem deixa clara sua consciência de que políticos e até mesmo jogadores aparecem nos momentos de mídia e “atos” pela chamada paz, porém nada garante que a vida do pobre será pacífica. A paz não mora na periferia e buscar por ela se torna perda de tempo para quem precisa lutar pela própria sobrevivência e tem a violência como normal, uma vizinha de quem se precisa desviar.

Sendo assim, ainda que pareça existir uma voz que tenta convencer a personagem para que vá até uma possível manifestação (não se sabe se como uma pessoa ou personificando o próprio senso comum da sociedade), ela deixa claro que “a paz não mora no meu tanque. A paz é muito branca. A paz é pálida. A paz precisa de sangue.” (FREIRE, 2013, p. 26). Sangue inocente, muitas vezes. Sangue dos filhos das mulheres que ficam nas casas à espera do dia que a paz erre de casa. Conforme o conto avança, percebe-se que a mulher tem mais motivos para declarar que a paz está proibida.

A paz está proibida. Proibida. A paz só aparece nessas horas. Em que a guerra é transferida. Viu? Agora é que a cidade se organiza. Para salvar a pele de quem? A minha é que não é. Rezar nesse inferno eu já rezo. Eu é que não vou acompanhar andor de ninguém. Não vou. (...)
Quem vai ressuscitar meu filho, o Joaquim? Eu é que não vou levar a foto do menino para ficar exibindo lá embaixo. Carregando na avenida a minha ferida. Marchar não vou, muito menos ao lado 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. (FREIRE, 2013, p. 26 e 27)

Joaquim é o nome da dor que impede a paz de ser real e, embora não saibamos sua idade, o tom usado na palavra “menino” e o ato de carregar sua foto na passeata retoma um hábito comum nas passeatas que trazem protestos de mortes de inocentes, sobretudo crianças, em situações de violência. Então, no realismo que não se deseja viver,

Joaquim poderia ser João Vitor²³, de 14 anos, atingido por uma bala na cabeça enquanto voltava de um aniversário. Ou João Pedro, de também 14 anos, morto dentro da própria casa que fora invadida por policiais. Talvez Luiz Antônio, 14 anos, que aguardava a tão esperada adoção e saía do psicólogo quando foi surpreendido por um tiroteio. Quem sabe Jenifer, 11 anos, vítima de tiros da polícia em frente ao bar em que a mãe trabalha, mãe essa que, em entrevista, diz uma frase que poderia estar num conto de Marcelino: "Até quando isso vai continuar? Me ajuda, pelo amor de Deus! A gente é pobre, mora num barraco. A polícia já chega atirando. Não pode! A polícia já chega atirando"²⁴. Casos como as primas Emily e Rebecca, de 7 e 4 anos, que brincavam na rua quando foram atingidas por tiros de fuzil na Baixada Fluminense²⁵, sobre o qual uma das familiares novamente utiliza o discurso tão ficcionalizado por Marcelino ao dizer que esse é o trocado pelo governo para os pobres: matar as crianças, o futuro da comunidade. Além disso, a pergunta sobre qual seria a justificativa para atirar com tamanha violência nas meninas gera ainda mais revolta por não conter uma resposta, tal qual a morte de Joaquim no conto de Marcelino, um ciclo sem paz.

Desse modo, o desejo final da personagem de urrar e destruir a paz é justamente a ausência da justiça, das respostas sobre a angústia constante de viver sob a mira de um revólver que, quando não vem de um ladrão, vem da própria polícia. A “matéria prima” literária de Marcelino está nas páginas dos jornais, nas dores que estampa as notícias de quem tem raiva do mundo: “Eu matava todo mundo, pode ter certeza. Mas a paz é que é culpada. Sabe? A paz é que não deixa” (FREIRE, 2013, p. 28).

Portanto, este capítulo mostrou as dores de personagens mães que sofreram violências físicas e psicológicas diretamente ligadas à condição subalterna na qual se encontram. Todas, de certa forma, numa ausência completa de paz e quebra de expectativa do leitor sobre o que é esperado da normalidade, revelando como a miséria

²³ As informações sobre os casos de mortes de crianças utilizadas neste trecho podem ser lidas em: BARRETO, Marcelo Menna. Já são 12 crianças mortas por arma de fogo no Rio de Janeiro em 2020. *Jornal Extra Classe*. Porto Alegre, 8 de dezembro de 2020. Disponível em <<https://www.extraclasse.org.br/geral/2020/12/ja-sao-12-criancas-mortas-por-arma-de-fogo-no-rio-em-2020/>> Acesso em 12/12/2020

²⁴ PEIXOTO, Ary. Criança morre baleada na Zona Norte e moradores acusam policiais de serem os autores do disparo. *GI notícias*. Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 2019. Disponível em <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/02/14/crianca-morre-baleada-na-zona-norte-e-moradores-bloqueiam-o-transito-em-protesto.ghtml>> Acesso em 10/12/2020

²⁵ FERNANDES, Augusto. Família de Emily e Rebecca acusa polícia de envolvimento em morte das primas. *Correio Braziliense*, 06 de dezembro de 2020. Disponível em <<https://www.correio braziliense.com.br/brasil/2020/12/4893414-familia-de-emilly-e-rebecca-acusa-policia-de-envolvimento-na-morte-de-primas.html>> Acesso em 10/12/2020.

humana pode ser escrita para além de um estereótipo ainda que, ironicamente, usando sua repetição. Além disso, há personagens em Marcelino Freire que mostram que o corpo feminino também é capaz de produzir silenciamento e morte e que, ao serem lidas, demonstram outras formas existentes de subalternidade.

5.3 O CORPO, O SILÊNCIO E A MORTE

Nem mesmo quando deseja “satisfazer” os papéis sociais a mulher pode encontrar a paz. “Dá pena imaginar que uma mulher como ela tenha virado santa. Santa do dia para a noite, mais à noite.” (FREIRE, 2005, p.77), assim começa o conto “A senhora que era nossa”, do livro *Angu de Sangue*. O pronome possessivo *nossa* trabalha a perspectiva de quem narra, afinal, de quem? Dos homens. Valeska, a personagem, após uma vida de prostituição, decide praticar boas ações.

Todavia, há “redenção” social para a prostituta? Por mais que o dinheiro fosse investido em prol dos outros, a ênfase da narrativa está justamente no jogo das palavras entre preço e amor.

Valeska foi sendo tomada por um espírito de bem, cansada dos colares, das meias-finas, dos batons e dos borbotões do vestido. E os velinhos nas filas, plantados e aposentados? E o caralho do governo, cada vez mais gozando, na maior suruba de dinheiro, derramamento? Valeska repartia-se. Luxo, para que será? E se eu morresse? E se eu voltasse a morar no morro? E se eu encontrasse uma bala perdida? Puxa vida! Valeska realmente estava transformada. (FREIRE, 2005, p. 77)

A transformação de Valeska provoca mudanças externas, como deixar de usar salto alto, mas também internas, tais como o pensamento que constantemente recai sobre os mais necessitados. Também vai à igreja, fato com o qual o narrador ainda faz o trocadilho de que “foi a procissão pagar pecados – que na vida até os pecados são pagos.” (2005, p.79) novamente trazendo a alusão à prostituição que acontece no corpo, mas também na fé, e que para essa mulher existe apenas a opção de ser “comprada”.

A mágoa do narrador por Valeska não ser mais “nossa” aparece em diversos trechos, como ao ironizar que ela “começou a ir rezar na Candelária, usar véu, chorar e pedir paz entre os homens – coisa difícil, uma vez que sempre jogou um contra o outro: bicheiro, major, juiz, deputado, por ela loucamente apaixonados. Glória a Deus nas alturas não.” (p. 78). O motivo apresentado para a mudança, repleto de juízo de valor, desvaloriza

ainda mais a possibilidade de desejo íntimo, pois atribui ao medo de uma doença o possível “arrependimento”.

Valeska adotando outro estilo de vida. Antes tarde do que depois, fodida, abrindo-se numa ferida de câncer, numa doença desconhecida que nem os médicos que amou curariam – nem os veterinários, homeopatas, psicólogos, cientistas. Preferia doar, muito mais que dar, tudo o que tinha: o amor que guardou, sem valor, que nem mesmo com todos os iates, fundos, rendimentos nenhum homem comprou. Amor que com amor se paga, e que agora dava de graça como uma puta do Senhor. (FREIRE, 2005, p. 79 e 80)

Valeska não pode ser dela mesma, ou é deles, ou é do próprio Deus. Um homem sempre paga, ou por seu corpo, ou por seus pecados. A figura masculina determina seu pertencimento. Como um animal, um objeto, ou, para a sociedade que a retrata, simplesmente uma mulher. O narrador, consternado, contempla um final de tragédia e solidão que seria inevitável por seu “modo de vida”.

Woodward (2014) diz que é justamente a marcação da diferença que promove a fabricação de identidades, seja por meio de sistemas simbólicos ou por formas de exclusão social. Dessa forma, o narrador preconceituoso e seu pensamento de que Valeska não pode existir fora da prostituição – do seu corpo e de sua fé – reforça a própria identidade do homem superior e “pagante”. O outro é transformado em um objeto precificado, pronto a ser usado, designado a ser possuído.

Outra forma de enxergar o sistema de exclusão masculino nos contos está no exotismo de acordo com o olhar estrangeiro. “Yamami”, de *Contos negreiros*, traz a história de uma menina indígena que, ainda criança, é parte de uma grande concentração de prostituição infantil na região de Manaus.

Você chega, estanca seu olhar em volta, seu olhar em cada buraco, estopa, saco. E vê no mercado. Um extenso mercado no centro da cidade. A puta que você vê tem onze anos. Ou menos. Parece. Não cresce. Vive seminua, sujinha e deliciosa, esperando a lotação da balsa. Há tucanos para vender. E corpos. Vivi Yamami lá. Indiazinha típica de uns 13 anos. As unhas pintadas, descalçadas. Tintas extintas na cara. Coisinha de árvore. A pele vermelha e ardente. Virei um canibal, de repente. Não é tão deliciosa a carne de tamanduá-bandeira. (FREIRE, 2000, p. 106)

O narrador não vê Yamami, ele *a vive*. Ela não é uma pessoa, *é uma experiência*, um produto turístico, um souvenir. Ela é uma comida a ser degustada, um produto exótico, uma carne de gosto estrangeiro. O narrador vira canibal diante da menina e desconsidera

qualquer outra coisa que possa ser comentada sobre sua visita ao Brasil, apenas Yamami importa.

A exposição da facilidade em conseguir corpos infantis na região é dita com naturalidade e, até mesmo, entusiasmo. Não há motivo para vergonha, pois é esse o motivo turístico e o lucro do lugar e a menina é apenas parte de um grande grupo: “Yamami não saiu do meu juízo. Há outras putinhas no entulho. Você quer ir para Santarém, tem. Se não quer ir, tem.” (FREIRE, 2000, p. 107). É o Brasil e sua “riqueza” diante do olhar do narrador. Não é a madeira, nem mesmo o lugar, pois “fotografar aquela merda é um desperdício” (p. 106), são os corpos. As meninas. A pele vermelha de Yamami. O fetichismo expõe o desejo e reforça ainda mais o poder do colonizador, no caso o estrangeiro, diante do colonizado:

A fantasia colonial não é em si objeto de desejo, mas sim seu cenário; não é uma atribuição de identidades prévias, mas sim a sua produção na sintaxe do cenário do discurso racista, exercendo uma função crucial nas cenas cotidianas de subjetividade na sociedade colonial mencionada por Fanon repetidas vezes. As produções do desejo colonial delimitam o discurso, da mesma forma que o delimitam as fantasias sobre as origens da sexualidade (...) (BHABHA, 1992, p. 200)

“Yamami, minha meretriz, meu turismo” (p.107), diz, sem nenhum pudor, o homem para seu provável companheiro e interlocutor. A menina é a diversão de suas férias depois da estressante rotina “fechado nesse laboratório, isso é vida”? (p. 107), o que nos dá pista do grau de instrução desse sujeito. Ele é branco (“Sou um branco pálido e telepático” p. 107), possui dinheiro suficiente para viajar internacionalmente, trabalha dentro de um laboratório com testes de urina e mora na Europa (“Não quero morrer no primeiro mundo. Quero morrer no horizonte. Estonteante. Nos esconderijos de Yamami” p. 108). De tudo isso, conclui-se o óbvio: esse homem sabe que o que realiza é crime, mas está acima de qualquer lei e, como cliente que se serve por lazer, prova da carne feminina ainda “fresca”, pois ela tem apenas 13 anos.

