



CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS – NÍVEL DE
MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE

KAYANNA PINTER

SER NÃO É TUDO QUE SE É:
PERFORMANCES NA LITERATURA DE MARCELINO FREIRE

CASCAVEL – PR
2013

KAYANNA PINTER

SER NÃO É TUDO QUE SE É:
PERFORMANCES NA LITERATURA DE MARCELINO FREIRE

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras - nível de Mestrado - área de concentração Linguagem e Sociedade. Linha de Pesquisa: Linguagem literária e interfaces sociais: estudos comparados.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Coeli Machado e Silva

CASCADEL – PR
2013

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DO CAMPUS DE
CASCAVEL -**

P725s Pinter, Kayanna
Ser não é tudo que se é: performances na literatura de Marcelino
Freire. / Kayanna Pinter — Cascavel, PR: UNIOESTE, 2013.
140 f.; 30 cm

Orientadora: Profa. Dra. Regina Coeli Machado e Silva
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Oeste do
Paraná.
Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras – Linguagem e
Sociedade.
Bibliografia.

1. Performance. 2. Narrativa brasileira contemporânea. 3.
Sexualidade. 4. Mimesis de produção. 5. Marcelino Freire. I.
Universidade Estadual do Oeste do Paraná. II. Título.

CDD 21ed. 869.909

Bibliotecária: Jeanine da Silva Barros – CRB 9/1362

KAYANNA PINTER

**SER NÃO É TUDO QUE SE É: PERFORMANCES NA LITERATURA DE
MARCELINO FREIRE**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Marly Catarina Soares
Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG
Membro Efetivo (convidado)

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon
Universidade Estadual de Londrina – UEL
Membro Suplente (convidado)

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz
Membro Efetivo (da Instituição)

Prof. Dra. Rita das Graças Félix Fortes
Membro Suplente (da Instituição)

Profa. Dra. Regina Coeli Machado e Silva – UNIOESTE
Orientadora

Cascavel, 14 de fevereiro de 2013.

Dedico esta dissertação a todos aqueles que caminharam comigo durante minha jornada acadêmica, especialmente
Minha mãe, que é meu porto seguro e me acalma quando as águas turbulentas fazem todo o meu mundo balançar;
Meu “namorado”, Xavier, que está sempre presente e que, mesmo depois de todos esses anos, me ensina coisas novas a cada dia, compreendendo também minhas dificuldades;
Meus filhos, Francisco e Catarina, que se tornaram uma de minhas maiores motivações e motivos de orgulho e que dão seus primeiros passinhos enquanto eu começo a trilhar um caminho mais completo.

AGRADECIMENTOS

Todos os agradecimentos que eu faço, agora e durante toda a minha vida, serão poucos para a imensa contribuição que estas pessoas deram em minha trajetória. A contemporaneidade nos mostra que as palavras já não são suficientes para expressar a totalidade de sentimentos que permeiam a vivência humana e é assim que me sinto, especialmente em relação à minha mãe, que sempre me acompanhou e ao meu “namorado”, a quem só posso transmitir tudo que sinto através de beijos e abraços bem apertados.

Não é somente aos dois que me faltam palavras para agradecer. Em minha jornada acadêmica, da graduação ao mestrado, encontrei professores que posso definir como exemplos de dedicação à docência, à pesquisa e à formação de educadores reflexivos. Durante as aulas que tive com professores como a Prof. Dra. Maria Elena Pires Santos e a Prof. Dra. Martha Ribeiro Parahyba, ainda em Foz do Iguaçu, pude compreender que é somente com muita dedicação e paixão que construiremos formas diferentes de educar. Já no mestrado, as aulas ministradas por professores como a Prof. Dra. Rita das Graças Félix Fortes e a imensa contribuição dada pela Prof. Dra. Lourdes Kaminski Alves e pelo Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz me fizeram amadurecer minha escrita e compreensão da esfera literária.

Contudo, meu agradecimento maior é dedicado à Prof. Dra. Regina Coeli Machado e Silva, que é muito mais que uma orientadora, constituindo-se, nesses seis anos nos quais caminhamos juntas, como uma amiga que, com sua ajuda não somente no âmbito acadêmico, mas também na esfera pessoal, contribuiu não só para meu amadurecimento intelectual, mas também para a minha maior compreensão da maternidade, da escola e da importância do “gostar do que se faz”. Obrigada, profe, pelas inúmeras conversas que tivemos, pelas risadas e pelos conselhos. Já estou aguardando o começo do doutorado!

Agradeço ainda a CAPES, que contribuiu financeiramente para a realização desta pesquisa.

Quando se passa incessantemente de livro a livro, sem
jamais se deter, sem retornar de tempos em tempos à
colméia com sua provisão de néctar, sem
consequentemente tomar notas, nem organizar para si
mesmo, por escrito, um tesouro de leitura, arrisca-se a
não reter nada, a se dispersar em pensamentos diversos,
e a se esquecer de si mesmo.
Foucault, *A escrita de si*.

PINTER, Kayanna. **Ser não é tudo que se é:** performances na literatura de Marcelino Freire. 2013. 140f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel, 2013.