Além disso, na versão do narrador, o Brasil é a terra da “liberdade sensível”, o que pode ser entendido como a completa perversidade sexual. Como um povo que age apenas por instintos, portador de cheiros e corpos sem dono como os de Yamami, prontos para divertir como um passeio, como se percebe no trecho:

Minha alegria primitiva, Yamami. O meu sorriso.
E os crocodilos?
Morram os crocodilos.

Lá posso colocar Yamami no colo e ninguém me enche o saco. E ninguém fica me policiando. Governo me recriminando.
Dizem que lá tem muita criança nua. Nua. É comum, por todo o canto. Dizem que tem menina abandonada em Rondônia, Roraima. No Ceará, em Pernambuco. Vendidas no coração do Rio Branco. (FREIRE, 2000, p. 108)

Não se pode que as informações do narrador são verossímeis. No mundo real, além das páginas, vários números comprovam a vulnerabilidade de meninas na região de Manaus. O escândalo descoberto em 2018, quando um empresário foi encontrado em um motel com uma menina de 13 anos²⁶, traz a existência de *Yamamis*. Além disso, recentemente, o jornal *El País* alertou sobre o tráfico existente nas regiões de fronteira entre Colômbia, Peru e Brasil, que envolve drogas e recursos, mas também mulheres e meninas. De acordo com a matéria de Ana Palácios publicada em junho deste ano²⁷, esse número se agravou ainda mais durante a pandemia, pois, apesar do fechamento das fronteiras, as entradas ilegais nunca foram barradas e, sem turismo regulamentado, muitas famílias passam ainda mais necessidade e recorrem à exploração sexual de suas meninas como forma de sobrevivência.

Logo, o conto ficcionaliza um problema social e econômico, todavia o aborda pelo olhar do estrangeiro, o colonizador que vê no outro seu próprio exotismo, como se ele fosse um animal que atrai por sua inocência ao mesmo tempo que repele por sua selvageria. Como já dizia Bhabha (1992), acontece um sistema de representação que se assemelha ao realismo, pois temos uma crítica que passa diretamente pela exploração e coisificação do corpo feminino. Os homens estrangeiros enxergam e consomem um objeto fruto de exotismo.

Tal situação é vista em “Yamami” e também no conto “Alemães vão à guerra”, de *Contos negreiros*. Nele, o estrangeiro é percebido como narrador por seu sotaque, no qual os “erres” são puxados e há um diálogo com outro homem, chamado Johann. Semelhante ao caso de Yamami, a conversa mostra a facilidade de encontrar mulheres no território brasileiro, porém com ênfase na mulher negra.

A imagem estereotipada do gringo vestindo calção e portando uma máquina fotográfica é reforçada: “É só vestir o calção e a filmadora. Daar uma piscadela boa. À vista o Redentorr. O marr de Copacabana. Alô, Johann.” (FREIRE, 2000, p. 37). Além

²⁶ Reportagem sobre o caso disponível em: <https://amazonasatual.com.br/empresario-e-comerciante-sao-indiciados-por-exploracao-sexual-infantil-em-manaus/> Acesso em 18/11/2020.

²⁷ Disponível em <https://brasil.elpais.com/internacional/2020-07-31/pelos-prostitibares-da-amazonia-como-funcionam-as-redes-de-prostituicao-na-selva.html> Acesso em 18/11/2020.

disso, as negras brasileiras são comparadas às do Nepal e das “ilhas virgens” mostrando “uma nítida exploração da diáspora feminina africana, que se expressa na sua latente obsessão: o corpo negro feminino”. (COSTA, in: SILVA; COUTO, 2013, p. 110). O homem que “compra” o produto exótico não apenas se satisfaz do consumo, mas também “ajuda” a economia local e a vida das próprias mulheres segundo sua visão dos fatos:

Nosso dinheiro salvaria, por exemplo, as negrinhas do Haiti. Barratas como as negras de Burrundi. Trouxe uma parra aqui, lembra? Faz tempo que trouxe uma parra aqui. Ajudei a preserrerrvarr, no meu pescoço, os dentes de marfim. Hoje, ela ganha ensinando ao povárreu de Berrlim. Em Mönchegladbach, dança. Ganha a sorte no samba. A gente acaba dando educação a esse povo, Johan. E um pouco de esperança. E herrança, Johann, como aquela que o nosso amigo deixou parra as crianças. (FREIRE, 2000, p. 37 e 38)

O “negócio” segue até o narrador contar que não quis mais “aquela infeliz” e a deixou. Porém, ele está certo de que no Brasil há negros em todos os cantos e facilmente pode encontrar outra, motivo pelo qual a conversa termina com o convite: “Vamos? O que não podemos é ficarr neste clima. Orra, é só passar prrotetorr. Quem manda serr muito branco? Pensa, Johann. Salvadorr, Salvadorr.” (FREIRE, 2000, p. 38). Viajar para Salvador é conhecer o turismo dos corpos negros, expostos à venda. Por isso, o preconceito é ainda mais evidente quando escrachado pelo viés dos “estrangeiros”:

O Brasil dos Contos Negreiros, de Marcelino Freire, é um país onde o preconceito social e racial são tão evidentes quanto a mistura de povos e sotaques. Como bem definiu Xico Sá na apresentação do livro, essa “prosa-rapadura”, doce e áspera, revela, pela perspectiva do marginalizado, uma dor e uma indignação de quem é julgado pelos olhos preconceituosos da classe média, da elite branca brasileira e dos estrangeiros. Trata-se da visão da “casa grande”, como revela a epígrafe dos Contos, uma paródia da “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso: “Brasil, do meu amor / Terra de nosso sinhô”. Impossível, portanto, não concluir que a colonização ainda não acabou” (VALENCIANO, 2007, p.1á).

“A colonização não acabou” porque os corpos continuam sendo propriedade de alguém. A colonização não acabou porque as mulheres continuam na casa grande das esquinas, enquanto os patrões determinam seus preços. A colonização não acabou porque meninas negras e indígenas ainda são produtos da economia e têm suas subjetividades roubadas por aqueles que as objetificam. E, por fim, a colonização não acabou porque as mulheres continuam vendo na prostituição a chave para uma vida além da favela, tema que também é presente em “Modelo de Vida”, da obra *Amar é Crime* (2015).

No conto em questão, uma mulher visita uma loja e começa o diálogo se dirigindo a um homem ao perguntar: “Amor, este decote em V, o que você acha? Alonga o pescoço, não alonga? Realça o colo” (FREIRE, 2015, p. 43). Ao longo da história, percebe-se que se trata de uma moça negra que é satisfatoriamente “bancada” por um estrangeiro chamado Sebastian. Ela não apenas se aproveita da situação como também se sente superior à vendedora por usar o corpo como forma de melhorar as próprias condições e encontrar um homem que faça suas vontades, deixando subentendido que não era assim no passado: “Sebastian me adora, o velho. (...) Meu amor nunca me chamou de negra. Nunca me acusou de porca. Nunca chutou a porta. Não. – Vagabunda! Muito pelo contrário: abriu. Coisa rara neste país de bosta.” (2015, p. 43).

O estrangeiro como “porta” para a liberdade demonstra ainda mais a impossibilidade de autonomia do sujeito feminino para além das estruturas de desigualdade e subalternidade. A mulher negra pode gozar do prazer de escolher roupas em uma loja cara na qual jamais poderia entrar em outras condições, mas apenas porque do lado dela está o homem branco garantindo que a “propriedade” seja respeitada, não por sua própria existência, mas sim porque *é dele*.

Além disso, a mulher relembra o próprio passado de privações, no qual precisava beijar o vizinho em troca de um queijo ou salame e sente-se vingada pois “O Rio de Janeiro continua lindo. Mas não continua rindo. Duvido. Hoje sou eu quem debocha daquele vizinho.” (FREIRE, 2015, p. 33). Ademais, resta à moça observar a atendente e a caixa e desejar a elas o que de melhor lhe aconteceu, ou seja, que possam usar do próprio corpo para ter uma vida melhor e encontrar um estrangeiro que, encantado pela cor e beleza, lhes dê sustento.

Eu fico só vendo essa menina, pobrezinha. A atendente. Os dentes lindos que ela tem. Quanto você ganha por mês, meu bem? Trabalha por comissão? Mulher, o que tem de alemão lá no centro. Vêm todos no mesmo avião. Se eu fosse você, dava um chute neste shopping. Sumia. Da Baía de Guanabara. Pensa: Bahamas e Baviera. (...)
Olha só a bunda que ela tem!
Falei para a jovenzinha do caixa. E repeti. Quanto você ganha, minha filhinha, hein? Boba, bobinha. Dá uma voltinha pelo Leblon. Vê se troca de batom. Toma aí, toma. É sombra estrangeira.
Pisquei pra ela. Melhorei sua beleza. Quem sabe não animo outra brasileira, de repente? A ir embora daqui. (FREIRE, 2015, p. 46)

Se o produto brasileiro mais exportado é o corpo das mulheres negras e indígenas, é inegável a quebra de expectativa do leitor quando a narradora assume tão facilmente ser parte da fantasia colonial, da repetição do discurso de que a mulher, principalmente a

negra, existe para ser possuída. Justificando ainda mais o estereótipo como local primário da subjetivação e fenômeno epidérmico (BHABHA, 1992), vemos o fortalecimento dos papéis de desigualdade e poder.

Todavia, vale ressaltar que a intenção de Marcelino não está em servir ao sistema ou concordar com ele, mas sim em “sacudir o leitor” diante de um espelho. Há ironia em cada fala, talvez até mesmo um deboche descarado com a nossa teoria de liberdade quando para tantos não há saída além do sistema. Há um apelo para a “não romantização” disfarçado no discurso aparentemente romantizado sobre a prostituição. Há sutilezas de violência escondidas na fala da personagem que, se hoje se vê feliz ao escolher calcinhas, é porque pouco tempo atrás não podia nem mesmo optar por vesti-las e diz “agora sou uma nova mulher. Parece música, não é? Mas a verdade é que, doa a quem doer, eu sou uma nova mulher. Para o Sebastian não. Eu continuo a mesma. Para que mudar? Ele me diz. Pede que eu continue fogosa. Pede que eu nunca perca o rebolado.” (FREIRE, 2015, p. 47). Há um quadro descarado sobre a vida de muitas mulheres negras e pobres para as quais faltam opções.

Quando, muitas vezes, é apresentada a importância de se pensar políticas públicas para mulheres, comumente ouvimos que as políticas devem ser para todos. Mas quem são esses “todos” ou quantos cabem nesses “todos”? Se mulheres, sobretudo negras, estão num lugar de maior vulnerabilidade social justamente porque essa sociedade produz desigualdades, se não se olhar atentamente para elas, se impossibilita o avanço de modo mais profundo.” (RIBEIRO, 2017, p. 43)

Vale retomar que, ao determinar quem compra e quem é vendido, reafirmamos os chamados papéis sociais ditados pelo já citado “Senhor Todo Mundo” (LANDOWSKI, 2002) e que nos lembram que “Fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e diferenças. A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença” (SILVA, 2014, p. 83).

Assim, normalizar nos faz separar características positivas e negativas e distribuí-las de acordo com o que tendemos a pensar, como no conto, em que as mulheres brasileiras são um produto para consumo estrangeiro e sua relação com o senso comum de “mulher brasileira” como “gostosa”, “sem pudores” e “sensual”, pronta para um carnaval eterno de orgias sexuais. Justamente por estar ligada a esses sistemas de representação, a identidade feminina é complexamente atravessada pela noção de corpo,

sexualidade e domínio, retomando mais uma vez a afirmação de que “a colonização não acabou”.

Prosseguindo as análises, chega-se ao momento de voltar à temática da infância para mostrar como o domínio do corpo feminino negro é alvo do desejo sexual masculino não apenas pelo olhar estrangeiro. O próximo conto a ser discutido, “Socorrinho”, da obra *Angu de sangue* (2005), mostra a morte e brutalidade pelo viés de múltiplas vozes transitantes na comunidade.

Maria Socorro Alves da Costa, uma menina negra de seis ou sete anos, desaparece. Após a busca de sua mãe, o corpo é encontrado e é revelado que Socorrinho foi também vítima de estupro. O conto começa com a expressão “Moço, não”, que se repete por muitas vezes dando a inicial impressão de que se trata da voz da mãe da menina e sua negação e sofrimento diante do desenvolvimento do caso e suas buscas pela filha. Todavia, conforme o conto avança, percebe-se que o grito de “não” é a voz da própria Socorrinho invadindo o texto sem parágrafos e repleto de vírgulas, como um grito de “socorro” (ironia do próprio nome?) e abandono da própria infância.

Moço, não, sua mão, suando, grito no semáforo, em contramão, suada, pelos carros, carros, moço, não, viu sua mãe e a cidade, nervosa avançando o meio-dia, dia de calor, calor enorme, ninguém que avista, Socorrinho, algumas buzinas, céu de gasolina, ozônio, cheiro de álcool, moço, não, parecido sonho ruim, dor de dente, comprimido, pernilongo, extração de ouvido, o ônibus elétrico, esquinas em choques, paralelepípedos, viagens que não conhece... (FREIRE, 2005, p. 47).

O excesso de sons faz contraste com a voz franzina e “calada” da menina que, sem força, é levada para a própria morte. - Pausa para uma breve conversa entre mim, autora, e o objeto de estudo vivo, Marcelino. Prezado autor: que destino merecia a menina que carrega socorro no nome, mas que, em seu pequeno destino, carrega a fatalidade de não ser atendida? - . Tal qual o caso já narrado na introdução desta dissertação, uma criança some e não retorna, não com a mesma vida e nem com o mesmo corpo.

Apenas ficção? Assim se desejava. De acordo com o 13º Anuário Brasileiro de Segurança Pública²⁸, divulgado em setembro de 2019, o Brasil apresentou mais de 66 mil vítimas de estupro neste ano e, deste número, 53,8% das vítimas tinham até 13 anos. Além disso, o Anuário também revela que o país teve ao menos 4.928 crianças e adolescentes

²⁸ Dados disponíveis em <http://crianca.mppr.mp.br/2020/03/233/ESTATISTICAS-Estupro-bate-recorde-e-maioria-das-vitimas-sao-meninas-de-ate-13-anos.html> Acesso em 22 de novembro de 2020.

mortos de forma violenta em 2019. O pedido “Moço, não” foi dito várias vezes e por muitas vozes diferentes.

O cruzamento dos discursos no conto (menina, mãe, imprensa, estuprador, polícia...) é apresentado numa narrativa sem pontuação, na qual o leitor pode facilmente confundir em qual ponto começa ou termina uma fala. São apenas duas páginas, porém há nelas todo um excesso de som e silêncio e meses de uma angústia materna por não saber do paradeiro da filha. A ideia de um narrador em grau zero, onisciente, que percorre as vozes de todos, é tema também do artigo de 2017 chamado “A figuração da violência na narrativa brasileira contemporânea: “Socorrinho”, de Marcelino Freire”, das pesquisadoras Fátima Aparecida Mantovani da Silva e Vanderleia da Silva Oliveira. Nele, as autoras refletem que as múltiplas vozes no conto revelam não apenas uma linguagem de diferentes níveis, como objetiva, sensacionalista, poética e oral, mas também ideologias e práticas diversas. Sobre essa multiplicidade de pontos de vista, elas refletem:

Alguns personagens surgem na história, em alguns momentos, pela própria voz, como se o narrador estivesse em vários espaços e tempos da diegese, simultaneamente, com uma câmera na mão e um microfone, cedendo voz a todas as partes envolvidas, semelhante a uma reportagem investigativa, em que todos os lados são ouvidos. Entretanto, o narrador não aparece para mediar todas as falas, em muitas ocasiões ele praticamente desaparece (narrador de grau zero), privilegiando a cena que se mostra diretamente ao leitor, em que se identifica facilmente quem é que fala, em primeira pessoa. (2017, p. 400)

Ter a “câmera” e o “microfone” nas mãos fortalece ainda mais a ideia já trabalhada de literatura que se assemelha ao midiático, à exposição da ferida (retomando Mark Selzer). A descrição de Socorrinho, bem como seu apelido no diminutivo, pessoaliza e comove ainda mais os olhos do leitor ao imaginar a menina, o que choca e contrasta com seu final violento: “menina de seis anos, ou sete, trajada de camiseta, sapatinhos ou chinelos, fita crespa no cabelo, azul forte ou infinito, moço, não, aquele grito franzino, miúdo, a polícia que alega estupro, magia negra, sequestro...” (FREIRE, 2005, p. 47). Há incerteza nas características, mas não há sobre a voz e vulnerabilidade da menina diante do que a espera.

A polícia parece ter se esforçado pouco para encontrar a menina, pois, nos poucos trechos em que aparece, é descrita “mascando fósforo”, uma possível sugestão para a falta de interesse. Os moradores também mostram a comoção com falas como “pra que deixar sofrendo a mãe humilde, o bairro [...]” (FREIRE, 2005, 48). A mãe, desolada e o pai, enlouquecido e internado, definham na espera de notícias:

(...) Maria do Socorro Alves da Costa, mulatinha, sumiu misteriosa, diz uma testemunha que um negro levou sua filha embora, revolta da família, vizinho, jornal, televisão, igreja, depois de dois meses, moço, não, boneca, foto de batizado, festinha de bairro, tudo que pudesse trazer Socorrinho de volta para a memória, peito, o quarto morto, as horas puxando apreensão, suor, desesperança, batida de polícia em favelas, rodoviárias, botecos, matagais, tudo isso feito e desfeito, a mãe de Socorrinho ouvia boatos, silenciava à base de comprimidos, o marido já enlouquecido e internado, que miséria, agonia da cidade, moço, não, gente ruim, sem sentimento, pra que deixar sofrendo a mãe humilde, o bairro, a câmera de TV que treme aquela realidade de cão, mundo, cachorro, já notinha de outra noite, mais outra, notícia mais nenhuma, nunca, Socorrinho desaparecida, amor quando vai embora, chamado, súplica, saudade, a filha fosse devolvida, a felicidade, moço, não, gritava três meses, cinco, infinitamente, crônica policial, fichário, esquecida realidade... (FREIRE, 2005, p. 48)

Por fim, de forma triste, o término do conto traz o desfecho da menina de forma clara ao falar que o homem, ignorando o apelo de “moço, não”, arreava as calças e ignorava que “Socorrinho chorava, Socorrinho esperneava, Socorrinho mais não entendia aquele mundo estranho, aquele desmaio de anjo.” (P. 49). A menina *desmaia* para a vida, tendo o fôlego roubado e o corpo invadido sem direito ao socorro. A poesia de Marcelino está presente até mesmo no ápice da violência do texto, que é a confirmação da morte. Ele convida o leitor ao choque da brutalidade por meio da metáfora do *desmaio de um anjo* que nada mais é do que o momento do sufocamento da menina, trazendo claramente outro traço que é comum na literatura freiriana, “uma espécie de normalização estética do lado mais trágico da sociedade brasileira, por meio da insistente reiteração do conflito e do confronto, da crueldade e da barbárie” (PELLEGRINI, 2018, p. 223). Dessa forma, a tragédia é rotina e a dor é tão familiar para quem narra que constrange quem lê.

A morte violenta em meio ao trivial e inesperado também aparece no conto “Sobre a educação”, da obra *Bagageiro* (2018). Nele, inicialmente, uma professora, nomeada Nathália Negromonte, participa de um provável programa de TV de entretenimento no qual é submetida a um jogo de perguntas e respostas. Todavia, diferente do que é comum nesses shows, as perguntas serão feitas por alunos. A recepção que o público dá a professora é intencional, tendo em vista o restante da narrativa e seu futuro desfecho:

A professora chegou ao palco. Vestida feito uma professora em sala. Saia cor de giz, uma blusa azul-marinho. Um suéter para o frio. E o estúdio tinha luzes quentes. A professora, a principal atração. O público a recebeu como quem recebe uma mãe. As palmas eram fraternas. Mãos e braços e pernas. Decorados antes, nos ensaios.

Bem-vinda, super bem-vinda.

É muita emoção. Demais. (FREIRE, 2018, p. 89)

O fato de a professora ser recebida como uma mãe, porém com movimentos ainda ensaiados, é parte de um espetáculo cujo real objetivo era desconcertar e, quem sabe, ridicularizar os *não saberes* da participante. É informado ao leitor que a professora é de uma escola pública e lá faz um ótimo trabalho, pois “na fronteira de uma guerra, sempre, ensina às crianças como as crianças devem ser ensinadas: com afeto, respeito, tranquilidade.” (2018, p. 90). Vários estudantes de lugares diferentes fariam perguntas e, caso acertasse todas, Nathália ganharia uma biblioteca nova para sua escola.

“O apresentador tinha a expressão de um leão” (2018, p. 91) e a disposição dos adolescentes, em meia-lua mantendo a professora ao centro, reforçava ainda mais a ideia de uma *arena*, um ataque ou quem sabe um tribunal ou luta de gladiadores. Além disso, a caracterização de que “Ela salva vidas. Senhoras e senhores, essa mulher salva vidas. Empunha o giz e escreve uma nova história” (2018, p. 91) soa como a preparação de uma batalha e é repetida várias vezes junto com “A educação brasileira não está mesmo morta” (2018, p.91).

O jogo começa. A professora, nervosa, não fala nada, apenas aguarda. A seleção linguística do texto coloca novamente ênfase de que o público aguarda o momento em que a professora irá desabar, agradecer à família, “vai dizer por que escolheu essa tarefa desigual. Essa profissão tão pobre. Sacrificada e arriscada. Explicar como se pode devotar tanto amor por uma causa.” (2018, p. 91). A primeira pergunta é sobre o “coletivo de artistas” e é facilmente respondida. A segunda sobre a autoria de *Morte e vida severina*, o que também é respondido prontamente. Todavia, de forma irônica, a terceira pergunta surpreende.

Temos aqui, amigos telespectadores, um estudante de Santarém. Qual o seu nome, meu querido? Denilson. Denilson, olhe lá, não vá fazer pergunta difícil. Nada de literatura. Que tal culinária, hein? Fiquei sabendo, por exemplo, que a professora Nathália gosta de fazer doces. É verdade, Nathália? A professora responde que faz bem pudim. Palmas e palmas. Isso é maravilhoso! A professora sabe fazer pudim como ninguém. Vamos lá, amiguinho de Santarém. Sem mais demora. Sem embromação.

É com você a próxima questão.

Em que ano nasceu Ayrton Senna?

O quê?

A professora fechou os olhos. Como quem, na escola, ouve o retorno, violento, de um tiroteio. E abriu os olhos sem demora, igualzinho àquela hora em que a professora recolhe a criançada para a sala mais fechada, longe do perigo. A pergunta veio, Cristo, como um verdadeiro tiro. (FREIRE, 2018, p. 97)

A pergunta que vem *como um tiro*. O fechar de olhos que retoma o som de balas. As pistas são minuciosamente deixadas para o leitor e montam o cenário do que Pellegrini (2018) chama de “dramatização” do mal-estar gerado pela desgastada crise da representação e insuficiência do real. A professora não sabe o ano do nascimento de Ayrton Senna. Ela fica nervosa. O apresentador faz piadas e pede que entre em cena uma torta, pois, agora, Nathália deve escolher entre ganhar sua biblioteca ou levar a famosa “torta na cara”.

Pausa. Silêncio no estúdio. Pausa também neste texto, afinal, por que este conto entra em um capítulo cujo objetivo está nas análises de representações femininas que apontem exemplos de *corpo, silêncio e morte*? Em que parte a história de Nathália pode finalizar esta discussão? Bem, nada é gratuito na narrativa de Marcelino Freire e, por aqui, também não. Explicações dadas, voltemos à pergunta final do apresentador: “Professora, é com você. O que será que vai acontecer?” (2018, p.100).

O leitor então é introduzido em um ambiente diferente. Há espaço duplo para o próximo parágrafo e o cenário, antes um show, agora é a escola. Lá estão crianças escondidas e recolhidas com medo, pois, há pouco tempo, viram o corpo de um coleguinha estendido na quadra, vítima de uma bala perdida. A professora também está na cena e, ironicamente, salvando vidas em uma arena:

A professora pede para que fiquem quietos, que confiem nela, que fechem os olhos, que respirem devagarzinho. Eu vou ler para vocês. Eu vou ler uma historinha para vocês. Aqui, dentro do livro, há uma historinha muito bonita. Longe das brigas, uma historinha. E perto dali, no alto da escola, o barulho de bombas. Parecem foguetes. As crianças agora têm dentro delas outro destino. As páginas passando, leves. Umas até abrem os olhos. Umas até querem adivinhar o final da história. A professora dá pausas, respira com elas, pega as palavras pela mão. Um dos meninos, no entanto, deixa de lado a imaginação e chega junto da professora para perguntar, tremendo, espremendo as pernas, querendo saber. E esse barulho, tia, o que é esse barulho, tia? O homem veio matar a gente, tia, o homem veio matar a gente, tia, o homem veio matar? A professora abraça-se ao menino.
Estrondos incessantes no ar. (FREIRE, 2018, p. 101)

O homem veio matar a gente? Veio atirar? Sequestrar? Vender? Comprar? O que faz o homem? A professora realmente salvava vidas de leões, mas nem suas histórias podiam distrair as crianças por completo do que acontecia do lado de fora. O final do conto e seus estrondos deixam a dúvida se era apenas o final do show e se o barulho era dentro ou fora da sala de aula. A exploração da dor, como um show no qual se erra a pergunta e se deve levar a torta na cara, uma metáfora para a total humilhação, resta

apenas contemplar “desmaios de anjos” enquanto se seguram palavras pela mão. E em que ano nasceu Ayrton Senna?