RESUMO

A literatura de Marcelino Freire, escritor brasileiro conhecido a partir da década de 1990, apresenta-se de maneira performática. Essa performance não se concentra somente em suas narrativas, ultrapassando o universo ficcional elaborado pelo autor e vindo alojar-se nas *personas* autorais criadas por ele a fim de introduzir sua escrita no mercado editorial e apresentá-la ao público. É a partir da perspectiva de compreensão que o universo literário de Freire compõe-se de maneira fragmentada e performática que desenvolvemos esta dissertação, refletindo sobre a maneira pela qual Freire problematiza a estrutura dos gêneros literários conto e miniconto, bem como problematiza as performances autorais e representacionais do autor e de seus personagens. Para tanto, adotamos referências analíticas que privilegiam a relação existente entre literatura e sociedade na reflexão sobre a narrativa literária, incluindo a performance como uma maneira de representação do real, o que torna a literatura de Freire não somente lugar de fuga, mas principalmente veículo de reflexão e de entendimento das manifestações da sexualidade na sociedade, mediado pela disposição estética do texto e pela utilização da linguagem oralizada de suas personagens. Os contos de minicontos de Freire, compreendidos como uma *mímesis* de produção,, deslocam a perspectiva do leitor e da crítica contemporânea, unindo os três elementos essenciais do universo literário: autor, obra e público.

PALAVRAS-CHAVE: Performance, narrativa brasileira contemporânea, sexualidade, *mímesis de produção*, Marcelino Freire.

PINTER, Kayanna. **Ser não é tudo que se é**: performances na literatura de Marcelino Freire. 2013. 140f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel, 2013.

ABSTRACT

The literary narrative of Marcelino Freire, brazilian author known specially around the 90's presents some performative ways. These performances are not present only in his narratives, surpassing the literary universe created by the author and putting themselves into the *personas* created by him to introduce his writing to the book publishing market and to the readers. It is from the perspective that the literary universe of Marcelino Freire develops itself in a performative and fragmented way that we developed this master's thesis, reflecting about how Marcelino Freire discusses the structure of the short stories and short-short stories, also problematizing the authorial and representational performances. Therefore, we used analytical references that emphasize the relation between literature and society, understanding the performance theories as a way that can explain the representation of the reality, what makes the narrative of the author not only a place of escape, but specially a place of reflection and comprehension of the manifestations of sexuality in contemporary society, mediated by the aesthetic arrangement of writing and the "oral language" used by his characters. The short stories and short-short stories of Freire, seen as *mimesis de produção*, move the reader and the literary criticism perspective, uniting author, literary narrative and reader.

KEY-WORDS: Performance, brazilian contemporary literature, sexuality, *mimesis de produção*, Marcelino Freire

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 DA COMUNICAÇÃO INTER-HUMANA AO DISCURSO DESLOCADO E PERFORMATIVO	16
1.1 O SOCIAL E O LINGUÍSTICO OU “O QUE COMPÕE A NARRATIVA”?.....	17
1.2 DA IMITAÇÃO À PRODUÇÃO: A MÍMESIS LITERÁRIA	23
1.2.1 Platão, Aristóteles e as lacunas da <i>mimesis</i>	24
1.2.2 Uma releitura do conceito: sujeito, representação e mimesis em Luiz Costa Lima	27
1.3 NAS VEREDAS DOS BOSQUES DE ECO: O LEITOR	29
2 A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E MARCELINO FREIRE NESTE CENÁRIO	33
2.2 A PERFORMANCE NARRATIVA EM MARCELINO FREIRE	38
2.3 “QUEM CONTA UM CONTO, AUMENTA UM PONTO”. OU NÃO?.....	49
2.3.1 O efeito, o mercado e a composição: Edgar Allan Poe	52
2.3.2 Julio Cortazar e a (re)leitura de Edgar Allan Poe: modificando o conceito original.....	54
2.3.3 O conto contemporâneo: leveza, rapidez e reflexão na leitura literária	60
2.3.4 Quem conta um conto, <i>diminui</i> um ponto: os minicontos e Marcelino Freire ...	63
2.4 A MÍMESIS DE PRODUÇÃO EM MARCELINO FREIRE: AUTOR, OBRA, PÚBLICO E PERFORMANCE	71
3 MÍMESIS DE PRODUÇÃO EM MARCELINO FREIRE: PERFORMANCE, SEXUALIDADE E CORPO	79
3.1 FRANÇOISE HERITIÉR E A VALÊNCIA DIFERENCIAL DOS SEXOS.....	84
3.2 DESNATURALIZAÇÃO DO SEXO: NOVAS REPRESENTAÇÕES DA SEXUALIDADE CONTEMPORÂNEA	95
3.3 O GÊNERO ENQUANTO PERFORMANCE: A POSIÇÃO POLÍTICA DE JUDITH BUTLER	96
3.4 A ESCRITURA DE MARCELINO FREIRE: CORPO, GÊNERO E PERFORMANCE	102
3.5 DOS PALCOS PARA O MUNDO: A PERFORMANCE EM OS ATORES.....	107
3.6 HOMOSSEXUALIDADE AMBÍGUA: DILEMAS NA EXPRESSÃO DA SEXUALIDADE	115
3.7 UM PERU SADIA NO LUGAR DO CORAÇÃO: HOMOSSEXUALIDADE E AMOR.....	121
3.8 <i>JESUS TE AMA, MAS AMAR É CRIME</i> : PERFORMANCE E DESEJO	126
3.8.1 Na frente do rebanho, um pastor.....	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS: A SUBVERSÃO DO CORPO E DA ESCRITA EM MARCELINO FREIRE	131
REFERÊNCIAS	136

INTRODUÇÃO

A literatura de Marcelino Freire é transgressiva. Os personagens de suas narrativas deslocam a expectativa do leitor, transportando-o de um universo ficcional – que tem na *representação* da sociedade uma de suas características primordiais – para um universo de *produção* de novas experiências que unem autor, obra e público, fazendo surgir novas performances. Além das questões problemáticas que permeiam a representação dos personagens, em suas narrativas, Marcelino Freire, enquanto autor, desdobra-se em diferentes *personas* que extrapolam os limites, firmemente estabelecidos até o início do século XX, entre o universo ficcional e a “realidade”.

Refletir sobre a prosa-poesia de Freire é importante, tanto em relação ao cenário literário brasileiro atual, quanto em relação à crítica ou às novas compreensões de sexualidade que começam a surgir a partir do momento em que a luta pela legitimação das minorias cresce. Os desafios referentes à compreensão e representação das sexualidades contemporâneas, dos quais os contos, cirandas, capítulos e improvisos de Freire estão repletos, tiram o leitor de sua “zona de conforto”, fazendo-o refletir e compreender-se na narrativa, por justamente enfocarem elementos extremamente humanos no cotidiano vivido.

Outra característica primordial da narrativa de Freire, e talvez seja essa a mais explorada pela crítica literária e pelas pesquisas realizadas sobre o autor, é a (des)estruturação de gêneros literários, que ele provoca não somente quando modifica a estrutura do conto, mas também quanto desestabiliza outras estruturas literárias, nomeando como capítulo, ou como ciranda, aquela narrativa que nos é apresentada de forma “engessada”, como, por exemplo, aquelas publicadas em *Angu de Sangue* (2005), consideradas “improvisos” pelo autor. Em uma de suas obras nos deparamos com dezoito improvisos de Marcelino Freire e essa “nova” definição daquilo que o leitor espera – a leitura de um *conto* – já é um deslocamento da tradição literária.

Não bastasse a “brincadeira” estrutural com o conto, Freire também busca elementos desta mesma tradição para desestabilizá-la novamente: as tragédias gregas ganham destaque n’*Os atores* (2008), o processo de criação é o foco de *Belinha* (2005), a representação do travesti é a transgressão de *Mulheres trabalhando* (2003). Assim, Freire propõe novas compreensões e novas experiências

tanto para a crítica literária quanto para o leitor aberto a essas experiências, pois, como afirma Antonio Candido (2008), uma narrativa não se torna literatura sem a aceitação do público receptor.

Foi relacionando esses três agentes do campo literário brasileiro contemporâneo: autor, obra e leitor, que desenvolvemos a pesquisa para esta dissertação, cuja principal justificativa é o fato de que o universo literário de Marcelino Freire, rico em fontes que enfocam questões relacionadas às minorias sociais é, ainda assim, pouco explorado por pesquisadores brasileiros. Em pesquisa ao Banco de Teses e Dissertações disponibilizado pela CAPES, pouquíssimas dissertações de mestrado ou teses de doutorado dedicaram-se ao conteúdo literário das obras do autor¹. Desta maneira, exploramos dois temas ainda pouco explorados pela crítica, no Brasil: a literatura brasileira contemporânea e, ali inserida, a narrativa de Marcelino Freire.

Voltando-nos para a performance literária empreendida tanto pelo autor Marcelino Freire, quanto por seus personagens, buscando compreender quais são as estratégias narrativas utilizadas por Freire para representar as minorias sexuais, em suas narrativas. Acreditamos, baseados em concepções críticas relacionadas tanto à formação da identidade do sujeito, quanto ao lugar destinado à literatura na sociedade contemporânea, que tais representações se dão de maneira a legitimar as diversas manifestações da sexualidade, fortemente conflitantes até o início século XX e em transformação no século XXI. A literatura de Marcelino Freire traz à tona a sexualidade das minorias, como um tímido começo para uma maior equidade das manifestações da sexualidade. Porém, apesar de conseguir os *status* de renovadora e transgressiva, a narrativa deste contista ainda apresenta elementos do discurso da heterossexualidade compulsória.

Tratando-se, então, da vinculação entre literatura e sociedade, esta dissertação volta-se para as manifestações da sexualidade nos contextos social e literário e para a percepção, criação e compreensão da narrativa literária, vista como

¹ No banco de dados disponibilizado pela CAPES, encontramos os seguintes títulos, que não se resumem ao estudo da obra de Marcelino Freire, voltando-se também à narrativa contemporânea em termos gerais e utilizando Freire como um dos autores que dela participam: *Os cem menores contos brasileiros do século* e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea (SPALDING, 2008), *Estratégias de atuação no mercado editorial: Marcelino Freire e a geração 90* (VASCONCELLOS, 2007), *Representando o preconceito: o eu e o outro em contos brasileiros contemporâneos* (FERRAZ, 2004), *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil* (OGLIARI, 2010), *Rasura, fragmento e utopia na literatura de Marcelino Freire: uma leitura de Rasif* (SILVA, 2011)

uma representação do social, que vincula autor, obra e público, ficcionalizando identidades, desconstruindo concepções, aproximando-se ao conceito de sujeito fraturado, proposto e problematizado por Luiz Costa Lima (2000). Esse sujeito ocupa posições diversas e, associando-o ao conceito de representação-efeito (COSTA LIMA, 2000) podemos compreender a narrativa de Freire e suas experiências miméticas e sociais de um modo reflexivo.