Como análise final, o conto “Sobre o futuro”, também em *Bagageiro*, traz um surto de um casal, identificado como Flora e Julião. Apesar do recorte escolhido para as análises focar personagens femininas, abre-se uma exceção para este texto pelo motivo de, na opinião da autora, concluir com louvor (ou quem sabe o inverso?) a discussão sobre as possibilidades de leitura do corpo na obra de Marcelino e já abrir possíveis discussões futuras para além do feminino.

Inicialmente, o leitor não sabe onde as personagens estão. Desconfia-se de uma casa, embora não se tenha a informação de a quem pertence. “Eles começaram pelo quarto do bebê. Reduziram o berço a um terço. Quebraram as grades infantis, furaram as almofadas, os penduricalhos caídos. Não têm filhos ainda. Quem segurava o ódio ali, daqueles pais futuros?” (FREIRE, 2018, p. 75). Aos poucos, percebe-se que as personagens estão destruindo os ambientes e, para isso, não usam armas, mas sim *os próprios corpos*, numa espécie de surto ou revolta, invadindo cozinha, derrubando e quebrando os pratos, paredes e rasgando o sofá da sala: “E gritavam. E choravam. Há quem diga que seja droga. Drogados os dois. E o primeiro que vier a gente mata.” (FREIRE, 2018, p. 76).

Os observadores chamam a polícia, todavia, Flora e Julião não parecem se importar. O narrador, ao dizer “nunca vimos uma coisa dessas” (p.76), se incluiu dentre aqueles que observam o casal, confirmando sua presença na cena. Além disso, ele também revela a reação dos demais e o comportamento do casal:

Cadê os pais dessas criaturas?
Na loucura, vez ou outra, depois de xingamentos, um beijava o outro.
Será que iriam cometer suicídio, para todo mundo ver, ali, ave nossa, olé?
Em nenhum momento apareceu um revólver.
Não, não estavam armados.
Era o corpo deles mesmo que fazia a desgraça. Um rapaz até tentou uma conversa. Não tem conversa.
[...]
Dizem que eles vivem juntos há pouco tempo.
Dizem que eles acabaram de perder um filho.
Dizem que eles já assaltaram um banco.
Dizem que eles trouxeram querosene.
Dizem que eles, ao final da quebradeira, explodirão uma bomba. (FREIRE, 2018, p. 77).

O casal segue destruindo as coisas até mesmo na presença da polícia. O desespero vai além de qualquer moral ou expectativa e os dois começam a tirar as roupas e expor a

nudez diante de todos. A nudez do corpo, da dor, da perda e do desamparo que os une: “Finalmente, deitaram-se no colchão e deram-se as mãos. E fizeram uma barricada, um em cima do outro. Um corpo só.” (FREIRE, 2018, p.78). Juntos, como um só corpo, eles recebem balas de borracha da polícia, são puxados pelos pés e levados do lugar que, somente no final, o leitor descobre ser uma loja de móveis que “destruída, teve de fechar aquele dia. Em que outros casais, mais felizes, procuravam decorar o futuro lar. A procura de um lugar ao sol, assim, bom para se morar. (FREIRE, 2018, p. 79)

Portanto, o conto termina com Julião e Flora sendo levados pela polícia a fim de que a normalidade possa retornar à loja, à vida, ainda que tenha sido “muito difícil arrastá-los, desalinhá-los, separá-los” (FREIRE, 2018, p. 79). O corpo é o espaço da denúncia da miséria e por isso precisa ser detido, violado, ferido. O casal usa a própria pele e força para protestar contra a normalidade do mundo e gritar a dor que sentem diante dos olhares curiosos, destruindo tudo aquilo que, por algum motivo, foi negado a eles. Não se sabe se realmente houve a perda de um filho, muito embora essa pista possa ser fortalecida pelo fato de eles escolherem começar o vandalismo justamente pelo setor de móveis para o quarto de bebê.

O ato de ficarem nus e esperarem pela polícia abraçados, formando uma barricada, soa como um suicídio romântico diante dos demais, por mais que as balas sejam de borracha. O peito rosa de Flora, destacado pelo narrador, é descrito como jovem e bonito, mas nem por isso é poupado de ser ferido e levado pelos pés.

Sendo assim, os contos presentes nesse capítulo dialogam entre si ao trazerem personagens que perpassam o sofrimento por meio do próprio corpo e até mesmo da morte. São mulheres silenciadas pelo domínio de uma sociedade desigual ou presas em um sistema no qual a única saída está em aceitar o papel estereotipado no jogo das identidades. E se, como diz o próprio Marcelino ainda em *Bagageiro*: “Juro que tudo que eu escrevo é verdadeiro. O mentiroso sou eu.” (FREIRE, 2018, p. 122) nos resta avaliar a composição desta chamada *verdade* em um contexto literário e de seu mentiroso em cena, o autor.

6 “LAMÚRIA FEMININA”: A SIMULAÇÃO DA REALIDADE

Só escreva com as palavras que você consiga vestir. E sair com elas à rua.

Marcelino Freire

Lamúria. De acordo com o dicionário Michaelis²⁹, uma “queixa infundável, forma triste de se manifestar, súplica lamurienta para conseguir algo”. Para que ela exista, é necessário haver quem se lamurie, mas também quem escute ou para quem se direcione a voz. O título deste capítulo faz referência à fala de Marcelino na página 7 desta dissertação, na qual ele diz que, durante seu processo de escrita, escuta uma constante lamúria de reclamações em seu ouvido, o que o faz lembrar da própria mãe. Dessa forma, discutiremos narração e forma não apenas em busca de uma aproximação dentro da teoria literária, mas também como quem encontra vozes dentro de múltiplas histórias.

Os contos analisados reúnem mulheres de idades diferentes, todavia, todas sofrem violências e habitam espaços de subalternidade, tanto física quanto representativamente. A lamúria, a voz que se estende até o leitor e conversa com um interlocutor desconhecido, denuncia jogos sociais de desigualdade e crueldade, mas se pode esquecer que, mesmo escutando de forma sensível, o ouvido ainda é masculino. Por mais que Marcelino transite por diversos grupos representativos, quão *reais* podem ser as mulheres apresentadas quando a própria noção de realismo é ilusória na literatura contemporânea?

Há muitas relações sobre a influência do realismo literário nas narrativas com a temática da violência. Retomando Schøllhammer (2009), a linguagem fragmentária e a violenta são expressões de urgência para falar sobre e com o “real”. Além disso, representar a realidade provoca a “normalização” estética da tragédia. Sendo assim, quando falamos de “real” na verdade falamos de “tentativa de representação da realidade”. Sobre isso:

Nesse longo caminho, a violência caminhou *pari passu*, constituindo-se não apenas como dado para compreensão da própria dinâmica social brasileira, mas também como representação, nutrindo a movimentação específica da produção cultural e literária, servindo a interesses e ideologias. O que se vê como novidade, na relação entre violência e representação, são sua concretude e seus modos de manifestação: tanto a violência *real*- assaltos, sequestros, morte, miséria – quanto a *representação* da violência, via realismo – filmes, telenovelas, propaganda, jornalismo, internet- parecem vir de toda parte, atingindo os mais diferentes segmentos sociais e eclodindo em qualquer contexto. Enquanto representação, afirma-se ímpeto e de incidência antes

²⁹ Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=b97qX> Acesso dia 30/11/2020.

insuspeitados, traduzindo, inclusive, subjetividades diferentes das tradicionalmente envolvidas com arte e literatura, e indicando, em letras e imagens, uma espécie de normalização estética do lado mais trágico da sociedade brasileira, por meio da insistente reiteração do conflito e do confronto, da crueldade e da barbárie. (PELLEGRINI, 2018, p. 223)

Normalizar o trágico é mostrar o quanto ele é trivial para uma parcela da sociedade, os marginalizados. Essa forma de escrita e leitura possibilita assimilar a realidade e enxergar contextos que desviem do centro. De acordo com Mendes (2015), esse novo Realismo Literário presente nos textos contemporâneos não estaria interessado em construir uma versão mecânica e exata da realidade, mas sim em formar uma dialética entre mecanismo, automatismo e a política articulada pela ironia, usando para isso processos de interpretação do real que privilegiem e legitimem os códigos de violência. Sendo assim, as mulheres em Marcelino não são “reais”, mas simulam a realidade de mulheres subalternas, dando uma possibilidade de interpretar, compreender e representar a vida.

Tânia Pellegrini (2018), ao refletir sobre autores como Marcelino Freire e Marçal Aquino e suas formas de narrar, identifica uma evolução de violência para crueldade. Para a autora, a violência é sinônimo de brutalidade e, nela, o sujeito e o objeto dela podem se aniquilar mutuamente, resultando nas sensações de medo, espanto e horror. Já a crueldade pede maior destreza, sutileza na aplicação e escolha de métodos de elaboração e, por isso, nos causa também repulsa e incredulidade. Dessa forma, “a crueldade poderia ser consequência voluntária da violência, como mais uma volta no parafuso” (2018, p. 240) e o sadismo ou satisfação de narrá-la, identificados como prováveis traços da escrita de Marcelino, satisfazem algo já retratado por Umberto Eco (2007) como uma “disposição para o horrível”. Ao comentar essa fala de Eco, Pellegrini diz que:

Enfatiza que essa “disposição para o horrível” é um fenômeno geral da nossa natureza, sendo que o terrível e mesmo o horrendo atraem-nos com um fascínio irresistível. Se isso é verdade, a disposição para o horrível, para as cenas de dor e terror, mescla de prazer e repulsa, seria algo contra o que não se poderia lutar, aproximando-se, de certo modo, da atração pelo belo e pelo sublime, por aquilo que de tão grandioso não pode ser completamente apreendido pela sensibilidade. (PELLEGRINI, 2018, p.240)

Dessa forma, o que vemos nos contos de Marcelino não seriam apenas traços de violência, mas também da crueldade que planeja minuciosamente chocar o seu leitor por meio da extrapolação da violência e da “insuficiência do real” ou até mesmo, como continua teorizando Pellegrini (2018), da sua “extrema suficiência” causada por uma

onipresença da crueldade, uma compulsão por mostrar “tudo” da forma mais brutal. Entretanto, para atingir tal efeito, o caminho não é o da descrição, mas, muitas vezes, o do lirismo, humor, poesia e até mesmo diálogos sem resposta.

Schøllammer (2009) chamará o mesmo fenômeno de *brutalismo*. Para ele, conforme já citado, trata-se da literatura que descreve e recria a violência social entre bandidos, prostitutas, policiais, corruptos e bandidos. Já o próprio Marcelino (2008), chamará sua lamúria de literatura de vingança (“escrevo para me vingar”), pois há sempre uma voz que dói, uma violência que atravessa o texto para gritar algo que, ainda que não seja real, é uma busca pela revelação da realidade. Nem sempre as personagens desejam mudança, pois muitas vezes, como nos contos em que mulheres se mostram satisfeitas em condições de submissão, há uma quebra da lógica esperada pela crítica. A vingança não está na revolta, mas na irônica ignorância. Além disso, a violência simbólica das palavras esconde sentidos ainda mais brutais.

Se parte considerável da produção literária contemporânea, assim como Freire, procura tematizar universos periféricos, utilizando-se do efeito do “choque do real” (JAGUARIBE, 2007, p. 103) como forma de enfatizar o grau de realidade narrativa, a proposta de Freire tem a sua especificidade, a saber: a utilização de um discurso realista que não se dá pela via do choque agressivo, ou melhor, que se realiza através de outro tipo de violência, talvez mais impactante: a violência simbólica. A não adoção da linguagem do tiro, do sangue, não faz sua literatura menos violenta. Na verdade, é justamente a forma aguda como traz as situações de descaso social que evidenciam a profundidade e a brutalidade dos temas abordados pelo escritor, mesmo que em certos momentos suas palavras recebam pinceladas de humor, recurso que também utiliza, não há alívio naquilo que é ultrajante em suas histórias. (COSTA, 2017, p. 30)

O humor ácido dos textos e a trivialidade do que é trágico, ou, como conota Pellegrini (2018), *tragédias mínimas*, faz com que Marcelino componha um estilo próprio que dialoga em seus textos e que trata essa busca pela realidade com uma peculiaridade em que o mal é triunfante. Dessa forma, cria-se uma espécie de “mecanismo catártico” de escape para o medo e angústia que a nossa realidade como um todo desperta. Precisamos sentir tudo o que ignoramos existir, mas que nos habita e transborda, como a morte, o desprezo, a violência, e, no caso das relações sociais entre as classes, vivências de personagens subalternas dentro das relações de poder, desigualdade e fetichismo. O “Senhor Todo Mundo” pode até ignorar diante dos “bons costumes”, mas se satisfaz em associar a violência às classes baixas e se “horrorizar” diante da vida trágica pobre.

E é aí que Marcelino quebra de novo as expectativas. Ele tem espaço dentro da Literatura Marginal Periférica, afinal, todas as suas personagens são de lá e seu engajamento literário defende as causas e manifestações do movimento. Entretanto, a luta esbarra não apenas em seu endereço (questão já discutida), mas também nas atitudes de suas personagens diante de suas próprias condições. Sendo assim, a subalternidade é uma causa ou um plano de fundo para uma estética literária calcada na violência? Qual é o objetivo e efeito da sua forma de narrar?

De acordo com Foucault em “Os intelectuais e o poder” (1972), as massas não precisam dos intelectuais para saberem de algo, pois já sabem e dizem o que pensam. Por isso, o papel do intelectual não é mais falar por alguém, mas “antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento; na ordem do saber, da “verdade”, da “consciência”, do discurso” (p.71). Se o intelectual é *instrumento* e não *fonte*, é necessário que ele faça mais do que simplesmente “falar no lugar subalterno”:

Já não é mais suficiente dedicar-se apenas à análise dos processos de exclusão e marginalização dos sujeitos silenciados, é necessário elaborar estratégias de inclusão dessas subjetividades no próprio ato discursivo do intelectual. O intuito deste investimento não é produzir uma fala autorizada, mas, sim, elaborar conceitos e procedimentos que impeçam que a fala do intelectual figure no lugar do discurso do Outro marginalizado. (PATROCÍNIO, 2010, p. 30)

O artigo no qual se insere esta citação, denominado “O lugar do intelectual na cena literária contemporânea” (2010), comenta, dentre outras teorias, as ideias de Heloísa Buarque de Holanda no artigo “Intelectuais x marginais”. Neste ensaio, ao falar do papel do intelectual, Heloísa rebate que a solução não está na sua completa exclusão e nem na opção de apenas “ouvir” as vozes, mas em possibilitar acesso para que as produções artísticas e culturais da periferia possam exercer também o papel ocupado pelo intelectual.

Logo, se não é mais dele o papel de porta-voz, sua posição frente aos grupos subalternizados muda para a de co-autor de processos simbólicos dentro de um sistema de saberes compartilhados. Todavia, Patrocínio também é prudente ao alertar que tal visão “não impede uma atitude paternalista e condescendente do intelectual” (2010, p. 33), ou seja, a interpretação de que a “igualdade” é apenas ilusória ou utópica, pois o intelectual ainda estaria acima dentro da relação.

Se pensarmos pela perspectiva das formas de inclusão dos marginalizados em lugares que impulsionem voz própria, vemos em Marcelino uma atitude de inserção

peçoal e incentivo editorial de novos nomes oriundos da periferia e de grupos excluídos socialmente, além de eventos como a própria Balada Literária, que favorecem ainda mais o conhecimento da arte. Ele cria um novo tipo de representação, em que há estratégias para transformar estas subjetividades por meio do ato discursivo e experimentar um chamado “duplo devir”, no qual autor e personagem caminham um em direção ao outro e, por isso, podemos vivenciar situações desumanas:

No conto “Nação Zumbi”, texto que relata a amargura de um homem ao ver desfeito o seu plano de vender o próprio rim, ao focar a narrativa a partir do olhar do sujeito que deseja comercializar seus órgãos, Marcelino Freire abandona os possíveis traços demagógicos que poderiam aflorar no texto ficcional para, em seu lugar, formar uma outra compreensão para o evento representado. Ou seja, somos levados a experimentar a situação desumana que é narrada a partir da percepção o principal protagonista do ato. A opção por esse foco narrativo amplia a sensação de amargura presente no relato, posto que vivenciamos, a partir da leitura do relato, a sensação de total exclusão sofrida pelo personagem. (PATROCÍNIO, 2010, p. 35)

Ainda avaliando o papel do intelectual, vale salientar que ele não narra apenas o que não viveu diretamente, mas também experiências que podem não fazer diretamente relação com o *lugar de fala* que ocupa, conceito já abordado de acordo com a visão de Ribeiro (2017), mas que também merece especial análise ao pensarmos nas categorias narrativas dentro de obras como as de Marcelino.

Um dos principais problemas em falar no “lugar” da personagem, no caso mulheres e, sobretudo, negras, está em restringir o espaço de existência e reflexão sobre o papel ocupado por elas. Dessa forma, pode-se questionar se Marcelino ocupa este lugar ou o defende por meio da representação, pois:

Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social. Quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando de *locus* social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência. Absolutamente não tem a ver com uma visão essencialista de que somente o negro pode falar sobre racismo, por exemplo. (RIBEIRO, 2017, p. 66)

No caso, a obra de Marcelino, ao expor misérias e injustiças sofridas por mulheres periféricas, funciona como reflexão sobre lugar social, pois quebra a narrativa “autorizada e única”, o padrão aguardado, a chamada “autorização discursiva”. Logo, ainda que existam homens nos contos analisados, inclusive como narradores, é por meio da ironia e exposição da violência com mulheres que as vozes femininas são protestadas por trás dos corpos.

Dessa forma, a grande diferença não está na temática, mas na *intenção narrativa* revelada nas ironias e nuances construídas pelo narrador em suas personagens, o que leva à discussão novamente para o papel do intelectual socialmente, pois suas crenças e engajamentos refletirão, ainda que indiretamente, na sua Literatura.

Como parte dessa discussão, Regina Dalcastagné, na obra *Literatura contemporânea: um território contestado* (2012), cria uma importante análise teórica para a Literatura Contemporânea, pois, por meio de um mapeamento de romances publicados entre 1990 e 2004, constata a ausência de personagens pobres e negras.

De um modo geral, esse tipo de ausência costuma ser creditada à invisibilidade desses mesmos grupos na sociedade brasileira como um todo. Nesse caso, os escritores estariam representando justamente essa invisibilidade ao deixar de fora das páginas de seus livros aqueles que são deixados à margem de nossa sociedade. A pergunta que surgia, então, era se para fazer isso não seria preciso, muito mais que excluir esses grupos de suas histórias, mostrar alguma tensão existente, provocada pelos que não parecem estar ali. (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 178)

A invisibilidade, neste caso, é intrinsicamente ligada aos olhos que se propõem ver, tanto os do escritor, produtor da cultura lida em seu tempo, quanto os nossos, leitores, que “normalizamos” e “consumimos” o “Senhor Todo Mundo” repetitivamente ao longo da História. Se a maioria dos autores são homens e brancos, seus protagonistas seguem a mesma lógica, o que faz com que Dalcastagné (2012) observe a falta não apenas dos pobres e negros, mas também crianças, velhos, homossexuais, deficientes físicos e, claro, mulheres, pois “os lugares de fala no interior da narrativa também são monopolizados pelos homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média” (p. 178).

A pesquisa também relata as dificuldades enfrentadas pela escritora mulher, como o senso comum de produzir uma “literatura feminina” que falasse apenas de si e o preconceito para ser dona de uma voz autoral própria. Personagens mulheres continuariam sendo escritas pelo olhar dos homens e o escritor brasileiro seria definido como “homem, branco, aproximando-se ou já entrado na meia idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo” (2012, p. 195). Logo, a não presença de personagens subalternas está ligada a quem fala, mas também ao que se julga importante ser ouvido:

O fundamental é perceber que não se trata apenas da possibilidade de falar – que é contemplada pelo preceito da liberdade de expressão, incorporado no

ordenamento legal de todos os países ocidentais –, mas da possibilidade de “falar com autoridade”, isto é, o reconhecimento social de que o discurso tem valor e, portanto, merece ser ouvido. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 21)

Dessa maneira, reconhecer a validade do discurso é dialogar com a intenção narrativa já dita anteriormente. Ao analisar a obra de Marcelino Freire, vemos novamente um desvio de padrão: escritor branco, nordestino, morador do eixo, mas que, por opção (Ou quem sabe missão? Conscientização? Vontade?) traz para o centro de sua obra justamente as personagens invisibilizadas. Ainda que Barthes (2004) tenha levantado uma necessidade de darmos à obra vida própria, além de seu autor, é possível não relacionar autor e obra nos estudos da Literatura Contemporânea quando conceitos como *lugar de fala* e *representação* estão em tamanha evidência?

Vale ressaltar que, para Barthes (2004), dar ao texto um autor é como fechá-lo, dar-lhe um “travão”, pois o verdadeiro significado não estaria no autor, mas sim no leitor. Todavia, o próprio teórico já problematiza a análise ao definir que “o leitor é um **homem** sem história, sem biografia, sem psicologia, ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito” ou que “o leitor, jamais a crítica se ocupou **dele**; para **ele** não há outro **homem** na literatura a não ser o que escreve” (BARTHES, 2004, p. 64, grifos feitos por mim). Barthes não faz tal declaração pensando em classificações sexistas, talvez apenas por uma generalização linguística, todavia, normalizar a leitura do leitor como *homem* fortalece ainda mais a ideia de que é o olhar masculino que padroniza as representações. Matamos o autor, porém isso inclui seu gênero? Paga-se o nascimento das leitoras com a morte do autor hegemônico.

Se, na literatura contemporânea, sobretudo a marginal periférica, a voz é um fator de identificação, há como situar Marcelino Freire em alguma categoria narrativa? A pesquisadora Tatiana de Almeida Nunes Costa (2017) chama Marcelino de *autor-ator*, justamente por ele saber tirar proveito de sua circulação midiática. Dentro dessa visão, o público não consome apenas a obra, mas também a imagem do próprio autor, o que seria ainda mais fortalecido por sua presença em eventos públicos, literários, acadêmicos e mídias sociais. Por estar duplamente em cena, dentro e fora das páginas, as temáticas de suas obras acabam se interligando com a própria vida. Ainda sobre isso:

Esse autor-ator gentil, o “gente como a gente”, o “promoter”, e até mesmo o “trabalhador”, também é aquele que no espaço das ruas, procura desempenhar não apenas o papel de falador, mas também o de ouvinte, escutando as

personagens que transitam porque lhe interessa construir junto, em parceria. É pelo outro que sua escrita caminha. Não de forma isolada, se abstendo, se colocando de lado, calando-se. É justamente rasurando os limites entre o Eu e o Outro que se delineia sua poética. Quem pretende criticar a ausência do Estado, as desigualdades sociais, os amores não convencionais, a violência urbana? E mais, que papel desempenharia o leitor junto a uma obra que se desenvolve sugerindo a inclusão? Nesse sentido, vale lembrar que os textos de Marcelino são repletos de interrogações, de perguntas, de questões postas na mesa para serem debatidas. (2017, p. 37)

O domínio de palco e performance de Marcelino corroboram ainda mais com a visão do autor como também uma personagem dentro da totalidade de sua obra. O período atual da pandemia, por exemplo, foi ressignificado no perfil do instagram³⁰ de Marcelino, que se tornou espaço para *lives* de temas literários (com autores conhecidos e ainda em lançamento) e debates filosóficos e políticos. Ao criar o “Especial Marmitex”, o autor fez um quadro de diálogo e trocas com seus leitores, no qual, por meio de uma *live* rápida no horário de almoço (por isso o nome *marmitex*, lembrando o termo “marmita” que significa o almoço trazido de casa), chama convidados ou escritores e leitores aleatórios para conversar e falar de suas próprias obras. Em 02/12/2020, o quadro é dedicado para a poeta sertaneja Cida Pedrosa e seu prêmio Jabuti de melhor livro do ano. O post está ao lado de outros de importância literária, como a divulgação da peça teatral “Contos negreiros do Brasil”, falas políticas em defesa de Guilherme Boulos, conversa com escritores, divulgação do livro “Poemas do regresso”, da poeta Geni Guimarães, de “Relatos da Guerra Preta ou Bahia Baixa da estação”, de Nelson Maca, dentre outros.

Para o leitor que o acompanha, separar autor e obra é realmente uma tarefa árdua e que talvez, para o próprio Marcelino, não tenha relevância, pois, nos tempos de mídia sociais, a vida passa em uma tela e a ficção também atinge o virtual. O lugar de fala que ele ocupa, ainda que privilegiado, é diariamente oferecido para compartilhamento e escuta, tanto de forma escrita, quanto por meio da imagem pessoal e não é contestado, pelo contrário, “Aqui em São Paulo, eu sou pernambucano. Em Pernambuco, eu sou paulistano. Em Sertânia, onde eu nasci, eu não nasci. Eu deserdei. Fico eu nesse jogo esquizofrênico” (FREIRE, 2008).