Assim, a análise das obras de Marcelino Freire, autor de *AcRústico* (1998), *Angu de sangue* (2005), *Balé Ralé* (2003), *Contos negreiros* (2005), *Rasif: mar que arrebenta* (2008) e *Amar é crime* (2010) busca uma melhor compreensão da narrativa brasileira contemporânea, cujo marco fundador tem sido atribuído às coletâneas de contos da Geração 90, idealizadas por Nelson de Oliveira e nas quais Marcelino Freire também faz “parte do coro” e, principalmente, para a reflexão mais profunda acerca das novas configurações propostas por escritores, pela crítica e pelo público ao gênero conto. Propomos, então, uma estruturação não-linear na escrita desta dissertação que procurou focar a obra de Marcelino Freire voltando-se, primeiro, ao momento atual da literatura para, em seguida, focar as transformações sofridas pelo conto e explorar a relação de Freire com esse gênero, terminando nossa reflexão com uma reflexão sobre a representação da sexualidade nas narrativas do escritor. Assim, a primeira parte desta dissertação consiste em traçar um pequeno panorama relativo às concepções de literatura que norteiam os estudos literários. Para tanto, recorreremos às formulações teóricas de Antonio Candido, que se ocupam da relação literatura e sociedade, bem como da tríade autor-obra-público; de Michel Foucault, autor que afirma a linguagem como principal agente da narrativa literária; Luiz Costa Lima, crítico literário brasileiro que relê as concepções filosóficas da literatura, elaborando conceitos que privilegiam a relação mimesis-realidade, a partir de uma perspectiva mais “estética” da obra; e Umberto Eco, filósofo italiano que, em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), trata essencialmente do pacto ficcional firmado entre autor e leitor.

Nestas concepções, a primeira vista sem relações aparentes, encontramos convergências: em primeiro lugar, para a maioria dos autores, há uma estrutura, um sistema “universal” elaborado de forma a tornar-se narrativa literária (aqui, também lembramos de Edgar Allan Poe e sua firmeza metodológica em relação ao gênero conto, como veremos à frente). Em seguida, há um enfoque nos agentes que compõem o campo literário: o autor, a obra e o receptor (o público); e, finalmente, –

e esta pode ser interpretada a convergência de maior importância – a supremacia da linguagem em relação aos outros componentes literários. Até mesmo Antonio Candido – sociólogo e crítico literário – demonstra a importância da maneira pela qual a linguagem é trabalhada e, assim, se transforma em literatura.

O capítulo seguinte se constrói a partir das concepções de conto de Edgar Allan Poe e Julio Cortazar, autores com similitudes na maneira de compreender esse gênero literário. Mesmo que haja modificações notáveis nas correntes teóricas aos quais os dois autores acabam por filiar-se, a concepção do conto nos dois é similar. Em seguida, algumas considerações sobre a contística contemporânea são traçadas, afirmando-se que, no século XXI, há uma brincadeira conceitual com a estrutura do conto e, com ela, desenvolvem-se os minicontos e até mesmo a liberdade de fragmentar e condensar temas, formando, assim, novas classificações literárias. Trataremos ainda das *personas* autorais construídas por Freire e sua vinculação com o atual momento social e literário brasileiro. Para tanto, recorreremos a escritores, críticos e ensaístas que se ocupem da arte contemporânea brasileira, não deixando de lado contribuições pertinentes para o melhor entendimento da narrativa literária.

Como o tema da sexualidade em Marcelino Freire também é de nosso interesse, recorreremos às contribuições analíticas que a antropologia vem desenvolvendo. O surgimento e ascensão das idéias feministas a partir dos anos 1970 é o ponto de partida, mas as reflexões antropológicas de Françoise Heritiér sobre o masculino e o feminino, as problematizações de Michel Foucault, não somente acerca do sexo e de sua genealogia, mas também ligadas as diferentes concepções de sujeito, de poder e de saber, são referências importantes, assim como as proposições de Judith Butler em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2010), que apresentam uma releitura da posição do estudo das representações simbólicas realizado por Heritiér (1996; 1997; 2002) e da genealogia de Foucault (1984, 1985, 1988, 2012), tornando fecundas para a reflexão aqui proposta.

Finalmente, tentaremos analisar qual é o vínculo da literatura de Freire com as manifestações da sexualidade, na sociedade contemporânea, por meio das tematizações da mimesis de produção, proposta por Luiz Costa Lima (2000). Para Costa Lima, a narrativa – e aqui nos atemos à narrativa freireana – desloca o universo de expectativas do leitor em várias direções, seja em relação à estrutura

utilizada pelo autor, às construções de suas *personas* autorais, às representações sociais contidas em suas obras ou, ainda, às experiências do próprio leitor enquanto sujeito fraturado, receptor e produtor de novos conhecimentos e de novas experiências sociais e individuais.

1 DA COMUNICAÇÃO INTER-HUMANA AO DISCURSO DESLOCADO E PERFORMATIVO

As definições correntes do adjetivo *literário* e do substantivo *literatura* passam, irremediavelmente, por dois pontos de vista que, apesar de parecerem opostos, tornam-se complementares para a compreensão da narrativa literária. O primeiro deles compreende o texto como documento, enquanto o segundo concebe o texto como um fato linguístico, como a arte da linguagem (COMPAGNON, 2010, p. 30), criando uma oposição entre um pólo que concebe o texto privilegiando o externo e outro que limita o entendimento do texto literário a fatores internos. Essas duas concepções compreendem a narrativa de forma limitada. Enquanto compreendemos a narrativa somente a partir de seus fatores externos, “como equivalente à cultura [...], a literatura perde sua ‘especificidade’: sua qualidade propriamente literária lhe é negada” (COMPAGNON, 2010, p. 31). Quando a entendemos como o sincronismo das atividades cotidianas, transformadas em signos e significantes dentro da narrativa, servindo esta mesma narrativa como referente para novas obras, a alcançamos a um patamar inalcançável.

Quando, no entanto, a narrativa passa a ser aceita como participante – parasita, como diria Umberto Eco (1994) – da sociedade na qual se encontra e acreditamos que nossos problemas de definição tenham desaparecido, nos deparamos com diversas questões relativas ao lugar, ao valor e – novamente – ao problema de definição do que é literatura ou “não-literatura”.