A concepção de “flâneur”, popularmente conhecida na imagem de Charles Baudelaire e Walter Benjamin, é usada por Costa (2017) e reforçada neste texto usando a alegoria de um escritor que observa sua cidade contemporânea, porém, ao invés de ter

³⁰ O perfil do autor pode ser acessado pelo link https://www.instagram.com/marcelino_freire_escritor/?hl=pt-br e é atualizado com frequência. Acesso em 04/12/2020

como objetivo a experimentação, têm-se neste “vagar” o objetivo da inserção, da escuta de vozes, da denúncia. Se a metrópole é o espaço do flâneur e sua constante evolução o impede de seguir a contemplação, o escritor contemporâneo é atravessado não só pela evolução industrial, mas também pela violência da modernidade e, no caso de Marcelino, escolhe transitar pelas esquinas na qual habitam os grupos sociais não privilegiados, inclusive pelas mídias.

Quando Freire elege como protagonistas os excluídos, os excêntricos, ou seja, aqueles que não ocupam um lugar central dentro da sociedade, o escritor deixa revelar sua preocupação com uma temática, o universo das minorias, mas ao inserir suas personagens nos mais diversos contextos, parece querer registrar que a experiência das prostitutas, dos catadores de lixo, dos homossexuais, dos analfabetos, dos favelados, entre outros, são experiências que não se resumem a um espaço específico, ou melhor, formam o conjunto de imagens características das grandes cidades contemporâneas. Seu espaço é a metrópole. (COSTA, 2017, p. 128 e 129)

Sobre a relação entre quem escreve e seu conteúdo, Michel Foucault (1969) no texto *O que é um autor?* retoma Barthes para dizer que seria impossível matar de vez o autor, pois, sem ele, não haveria obra. O nome do autor carrega um papel em todo o discurso e pode até mesmo assegurar sua função classificatória.

Chegar-ser-ia finalmente à ideia de que o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza. Ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao status desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. (1969, p. 274)

Como definição, Foucault propõe a “função autor”. Nela, quem escreve reflete intrinsecamente na recepção de seu texto. Além disso, o autor seria essa figura ideológica que nos faz constantemente buscar sentido e conhecer sua identidade e que, principalmente a partir do século XIX, permitiu que o escritor seja responsabilizado pelo que escreve. Sendo assim, a função *autor* busca uma consciência teórica sobre quem ele é, baseada nas múltiplas características de suas produções e o diálogo possível entre elas, podendo até mesmo desconsiderar uma autoria suspeita com base nestes critérios.

A unidade estilística, predominância de temas e marcações linguísticas de Marcelino Freire, por exemplo, concebidas por esse viés, o colocam nesta categoria. Ademais, Foucault alega que reconhecer tal função não é exaltar o papel do escritor, mas

sim não ceder ao seu desaparecimento. Os autores, dentro da *função autor*, podem ser atravessados por múltiplos discursos ou até mesmo fundadores de uma nova possibilidade de discurso. Além disso, eles são, antes de tudo, reprodutores da ordem discursiva na qual se inserem e podem, por isso mesmo, ser analisados como uma função variável e complexa.

Diante de tais aspectos, Marcelino pode ser colocado como representante dessa função e sua autoria não pode ser menosprezada diante de outros por falar de “lugares distantes do seu”, mas sim analisada justamente por essa proposta para que se entenda de que forma ele projeta seu próprio discurso e constrói os alheios. Impreterivelmente, a grande pergunta não está em “quem fala?”, mas sim no “que ele diz?”, argumento fortemente colocado por L. Goldman no seu comentário sobre o discurso de Foucault, na mesma data e texto de apresentação (1969). Sendo assim, ao pensar como o problema deve ser pensado, Foucault conclui que:

Pode-se imaginar uma cultura em que os discursos circulassem e fossem aceitos sem que a função autor jamais aparecesse¹³. Todos os discursos, sejam quais forem seu status. Sua forma, seu valor e seja qual for o tratamento que se dê a eles, desenvolviam-se no anonimato do murmúrio. Não mais se ouviriam as questões por tanto tempo repetidas: “Quem realmente falou? Foi ele e ninguém mais? Com que autenticidade ou originalidade? E o que ele expressou do mais profundo dele mesmo em seu discurso?” Além destas, outras questões, como as seguintes: “Quais são os modos de existência desses discursos? Em que ele se sustentou, como pode circular, e quem dele pode se apropriar? Quais são os locais que foram ali preparados para possíveis sujeitos? Quem pode preencher as diversas funções de sujeito?” E, atrás de todas essas questões, talvez apenas se ouvisse o rumor de um a indiferença: “Que importa quem fala?” (1969, p. 288)

Portanto, a identidade do autor não invisibiliza sua capacidade discursiva, mas sim revela sua *função* e traços que corroboram para o desenho total de sua obra. Não há como “privar” a voz quando ela está pessoalmente envolvida naquilo que diz. E, no caso de Marcelino, no que também vive e defende como pauta artística além das páginas. Deste modo, *lugar de fala* é um conceito importante e relevante, principalmente dentro da literatura feminina e marginal-periférica, porém ele não impede que a *função autor* se manifeste de maneiras nas quais quem escreve possa, ciente do seu espaço de discurso, teorizar sobre outros.

Já quanto ao estilo de narração, o teórico Brian Richardson (2006) categoriza narradores contemporâneos de acordo com técnicas comuns no espaço pós-moderno. Dentro delas, há narradores chamados interlocutores, desnarradores, narradores permeáveis, fraudulentos, incomensuráveis e “des-enquadrado”, revelando um completo

caso de não confiabilidade no contrato leitor-autor. Desses salientados, gostaria de destacar um cujas características se assemelham às do estilo de Marcelino:

O interlocutor é uma voz impessoal que postula questões que a narrativa irá responder. Deveria ser diferenciado de fenômenos textuais superficialmente similares para especificar o que esta figura (ou função) não é. É, afinal, mais comum encontrar a voz dentro da diegese de um texto ficcional que postula questões. Quase sempre, é relativamente fácil de identificar esse orador e descrever a situação do discurso que se põe em prática⁴. Usualmente ele tem uma de três formas. Veja a passagem: “Éras estudante, não éras? De quê, em nome do outro demônio? Peceene. P.C.N., tu sabes: physiques, chimiques, et naturelles. Aha”⁵. Neste pedaço de discurso indireto livre, do episódio de Proteu, de Ulisses, Stephen Dedalus está falando com ele mesmo, carregando em sua própria mente um diálogo relembrado ou imaginado com outro. (2006³¹)

De acordo com os estudos de Richardson (2006), o narrador interlocutor projeta diálogos memorados dentro de próprio texto. Todavia, não são quaisquer diálogos, mas sim aqueles que são completamente intencionais. Tal narrador pode aparecer de três formas: na primeira, o objetivo é reviver ou reinventar tal momento por meio da repetição interna do diálogo. Já na segunda, ele escolhe perguntas e temas cujas respostas possam estar tanto dentro da narrativa, como uma resposta não escrita, quanto também no público, podendo até mesmo prever as respostas e contradizê-las ou confirmá-las. No terceiro caso, há um tipo específico de obras que empregam “uma não identificada, não marcada voz narrativa que faz questões que a própria narrativa vai então responder. Durante todo o texto ou grande parte dele, não está claro quais são os status dessas vozes, se elas emanam de uma única fonte ou se elas são irreduzivelmente plurais.” (RICHARDSON, 2006).

As chamadas “vozes contestadoras” convidam o leitor para um jogo fictício de perguntas e respostas constantes. O palco da performance, o texto, é cenário de histórias que podem ter uma ou mais vozes, mas sem que jamais falem as perguntas. A oralidade constante traz a ideia de texto falado e já não se consegue precisar se o questionador, sozinho, seria um personagem independente ou “uma característica estilística que serve como pretexto para a disseminação do material que segue as perguntas, ou pode ser uma personificação do narratário?” (2006). Outrossim, também salienta que:

Uma característica chave dessas figuras, presente em Ítaca e em muitos textos subsequentes que empregam um interlocutor, é a natureza variada de quem

³¹ “Three extreme forms of narration and a note on Postmodern Unreliability”. In: *Unnatural Voices*. Brian Richardson. Traduzido por Paulo Ricardo Kralik Angelini. Revisão: Michele Carilo.

questiona e de quem responde. Em *Ulisses*, a função principal do interlocutor parece se alternar entre produzir repetições de respostas pré-arranjadas e fornecer questões que buscam novas informações, ou quando o interlocutor pede ampliação de uma sentença anterior (“Como?”; “O quê?; “Então?”). (2006)

Dessa forma, o interlocutor se torna uma figura instável e intrinsecamente variável, evocando categorias tradicionais (como narrador e narratário) a fim de transgredi-las e transformando o texto em uma espécie de parábola do próprio ato de escrever ficção. Paralelamente, a ideia de “narrador incomensurável” é acrescida a essa, pois é possível ter múltiplas vozes que deturpem a ideia tradicional de um único narrador. Na prática, contos já analisados, como “Socorrinho”, exemplificam essa possibilidade narrativa, pois há cruzamento de discursos, vozes e pensamentos. Já outros textos também mostram a “conversa” muitas vezes sem resposta em *Marcelino*, revelando discursos baseados em conflitos que podem existir nos contextos reais e serem encenados na literatura:

A narratologia estruturalista realizou um grande serviço revelando que personagens podem ser concebidas tanto como entidades que se assemelham aos humanos quanto entidades com funções textuais. A mesma percepção deveria ser aplicada prontamente aos narradores: por um lado, eles podem muito bem parecer pessoas de verdade que contam histórias; por outro lado, pode não existir eles ali – com a ficção pós-moderna, nós seguidamente temos ali mero discurso que, de forma pouco convincente, ocupa o espaço de um narrador padrão. É esta rejeição ao narrador personificado que a figura do interlocutor finalmente revela. (RICHARDSON, 2006)

Dessa maneira, pode-se entender que a obra de *Marcelino Freire* permite o estudo não apenas da *função autor*, mas também da expressão de inovações na narratologia, como o narrador interlocutor. A lamúria ouvida por ele tem manifestações diversas e bate de frente com a sociedade, expondo suas maiores brechas num palco, uma arena de dores.

Eduardo Araújo Teixeira (2008) descreve essa capacidade de trazer impositões de voz para o texto literário como “fluxo sonoro”, pois orienta o leitor num processo semelhante a um “puxão” de palavras, no qual a seguinte é sempre trazida e inserida no fluir da narração. Outro trabalho relevante para a compreensão da forma utilizada por *Marcelino* é a dissertação de Miguel Bezzi Conde, denominada “Vozes e caricaturas: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea”. Nela, o pesquisador se propõe analisar cinco ensaios da ficção contemporânea, sendo um dos autores *Marcelino Freire*. No capítulo destinado a ele, ao pensar nas formas de narrador, chega-se a dois principais “tipos vocais”, sendo eles:

O repertório de vozes/posturas, assim como acontece com os temas e situações, é limitado e retrabalhado de maneira obsessiva. Em particular, dois tipos vocais se distinguem de maneira muito clara: um estridente e acelerado, cuja fala é de afronta e desafio, e outro deambulatório, melancólico, que enuncia uma espécie de dor silenciosa. (CONDE, 2018, p. 51 e 52)

Pensar a produção partindo destes tipos vocais permite que identifiquemos claramente personagens que tenham tipos vocais mais acelerados e estridentes como aqueles que atravessam vozes e mesclam acontecimentos (“Jéssica”, por exemplo). A narração segue impulsos, é sanguínea e urgente, o que o próprio Marcelino já garante ao dizer que “Não se escreve sentado. Escreve-se caminhando” (FREIRE, 2018, p. 53). Justamente por pensar a escrita como processo de movimento, o texto também se move. O segundo tipo de voz traz a dor silenciosa, melancólica, tal como visto em contos como “Vanicleia”.

Outro ponto discutido por Conde está na forma de “dar voz”, pois, para ele “a opção por “dar voz” em vez de ser “porta voz” dos seus personagens permite que eles “se digam” ao leitor numa enunciação feita por quem vive (experimenta), e não por quem vê (relata).” (CONDE, 2018, p. 55). Sendo assim, o objetivo é a “denúncia da denúncia”, o confronto social por meio da forma, pois “A vida tritura seus personagens, mas, ao se dizerem, eles jogam esses cacos de si mesmos na cara do leitor” (CONDE, 2018, p. 59). Esse “jogar de cacos” nos fere para sangrar os preconceitos e, assim, fazer com que a lamúria cante e se repita ao leitor incansavelmente, revelando as vozes por trás dos corpos, os cacos partidos, a vida projetada na dor.