Neste primeiro capítulo retomamos brevemente essas questões desenvolvendo uma análise comparativa entre posições analíticas relativas à narrativa literária: a posição sociológica, voltada especialmente aos fatores externos que ajudam a compor temas e representações literárias, a perspectiva foucaultiana de literatura, que tem na elaboração do discurso, no trabalho com a linguagem e no caráter transgressivo, a principal característica da literatura, para, em seguida, nos atermos a crítica literária que elabora relações entre o “real” e o ficcional, a partir de pontos de vista que privilegiam a estética literária e o leitor.

1.1 O SOCIAL E O LINGUÍSTICO OU “O QUE COMPÕE A NARRATIVA”?

Na antiguidade clássica, a literatura² tinha por função proporcionar a *katharsis*, a purgação ou a purificação de sentimentos como o temor e a piedade, além de ter sobre si a tarefa de instruir ou agradar (daí o temor platônico, que envolve a mimesis). A poesia será qualificada por Horácio, então, como *dulce et utile* e esta concepção dará origem a visão humanista da literatura, que une função catártica e função didática na narrativa tendo n’*A divina comédia* e em *Madame Bovary* dois exemplos. Para Antoine Compagnon,

essas obras, claramente paródicas, são prova da função de aprendizagem atribuída à literatura. Segundo o modelo humanista, há um conhecimento do mundo e dos homens propiciado pela experiência literária [...], um conhecimento que só a experiência literária nos proporciona (COMPAGNON, 2010, p. 35).

Nessa perspectiva, a partir da narrativa o leitor atinge o universal e a literatura torna-se libertadora. No entanto, a concepção humanista da literatura foi denunciada pela crítica marxista, em virtude de seu idealismo. Para o marxismo, há um vínculo entre literatura e ideologia: “a literatura serve para produzir um consenso social: ela acompanha, depois substitui a religião como ópio do povo” (COMPAGNON, 2010, p. 36), tendo seu cânone estabelecido através de juízos de valor que dão ainda mais notoriedade às camadas privilegiadas da sociedade. Há, no entanto, outra perspectiva da literatura, que trabalharia com a concepção de que a narrativa literária “produziria também a dissensão, o novo, a ruptura” (COMPAGNON, 2010, p. 36). A literatura provocaria um deslocamento no leitor e atuaria não como o ópio do povo, mas como um sistema que conseguiria (des)estabelecer uma transfiguração da realidade. Toda narrativa literária viria, desta maneira, desestabilizar a ordem social hegemônica, sendo que para Michel Foucault, a literatura se apresentaria como um discurso que recusa toda a tradição, um discurso que tem a transgressividade como característica primordial.

² É interessante ressaltar, aqui, a idéia de que o conceito de literatura, segundo Foucault, não poderia ser aplicado aos textos gregos. Para o filósofo tal conceito – que se compara à loucura e até mesmo ao regime limítrofe da sexualidade contemporânea – não existia na Antiguidade clássica, sendo criado no século XIX. Até então, a escrita ocidental apresentava obras de *linguagem* e não de *literatura*.

A perspectiva sociológica da literatura, que tem em Antonio Candido um grande expoente, no entanto, volta-se primordialmente aos aspectos externos referentes à narrativa literária. Em sua obra crítica o autor problematiza a relação intrínseca existente entre o autor, a obra e o público receptor. Contudo, se os fatores externos são primordiais para a compreensão da estrutura literária, eles não são suficientes, como mostra Candido (2008), justamente por negligenciarem a utilização da linguagem como forma artística de narrar.

Para Candido há uma separação, um certo tipo de distanciamento entre a crítica sociológica da literatura e a crítica literária. No entanto, tanto a crítica sociológica deve entender a estética literária como diferente de uma mera representação mimética da sociedade, quanto a crítica literária deve demonstrar a aceitação de que a literatura não sobrevive sem a sociedade, de onde advém sua autenticidade, por meio da verossimilhança – ou da produção de novos significados para o “mundo real”. Neste imbricado de posições aparentemente opostas, alocam-se os fatores internos e externos da obra que, como um todo, transformam a simples narrativa em literatura. Para Candido (2008),

a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos ainda que o *externo* (no caso o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* (CANDIDO, 2008, p. 13-4)

Os fatores externos tornam-se fatores internos na medida em que são esteticamente trabalhados pelo autor, que lida com a linguagem de forma a dar verossimilhança à narrativa. Esta transformação pressupõe ainda outra relação, também discutida por Candido (2008): a relação autor/ obra/ público. Em suas palavras,

na medida em que a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três, que formam uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e originalidade à obra e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. [...] A obra, por sua vez, vincula o autor ao público, pois o interesse

deste é inicialmente por ela, só se estendendo à personalidade que a produziu depois de estabelecido aquele contato indispensável. Assim, à série autor-público-obra, junta-se outra: autor-obra-público. Mas o autor, do seu lado, é intermediário entre a obra, que criou, e o público, a que se dirige; é o agente que desencadeia o processo, definindo uma terceira série interativa: obra-autor-público (CANDIDO, 2008, p. 48)

O pano de fundo principal da narrativa é o contexto social no qual autor e leitor encontram-se inseridos, bem como a ambientação da narrativa utiliza-se principalmente das representações dos “atores” dispostos em diferentes papéis nesta mesma sociedade³. Neste sentido,

a literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (CANDIDO, 2008, p. 84).

Entendida desta maneira – como produto social e como produtora de significados, a mimesis literária se apresenta como uma (re)construção destas representações e uma releitura de obras passadas, transfigurando-as e acondicionando-as em um contexto social diferente, não sendo imitação por não se confundir com aquilo que a alimenta – a sociedade, mas gerando novos significados, através de sua disposição estética. O produto mimético seria, então, “um dos modos de estabelecimento da identidade social, funcionando à medida que permite a alocação de um significado” (COSTA LIMA, 2003, p. 45), além de mostrar-se como receptáculo de uma identidade social existente, entrelaçando, desta maneira, a estética literária e a sociedade, tornando possível o reconhecimento de uma realidade social e a identificação entre leitor e obra.

³ Essa discussão é aprofundada no ensaio *A personagem do romance*, também de Antonio Candido, que discute as estratégias narrativas que conferem ficcionalidade à narrativa, enfocando, principalmente, a constituição do personagem literário enquanto elemento desta ficcionalização. No texto, Candido afirma que o “romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (CANDIDO, 2009, p. 55). Contudo, para o autor, a fragmentação da personagem é, justamente, o que confere literariedade à narrativa, sendo esta característica “criada, estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro” (CANDIDO, 2009, p. 58).

A literatura é, portanto, tida como uma das manifestações discursivas de uma época, surgindo a partir da experiência individual do autor, como possível questionamento da ordem social hegemônica e atingindo este objetivo a partir do momento em que é aceita pelo público. Caracteriza-se como um sistema que envolve autor e leitor, tornando-os parte de uma mesma compreensão de mundo, ainda que as interpretações da narrativa sejam diferenciadas. A compreensão da literatura enquanto representação da sociedade só se torna possível quando há um “código” comum entre o agente criador e o agente receptor. Desta maneira, a obra levará sempre a uma reação, mínima que seja e, assim, desempenhará seu papel que é, justamente, a partir da estética literária, da disposição do texto, do uso da linguagem figurada e da transposição do pensamento social à ordem artística, o de repensar a sociedade pelo viés do observador que, “distanciado da tempestade” (SANTIAGO, 2002), consegue examinar claramente a dimensão dos fenômenos sociais e refletir sobre as possíveis causas e efeitos de tal acontecimento.

Em Antonio Candido a literatura é compreendida como um sistema simbólico de comunicação inter-humana e, nessa perspectiva envolve representações que contenham significado tanto para o autor, quanto para o leitor, para que assim, efetivamente, se processe a relação literatura/sociedade ou a tríade autor/obra/público. Neste sentido, a proposta teórica de Candido (2008) tem como ponto de relação com as demais propostas aqui apresentadas, além da ênfase no trabalho do escritor para com a linguagem, o entrelaçamento entre questões sociais e as estruturas literárias, refletindo principalmente sobre a maneira pela qual ocorre a transposição dos fatores sociais, externos, ao nível ficcional, para que estes, desta maneira, se transformem em fatores internos. E é através da linguagem, da elaboração do texto e das técnicas narrativas utilizadas pelo autor que esse deslocamento do “real” para o ficcional torna-se possível, tendo em vista que “os textos de ficção utilizam os mesmos mecanismos referenciais da linguagem não ficcional para referir-se a mundos ficcionais considerados como mundos possíveis” (COMPAGNON, 2010, p. 133).

Em Foucault esse “deslocamento” do real ao ficcional proporcionado pela narrativa literária apresenta-se como uma forma narrativa mais transgressiva. O autor compreende a literatura, assim como a filosofia, como um discurso deslocado, que caminha ao lado e contrapõe-se aos dispositivos disciplinares, criando um

discurso próprio que, similar ao discurso do louco, tem sua sistematicidade, mas dificilmente adquire legitimidade quando inserido nesses dispositivos.

Tal posição teórica fica clara em *As unidades do discurso*, publicado n'*Arqueologia do saber* (1995). Nele, o autor trata – como confirma o título da conferência – das unidades que formam os discursos da contemporaneidade, analisando termos como o de continuidade, tradição e ruptura. Para Foucault, trabalhar com esses termos “coloca, a qualquer análise histórica, não somente questões de procedimento, mas também problemas teóricos” (FOUCAULT, 1995, p. 23). Tais problemas justificam-se justamente pela posição tomada por ele. Analisando estes conceitos, Foucault propõe a noção de transgressividade da literatura, afirmando sua recusa da tradição, vinculando-a, pode-se dizer, a uma “loucura”, a uma ruptura e uma des/reconstrução de termos, significados e discursos. A literatura questiona e propõe problemas às noções como a de mentalidade (ou espírito), que

permitem estabelecer entre os fenômenos simultâneos ou sucessivos de uma determinada época uma comunidade de sentido, ligações simbólicas, um jogo de semelhança e de espelho – ou que fazem surgir, como princípio de unidade e de explicação, a soberania de uma *consciência coletiva* (FOUCAULT, 1995, p. 24 – grifo nosso).

Esta consciência coletiva pode ainda estabelecer uma relação complementar ao exercício do poder na sociedade contemporânea: a consciência coletiva é formada a partir de concepções hegemônicas de identidade, sexualidade, religião, política, etc, criando, ou ainda reforçando, a estrutura binária de nossa sociedade, em relação a esses conceitos, reafirmando o regime de inclusão e exclusão dos indivíduos e de categorias a eles associadas. Enquanto categoria, a literatura, que se encontra em eterno debate sobre as fronteiras entre ficcional e “real” seria, em sua essência, subversiva, pois não se enquadra em nenhum dos pólos – da inclusão ou da exclusão – conseguindo “criar” novos mundos sem relegar a “realidade” ao pólo “da exclusão”. A literatura consegue unir este dois pólos exclusivos e, no artigo *O conceito foucaultiano de literatura* (2008), Renato Pinto de Almeida reflete sobre esta inclusão/ exclusão própria do texto literário, afirmando que, para Foucault, ela tornou-se plenamente possível com a “morte de Deus”, empreendida e aceita na contemporaneidade. Para Almeida (2008), a presença onipotente de Deus, metáfora da exterioridade, do mundo exterior à literatura, limitava a palavra.