7 PARA OS GRITOS DE UM AUTOR

“Capim saber ler”³²? (FREIRE, 2005, p. 79). Não sabe, Totonha. Capim não sabe ler e desconhece a força que tem como alimento. Uma rápida pesquisa na internet sobre as propriedades do capim já nos revela quão essencial ele é para o gado e até mesmo para a humanidade no tratamento de dores, como, por exemplo, ao ser usado em chás medicinais. Todavia, deixemos o capim. Cachorros também não são letrados e ainda assim sabem respeitar dores também e você tem razão, a geografia do rio seco esculhambado é linda. Neste ano inteiro lendo mulheres em Marcelino, você, Totonha, ainda é a poeta que abriu a porta e mostrou quem existia por trás de um nome. A “dona professora” que desse lado escreve, num ano que foi repleto de telas em vez de folhas, evoca mais uma vez sua história para lembrar que um nome precisa de gente, pois “Será que eu preciso mesmo garranchar meu nome? Desenhar para a mocinha aí ficar contente? Dona professora, que valia tem meu nome numa folha de papel, me diga honestamente. Coisa mais sem vida é um nome assim, sem gente. Quem está atrás do nome não conta?” (FREIRE, 2005, p. 80.)

Não baixar a cabeça é a resistência de quem traz um saber que vai além dos livros, pois perpassa a pele e, para muitos, faz isso rasgando. Por isso, Totonha, comecei com sua revolta e trago-a novamente aqui, no final. É necessária muita leitura para negar o conhecimento dos livros, seja ela de vida, de dores ou de relações de poder que incluem até mesmo os sistemas de educação.

Há também você, Vanicleia. O olhar que contempla a análise como quem pergunta “e daí? Que se ganhou disso?” E você, Yamami. Vi no seu corpo pequeno, junto com o de Socorrinho, a sombra do meu próprio filho. E há também outras bem aqui, sentadas ao redor destas letras. Há uma falta de paz sobre o futuro que me tira o fôlego e uma gota de espera de que a verdadeira passeata em prol de paz esteja na luta por voz, por sentir dor, por arte e cultura, por educação.

Chego ao término desta dissertação como quem se sente íntima das dores. Escrever num ano tão complicado de pandemia, no qual eu mesma adoeci, me fez lembrar do aviso certo para que “Não vista seus personagens como se vestisse bonecas” (FREIRE, 2018, p. 82). Não há tempo para fantasias, o tempo – e o vírus – adoeceram o

³² Frase inicial do conto “Totonha”, de Marcelino Freire, inserida aqui para retomar o diálogo sobre a personagem feito na introdução da dissertação, porém, agora, tendo-a como destinatário.

mundo e a Literatura segue tentando expressar essa constante sensação de não ter o mínimo controle sobre a vida.

E voltando a Marcelino: no início desta pesquisa, eu trazia admiração acadêmica pelo escritor de meu estudo, mas, após 2020 e seus furacões, termino com muito mais do que isso. Seu engajamento pessoal e literário para salvar o povo do adoecimento social e literário no meio do caos de uma pandemia fala ainda mais sobre a total necessidade de ampliação do seu trabalho. É mais do que discutir uma forma literária ou legitimação de voz, é, realmente, ressignificar o papel do intelectual.

As chamadas “estratégias de inclusão” ditas por Patrocínio (2007) ao avaliar o papel do intelectual na literatura contemporânea foram vistas nas análises feitas, pois falam de incluir a voz subalterna no ato discursivo de quem fala. É preciso falar sobre o que rasga e há de ser agora, neste instante, na pressa que cruza com o leitor:

Nessas personagens freirianas, a pressa é não ter mais tempo. A afronta sofrida pode vir de ontem, mas é agora. Não há amanhã. É um desespero que é agora. Não é uma fala calculada. É a palavra como arma, como a última desesperança. O vexame é a última possibilidade de conexão do sujeito consigo próprio e com o mundo. Do vexame dessas personagens emerge uma fala que se estrutura nos textos de Marcelino Freire carregada de surpresa, de humor sarcástico, de cruzeza, de uma verdade sem disfarce, de uma elegância de estilo e linguagem. São vozes que vêm dessas personagens deslocadas do centro e estão espalhadas predominantemente pelos semáforos, praças, condomínios e avenidas das grandes cidades – e nas situações limite só lhes resta o vexame. (CONCEIÇÃO, 2015, p. 21)

“O vexame como possibilidade de conexão do sujeito com o próprio mundo” é o que permite ao leitor adentrar um outro discurso. E essa foi a proposta ao cruzar, nos primeiros capítulos, teorias sobre a literatura contemporânea e marginal periférica. O objetivo foi compreender de que maneira a obra de Marcelino Freire pode se enquadrar no quadro contemporâneo e perceber as temáticas que a atravessam, como sua proximidade com a periferia e inovação do gênero conto. Aliás, sobre vexames, o próprio Marcelino declara “eu costumo dizer que eu escrevo vexames. Eu dou vexame na hora que eu estou escrevendo. Então, quando eu dou aquelas paradinhas, é para deixar as frases um pouco mais tomadas de agonia, de fôlego, e para não ficarem comportadas”³³

Além disso, as discussões sobre lugar de fala mostraram que “Mesmo que outros possam ser sensíveis e solidários a seus problemas, nunca viverão as mesmas experiências

³³ TEÓFILO, Sarah. *Movido pelo “aperreio”, Marcelino Freire dá um belo “vexame” literário: “Eu escrevo e as palavras me socorrem”*. Jornal Opção. 02/02/2015. Disponível em <https://www.jornalopcao.com.br/ultimas-noticias/movido-pelo-aperreio-marcelino-freire-da-um-belo-vexame-literario-eu-escrevo-e-palavras-socorrem-27648/> Acesso em 30 de novembro de 2020.

de vida e, portanto, enxergarão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente.” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 20). Todavia, esta perspectiva não significa ausência de voz ou impossibilidade de representação, pois há a *função autor* definida por Foucault e sua possibilidade de representar um discurso, além da noção de construção de uma obra que passa diretamente pelos ideais defendidos pessoalmente por quem fala.

Retomando Agambem (2009), pertencer ao presente é não se enquadrar e nem se adequar às pretensões do seu tempo, resultando no constante sentimento de estar “deslocado”, anacrônico, e, dentro desse processo, usar da sua posição para enxergar com maior nitidez o tempo que se vive e decide adentrar o escuro. Dessa forma, buscou-se analisar tais traços por meio dos contos e das representações dos corpos femininos subalternos dentro do contexto urbano, percebendo os traços de oralidade que, de certa forma, uniformizam características de toda a obra e expressam uma renovação da tradição literária e a chamada “condição de desconfiança” descrita por Barberena (2010), sobre tudo que possa ter sido nos ensinado como padrão, normal e historicamente correto.

Marcelino diz que “escritor marginal mata escritor imortal” e ainda acrescenta que “neste caso, foi em legítima defesa.” (FREIRE, 2018, p. 52). E realmente há uma luta em prol da vida do personagem subalterno na Literatura Contemporânea, o que é provado por pesquisas como a já citada de Regina Dalcastgné (2012) que mostram a invisibilidade dos pobres, mulheres, idosos e crianças dentro de um quadro tão fechado no romance brasileiro de nossos dias. Ademais, os estudos de Paulo Roberto Tonani do Patrocínio sobre a Literatura Marginal foram fundamentais para compreender o papel de Marcelino Freire como um autor que, embora não dentro dos quesitos de autoria do movimento periférico, situa toda a sua produção na direção da periferia e em torno da legitimação de sua voz, razão pela qual ele “também faz parte desta filia que se firma enquanto movimento literário no desejo de inserção em um espaço tradicionalmente ocupado por uma elite letrada” (PATROCÍNIO, 2013, p. 211).

Dessa forma, ao escolher falar dos corpos femininos, busquei entrar na luta contra o “Senhor Todo Mundo” de nossas páginas, o que contraria o esperado, normalizado e institucionalizado a fim de trabalhar pela inclusão:

Porém, ao contrário disso, e que a nosso ver constitui o último aspecto que desejamos elencar do contemporâneo em Marcelino Freire, a escrita literária é uma 61 estratégia política de luta contra a exclusão e a atitude para com os parceiros é de sempre incluir. A noção que parece prevalecer entre Marcelino Freire e vários escritores com quem tem feito trabalhos coletivos de publicação e de produção de eventos é a de exclusão da exclusão, da inclusão sem

exclusão, é a de convivência de conteúdos sem interdição e de formas antigas e novas, já consagradas e experimentais. Fica evidente que, para a consecução desse trabalho, não poderemos nos basear em uma metodologia crítica que parta de uma concepção de que a literatura do presente perfaz um contingente de características formais e conteudísticas convergentes, embora possamos encontrar algumas convergências. (CONCEIÇÃO, 2015, p. 61)

Portanto, os contos abordados nesta pesquisa trazem mulheres feridas e corpos expostos que, muitas vezes atravessados pela violência, gritam ao leitor o direito de existência. A inclusão, dentro desta perspectiva, é o reconhecimento da dor e a pausa do leitor para que perceba e escute o relato da personagem diante dele.

Por isso, estudos como os de Schøllammer sobre a Literatura Contemporânea e a urgência de expressar “o verdadeiro” numa espécie de “novo realismo” (ainda que se saiba que a completa representação é utópica), bem como a brutalidade e a proximidade entre mídia e literatura abordadas pelo autor foram utilizados a fim de construir uma perspectiva teórica sobre o espaço ocupado pelo conto contemporâneo e pela literatura irreverente e repleta de oralidade estudada nesta dissertação.

O conceito de *presentificação* de Beatriz Resende (2008) também contribuiu para a ideia de urgência, de representar o agora e reconhecer vozes que venham de espaços periféricos. Além disso, de acordo com a autora, recursos utilizados pelos autores contemporâneos, tais como apropriação irônica, violência explícita, memória individual traumatizada e dicção do cotidiano privado traduzem ainda mais essa heterogeneidade dos autores e inovações literárias e a descentralização da produção literária.

O “sarcástico mosaico da nossa sociedade”, termo utilizado por Patrocínio (2013) ao falar de *Contos negreiros*, foi trabalhado ao longo desta pesquisa através da análise das formas de representação de diferentes personagens mulheres. De igual forma, analisou-se a linguagem usada pelos narradores, que, em muitos casos, usam da ironia como choque para verbalizar a crueldade e injustiça e sua normalidade na rotina do subalterno.

“É doce, mas num é mole não” foi a expressão utilizada pelo escritor Xico Sá na apresentação do livro *Contos negreiros* (2005) para representar o estilo e temática da obra. Ele destaca a capacidade de juntar a crueza com o prazer de uma leitura comunicante, a qual ele nomeia *prosa-rapadura*. Escolho terminar reafirmando esses adjetivos, todavia para totalizar um estilo que abrange uma produção inteira.

Me dirijo novamente a você, Marcelino, que é doce como um cordel arranjado e, por isso mesmo, merecedor de estudos sobre como a oralidade e musicalidade fazem parte

da literatura contemporânea dentro do gênero conto. Você sabe escrever andando, cantar escrevendo, chorar enquanto produz ironia. Todavia, também é duro, “é porrada, mas sem ser chato. O cara tem a manha, a música que não deixa esvaziar a pista” (SÁ, in: FREIRE, 2005, p. 11). Você possui a prosódia dos gritos de quem decidiu qual lado quer pertencer.

Marcelino Freire escreve como quem pisa no massapê, chão de barro negro, como a fala preta amassada entre os dentes, no terreiro da sintaxe, dos diminutivos dobrados nas voltas da língua, como o outro Freyre, o com “y”. É doce, mas num é mole não. É música, de quem assobia e chupa a cana caiana das heranças. De quem masca o bagaço das pestes, das chagas, dando um nó de pulha no falar da casa-grande, a fala supostamente civilizatória... até hoje. (SÁ, in: FREIRE, 2015, p. 11 e 12)

Diante disso, estudar como a violência atravessa a história das mulheres nos contos é abrir a porta da casa-grande e inverter os papéis esperados pela convenção social para ouvir vozes silenciadas historicamente. Eu gostaria de dizer que tal silenciamento era apenas parte do passado, todavia, falar contra ele é luta ainda presente e que, mesmo quando decide caminhar contra o erudito, você, Marcelino, corre para a poesia que não precisa apenas de azul para ser bela, ainda que no meio da crueldade.