Com a “morte de Deus”, essa mesma palavra não é mais limitada. “O que acontece, então, é que a experiência é deixada, abandonada ao vazio. Ela própria traceja agora o seu limite, por isso o reino representado pela experiência moderna é o do *Ilimitado do limite*.” (ALMEIDA, 2008, p. 4 – grifos do autor); ilimitado pois não há mais a presença onipotente de Deus, mas ainda limitado porque a própria palavra e até mesmo o papel em branco impõe uma limitação ao escritor. O papel em branco é um mundo de possibilidades abertas e, dentre estas possibilidades, o autor deve optar, fazer escolhas para sua narrativa, sendo que as escolhas feitas pelo escritor transformarão o texto literário em deslocamento, em transfiguração da ordem hegemônica, servindo de instrumento questionador, inquirindo os grandes discursos, como o da tradição, que engloba os discursos das grandes instituições sociais, como uma “conspiração”, ao impor a aceitação de uma única verdade. Para o autor, “nem a literatura, nem a política, nem tampouco a filosofia e as ciências articulavam o campo do discurso nos séculos XVII e XVIII como o articularam no século XIX” (FOUCAULT, 1995, p. 25), pois há uma subversão característica nestes discursos, uma possibilidade, uma abertura para o deslocamento.

Para Foucault, o “mundo possível” proporcionado pelo discurso da literatura se assemelharia ao discurso da loucura que, na Idade Média, vai de encontro ao discurso da razão que está nascendo. O louco é, a partir do século XIII, objeto de conhecimento e, desta maneira, novas tecnologias são pensadas para que a loucura, enquanto doença de um indivíduo, portanto de um sujeito-objeto de conhecimento, seja vista como uma “vontade perturbada, paixão pervertida, encontre uma vontade reta e paixões ortodoxas” (FOUCAULT, 2012, p. 121). Assim, o discurso literário aparece ao lado do discurso do louco na sociedade contemporânea, na qual a literatura tem seu lugar específico, “confinada” nas feiras literárias e nas academias, produtora de um saber especificado, oposto ao “saber comum”, de “pessoas comuns”.

Desta maneira, a literatura se torna transgressiva, atuando como um princípio enlouquecedor. Daí resulta a ligação, apontada por Michel Foucault, entre loucura e literatura. Contudo, enquanto a primeira “se apresenta como uma linguagem transgressiva pura: desmoronamento, ruptura total que não se materializa em obra, pois não restitui fronteiras nem limites, ou seja, nada constrói” (ALMEIDA, 2008, p. 276), a segunda “rompe com seus próprios limites (recusa, auto-transgressão); no entanto esta atividade transgressiva institui novos limites, constituindo, assim, a obra

literária” (ALMEIDA, 2008, p. 275-6). A literatura difere da loucura por sua sistematicidade, por sua possibilidade de leitura e decifração da palavra, apesar de constituir-se como seu próprio princípio de decifração: “a literatura, como linguagem transgressiva, utiliza-se de palavras comumente em uso no dia-a-dia, inserindo-as em uma teia de relações, cuja decifração de significado está nela própria, não fora dela” (ALMEIDA, 2008, p. 275-6). Neste sentido, a literatura seria, por si só, uma *mimesis de produção*. Porém, parece-nos importante enfatizar que nem toda narrativa literária alimenta-se da própria narrativa, em um regime de eterna intertextualidade, mesmo que este seja “camuflado” em conceitos como o de paródia ou pastiche.

As propostas teóricas de Antonio Candido e Michel Foucault são complementares, pois expõem diferentes ângulos da análise literária. Enquanto o primeiro afirma a sociedade como fator principal para a elaboração do texto, o segundo volta-se ao papel primordial conferido à linguagem, na formulação de novos discursos possibilitados pela narrativa. A obra de Luiz Costa Lima (1981; 2000; 2003) apresenta, na contemporaneidade, uma proposta que relaciona as posições dos dois autores acima mencionados e, quando propõe o conceito de *mimesis de produção* (2000), consegue também, partindo da perspectiva da teoria literária, demonstrar que a análise da relação autor/obra/público não se esgota com Candido e toma formas diferentes na narrativa brasileira contemporânea.

1.2 DA IMITAÇÃO À PRODUÇÃO: A MÍMESIS LITERÁRIA

O lugar da mimesis, da época platônica até o Renascimento – salvo exceções como a concepção Aristotélica do conceito – sempre foi associado a uma compreensão negativa, à obra de arte enquanto imitação da vida. Para Platão, a mimesis encontrava-se três graus abaixo da legitimidade de uma sociedade ideal, da qual o filósofo fala na *República* e, em Aristóteles, apesar de ser vista de maneira menos idealizada – como a verossimilhança em relação ao sentido natural das coisas, como o possível – o conceito ainda apresentava lacunas não preenchidas. Luiz Costa Lima propõe uma revisão deste conceito, ultrapassando a noção de mimesis enquanto imitação – seja da natureza ou das ações humanas, alçando-o a um patamar no qual este passa a ser central para a compreensão da obra de arte, da sociedade na qual esta se encontra e, principalmente, da estreita relação entre

arte e sociedade. Para tanto, Costa Lima (2000) propõe uma divisão da mimesis contemporânea em *mimesis da representação* e *mimesis da produção*. Faremos, então, uma breve conceituação histórica da mimesis, desde o conceito platônico até a contemporaneidade, tendo como principal guia o próprio Luiz Costa Lima e suas concepções apresentadas em *Mimesis: desafio ao pensamento* (2000).