Portanto, como término desta pesquisa, reafirmo que sua Literatura representa com maestria os novos formatos contemporâneos dos textos que ultrapassam os formatos escritos e atingem a mídia por meio de um escritor que também se torna midiático e performático em todos os ambientes que circula. A “supremacia” do papel é quebrada através da música, arte, teatro, espetáculos, saraus e espaços de partilha em que as vozes por trás de corpos saem dos livros e aparecem reais, por meio de indivíduos periféricos que, impulsionados pelo poder da Literatura, tomam o espaço de produtores, autores e protagonistas e encontram em escritores como você, Marcelino, não mais um patrão disposto a lhes roubar a voz e ferir a pele, mas um parceiro disposto a sentar, aprender e ouvir.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALMEIDA, Claudimar; BARZOTTO, Leoné. *Silenciamento e resistência: retratos das mulheres nos contos freirianos*. Raído, Dourados, MS, v. 11, n. 26, jan./jun. 2017 - número especial, ISSN 1984-4018

BARBERENA, R. A. *A identidade latino-americana na literatura pós-moderna: as múltiplas confessionalidades no limiar da nação*. Organon (UFRGS), v. 27, p. 203, 2012.

BARBERENA, R. A. *A schizo do olhar: quando a realidade é espetáculo de efabulação*. Revista Memória em Rede, v. 2, p. 1-22, 2010.

BAUMAN, Zigmunt. *A sociedade líquida*. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 out. 2003.

_____. *Modernidade Líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. José Barbosa; Hemerson Baptista. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENZAQUEN, Guilherme Figueiredo. *Os personagens de Marcelino Freire: uma leitura a partir da sociologia da literatura*. INTRATEXTOS, Rio de Janeiro, vol. 8, n.1, 2017, p. 281-293

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 1999.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1936.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BOTTON, André Natã Mello. *Realismo e violência em romances da literatura marginal-periférica brasileira: a representação da favela*. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura – Programa de Pós-Graduação em Letras – Teoria da Literatura, PUCRS. Porto Alegre, 2019. Disponível em <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/8426> Acesso em 20 de abril de 2019

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile. *A literatura brasileira contemporânea: caminhos diversos*. In: BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile; OLIVEIRA,

Vanderléia da Silva (orgs). *Desafios contemporâneos: a escrita do agora*. São Paulo: AnnaBlume, 2013.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

BUTLER, Judith. *Sujeitos do sexo/gênero/desejo in Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Tradução Renato Aguiar. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 17-70, 2015.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CASTRO, Marcelo Ganzela. Na velocidade de um tweet: desautomatização dos microcontos. In: SILVA, Mauricio. COUTO, Rita (orgs). *A miséria é pornográfica: ensaios sobre a ficção de Marcelino Freire*. São Paulo: Terracota Editora, 2013

CAUQUELIN, Anna. *Arte contemporânea: uma introdução*. Trad. Rejane Janowitz. Coleção Todas as artes. São Paulo : Martins, 2005.

COLLINS, Patrícia Hill. *Black feminist Thought Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. Nova York: Routledge, 2000.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

_____. *Literatura pra quê?* Tradução Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CONCEIÇÃO, Auribio Farias. *Poética de vozes silenciadas, oralizadas na prosa de Marcelino Freire*. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade). Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2015.

CONDE, Miguel. A retórica do verdadeiro em Marcelino Freire. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (orgs.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014. p. 109-122.

CONDE, Miguel. *Vozes e caricaturas: ensaios sobre a Literatura Brasileira Contemporânea*. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, Rio de Janeiro, 2010.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de Cronópio*. 1993b. p. 147-163

DALCASTAGNÉ, Regina. *Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado*. Editora Horizonte / Rio de Janeiro, Editora da Uerj, 2012.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. Tradução de Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 2011.

FERREIRA, João-Francisco. *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1981. p. 137-142.

FRANCO, Adenize. Sangue derramado. *Rascunho*: Curitiba, n 140, dez 2011. Disponível em <http://rascunho.com.br/sangue-derramado/> Acesso em 15 de maio de 2020

FREIRE, Marcelino. *25 microcrônicas paulistanas para o aniversário de São Paulo*. Livre Opinião, São Paulo, jan. 2016. Disponível em: <<https://livreopinioao.com/2016/01/23/marcelino-freire-25-microcronicas-paulistanaspara-o-aniversario-de-sao-paulo/>>. Acesso em: 20 mai. 2019.

_____. *Amar é crime*. São Paulo: Selo Edith, 2011.

_____. *Angu de Sangue*. 2ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Bagageiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

_____. *BaléRalé*. 2ª.ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *Coleção 5 minutinhos*. Blog eraOdito. Disponível em: <http://www.foresti.locaweb.com.br/03_eraOdito/cinco.html>. Acesso em: 30 jan. 2016.

_____. *Contos negreiros*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. Entrevista [jul. 2014]. Entrevistador: Thiago Corrêa. Recife: Vacatussa, 2014. Disponível em: <<http://www.vacatussa.com/entrevista-marcelino-freire/>>. Acesso em: 26 jan. 2019.

_____. *EraOdito*. 2. Ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *Marcelino Freire: escritor e agitador cultural* [mai. 2010]. Entrevistadores: Aloisio Milani e Sergio Cohn. São Paulo: Produção Cultural, 2010, p. 2-13. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/6493009-Marcelino-freire-escritor-eagitador-cultural.html>>. Acesso em: 25 jan. 2020.

_____. *Marcelino Freire e Ricardo Lisias escrevem sobre prêmios literários*. O Globo, Rio de Janeiro, 08 out. 2011. Prosa – blog Literário do Globo. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/marcelino-freire-ricardo-lisiasescrevemsobre-premios-literarios-410020.html>>. Acesso em 20 jan. 2020.

_____. *Sou um homossexual não praticante: entrevista com Marcelino Freire*. Entrevistadores: Christian Grünngel e Doris Wieser. Estudos de literatura brasileira contemporânea, Brasília, n. 45, p. 445-462, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n45/2316-4018-elbc-45-00445.pdf>>. Acesso em 15 abr. 2019.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1972.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?, 1969. In: *Ditos e Escritos, Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001.

GONZAGA, Sergius. Literatura Marginal. In: FERREIRA, João Francisco (org.) *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 1981.

GOTLIB, Nádya Batella. *Teoria do conto*. Ática: São Paulo, 2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro, 1992

_____, *Literatura marginal*. 2008, Disponível em www.heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura-marginal/ Acesso em 15 de abril de 2020.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. “*Intelectuais x marginais*”. Revista Idiossincrasias. Disponível em <http://www.portalliteral.com.br>. Acesso em 03 de novembro de 2020.

HUTCHEON, *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IRIGARAY, L. (1985). *The Sex which Is not One*. (C. Porter & C. Burke, Trad.) Ithaca: Cornell University Press. (Trabalho original publicado em 1977).

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004.

KILOMBA, Grada. *Plantation memories: episodes of everyday racism*. Berlim: Unrast, 2008.

KRISTEVÁ, Julia. *Revolution in poetic language*. Nova Iorque, EUA: Columbia University Press, 1984.

LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro: ensaios de sociosemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MIRANDA, Olissom. *Contos diferentes e marcas da diferença na escrita de Marcelino Freire*. 2014. Dissertação de Mestrado em Crítica Cultural- Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia. Alagoinhas- BA, 2014. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=1585120 Acesso em: 02 de junho de 2020.

MIRANDA, Olinson Coutinho. *Decifrando a teoria queer nos contos de Marcelino Freire*. Disponível em:

<http://200.17.141.110/senalic/IV_senalic/textos_completos_IVSENALIC/TEXT0_IV_SENALIC_163.pdf>. Acesso em 12 de abril de 2020.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa 1*. São Paulo: Cultrix, 1928.

MOURA, Natália Oliveira. *Estética e sombra: margens, imagens e corpo em improvisos de BaléRalé, de Marcelino Freire*. Dissertação de mestrado – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2016.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. *Literatura marginal: os escritores de periferia entram em cena*. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)– Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

NASCIMENTO, Érica. *Vozes marginais na Literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

OLIVEIRA, Bruna Doná de; SILVA, Taysa Cristina da. *A configuração da violência em Capão Pecado (2000), de Ferréz, e em Angu de Sangue (2000), de Marcelino Freire*, 2011, 25 f. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação – (Faculdade de Letras Português/Inglês), Universidade Estadual do Norte do Paraná, Cornélio Procópio, 2011.

OUELLET, Pierre. Palavras Migratórias. In: Hanciau, Nubia; Dion Sylvie (Org.). *A literatura na história. A história na literatura: textos canadenses em tradução*. Rio Grande: Editora da FURG, 2013.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras/FAPERJ, 2013.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *O lugar do intelectual na cena literária contemporânea*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 30. Brasília, julho-dezembro de 2007, pp. 27-39. Acesso em <https://ufrj.academia.edu/PauloRobertoTonanidoPatroc%C3%ADnio>

PELLEGRINI, Tânia. *As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea*. Crítica Marxista, Campinas, v. 1, n. 21, p. 132-153, nov. 2005. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/critica21-Apelegrini.pdf>. Acesso em: 12 de novembro de 2019.

_____. *A outra volta do parafuso: Marcelino Freire*. Brasiliana – Journal for Brazilian Studies. v. 3, n. 1, p. 4-30, jul. 2014. Disponível em: <<file:///C:/Users/jhony/Downloads/16720-40441-1-PB.pdf>>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.

PEREIRA, Márcia Moreira de. Caos urbano e contemporaneidade. In: COUTO, Maurício; SILVA, Rita (orgs). *A miséria é pornográfica: ensaios sobre a ficção de Marcelino Freire*. Terracota: São Paulo, 2013.

POE, Edgar Allan. *Essays and reviews*. New York: Literaly Classics of the United States, Inc: 1984, p. 568.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In. _____ *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

REIS, Carlos. *Dicionário de estudos literários*. Coimbra: Almedina, 2018.

REYES, Alejandro. *Vozes do porão: a literatura periférica/marginal do Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017.

RICHARDSON, Brian. “Three extreme forms of narration and a note on Postmodern Unreliability”. In: *Unnatural Voices*. Brian Richardson. Ohio University Press, 2006. (Traduzido por Paulo Ricardo Kralik Angelini. Revisão: Michele Carilo)

ROCHA, Sandriele Aparecida Bueno. *Narrativa e encenação: um estudo sobre diálogos e monólogos em contos de Marcelino Freire*. 2015. 162 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/124460>>.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, Fátima Aparecida Mantovani; OLIVEIRA, Vanderleia da Silva. *A figuração da violência na narrativa brasileira contemporânea: “Socorrinho”, de Marcelino Freire*. Revista Letrônica, janeiro-junho, 2017. Disponível em <[Letrônica \(pucrs.br\)](http://Letrônica(pucrs.br))> Acesso em 25 de novembro de 2020.

SILVA, Maurício. Teatro de Conflitos: a paisagem urbana distópica. In: SILVA, Maurício. COUTO, Rita (orgs). *A miséria é pornográfica: ensaios sobre a ficção de Marcelino Freire*. São Paulo: Terracota Editora, 2013

SILVA, Ana Paula Rodrigues da. *Rasura, fragmento e utopia na literatura de Marcelino Freire: uma leitura de Rasif: mar que arreventa*. 2011. 157 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2011. Disponível em:<<https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/14663/1/Ana%20Paula%20Rodrigues%20da%20Silva.pdf>>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

SILVA, Taysa Cristina. *Deslocamentos discursivos na contística de Marcelino Freire*. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras)- Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários). Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2016. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000209398>> Acesso em 01 de março de 2020

SILVA, Tomaz Tadeu (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15 ed – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014

- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- REIS, Carlos. *Narratologia(s) e teoria da personagem*. In: REIS, C. (Coord.). *Figuras da ficção*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2006.
- TENNINA, Lúcia. *Cuidado com os poetas! Literatura e periferia na cidade de São Paulo*. Porto Alegre: Zouk, 2017.
- TEIXEIRA, Eduardo de Araújo. *Marcelino Freire: entre o rap e o repente*. In: Protocolos críticos. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2008
- VALENCIANO, Flávia Merighi. *O olhar ao revés de Marcelino Freire*. Revista Crioula – nº 2 – novembro de 2007. Disponível em < <https://docplayer.com.br/52240100-Novembro-de-no-2-o-olhar-ao-reves-de-marcelino-freire-flavia-merighi-valenciano-1.html>> Acesso em 20 de novembro de 2020.
- VERÍSSIMO, Érico. *Solo de clarineta*. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.
- VIERA, Aline Deyques. *O clarim dos marginalizados*. Curitiba: Appris, 2015.
- WAGNER, Bruna; HUBACK, Sandrine Robadey. *Vanicleia: preta, pobre e mulher*. 2016, disponível em http://www.congressohistoriajatai.org/2016/resources/anais/6/1477957803_ARQUIVO_TEXTOANAIS.pdf Acesso em 16 de junho de 2019.
- WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 14º ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2014