1.2.1 Platão, Aristóteles e as lacunas da *mimesis*

O conceito de mimesis sempre esteve presente nos estudos que se ocupam da elaboração e da aceitação das obras de arte. Desde a antiguidade clássica, quando o filósofo grego Platão considerou a mimesis de maneira negativa, uma cópia da cópia, a maneira pela qual o conceito foi definido passa por esta conotação negativa, sem que a devida reflexão acerca de como a mimesis opera na narrativa literária seja empreendida pelos teóricos da literatura. A obra *Mimese: a representação da realidade na literatura ocidental* (1946), de Erich Auerbach é uma das provas que temos para afirmar que o primado da mimesis como imitação é longo e arduamente transposto pela teoria literária que, apesar de questionar tal concepção, “insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo, e defendeu a tese do primado da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do significante sobre o significado, da significação sobre a representação, ou ainda da *semiosis* sobre a *mimesis*.” (COMPAGNON, 2010, p. 95). O problema da mimesis, desta maneira, passou a ser oposto àquele originalmente dado: da completa submissão à realidade, a mimesis passa a ser completamente diferente, alheia a esta, alimentando-se de si mesma, em uma espécie de “auto-canibalismo”.

Para Platão, a mimesis constitui um problema relativo à organização social da *polis* grega. Com ela, o poeta teria a possibilidade de desenvolver e dar forças à ambigüidade da palavra, o que poderia gerar uma inversão na *polis*. Tomando como exemplo a função didática que a mimesis carrega em Platão, podemos refletir sobre a maneira pela qual se daria tal inversão: a representação dos atores, no teatro, exerce forte efeito nos espectadores, que tomariam as personagens como *modelos* a serem *imitados*. Logo, se os personagens de determinada encenação sugerem, com atos ou palavras, ação diversa daquela digna de imitação, o caos instaura-se

na *polis*, pois os jovens, para quem a função da mimesis é didática, teriam suas atitudes mimeticamente guiadas pela representação dos atores⁴.

Além da função pedagógica, a mimesis em Platão, segundo Luis Costa Lima (2000), acentua a diferença entre os mundos da essência, da aparência e do simulacro. A idéia de simulacro é desenvolvida de maneira a relegar-se à obra de arte a definição de imitação da imitação, pois, em Platão, o mundo físico (das aparências) seria, em si mesmo, uma imitação do plano das Idéias (das essências). Em relação a isto, comenta Luiz Costa Lima (2000):

O pintor é inferior ao carpinteiro porque o pintor pinta a cama que não saberia fazer e o carpinteiro é superior apenas ao pintor porque age em imitação da Idéia. Percível, o mundo é a contrafação das Idéias eternas, fonte perene do que se faz em conformidade, nunca igualada a elas. A relação entre os planos, desde o supremo das Idéias até o inferior do trabalho do artista, se cumpre por meio de semelhanças progressivamente empobrecedoras. (COSTA LIMA, 2000, p. 301)

A mimesis apresenta-se, então, como duplamente negativa no texto platônico: em sua função pedagógica, condicionada a representar somente o mundo das essências como modelo a ser imitado, ela perde seu caráter questionador e, enquanto idéia de simulacro, passa a ser empobrecedora da obra de arte, que exalta a essência e fortifica a palavra *una*. Ela é, então, “subordinada aos fins éticos e pedagógicos da *Polis* fundada sobre a Justiça, como *imitação* do Bem e da Virtude. [...] Fora disso, a *imitação* é puro jogo, atividade não séria e supérflua, e o *mimema* um reflexo ilusório, estando o *mimetes* três graus abaixo do rei e da Verdade” (COSTA LIMA, 2003, p. 15). O lugar da mimesis, na sociedade descrita na *República* de Platão é aquele destinado à mentira, à falsidade, ao negativo. Ela é o oposto da Verdade *una*, da qual os cidadãos da *polis* devem ser seguidores. Ao *mimetes* resta o Inferno de Dante, sem condição alguma de salvação e, também, sem a passagem por um Purgatório que diminua suas faltas: a mimesis é a vilã, a criminosa da *polis* platônica.

Em Platão, a mimesis é reconhecida como cópia da cópia, pintura deslocada do mundo das Idéias, linguagem transposta do mundo das essências para o mundo das aparências, redefinindo esse mundo de maneira a transfigurá-lo, transformá-lo em simulacro, em arte “mal-feita”. Ela se reveste de um papel pedagógico e político

⁴ A característica platônica, de temer uma “invasão” da ficção teatral na *polis* é evidência de sua compreensão de mimesis enquanto imitação.

e ainda torna-se uma ameaça à idealização platônica de um mundo perfeito, inatingível, transcendental. Para o autor, a mimesis é a categoria mais baixa e mais perigosa de uma sociedade.

Em oposição ao conceito platônico de mimesis, que pressupunha uma divisão binária das artes e da *polis*, visando “distinguir a essência e a aparência, o inteligível e o sensível, a Idéia e a imagem, o original e a cópia, o modelo e o simulacro” (DELEUZE, sd, p. 262), Aristóteles a reconceitualiza e a modifica na *República*, vendo que nesta divisão binária faltava um conceito capaz de servir de mediador entre o ficcional e o “real”. Enquanto em Platão a *mimesis* servia como aparato e princípio legitimador da verdade única, em Aristóteles ela “ensina algo que a ciência dos primeiros princípios [...] não se permitia ensinar: que é preciso aprender a viver sobre dupla via e não sobre a via única da verdade alcançada pelo pensamento” (COSTA LIMA, 2000, p. 32). A palavra passa a ser dupla. Em Aristóteles, apesar do amparo na concepção orgânica de mimesis, a arte não é somente considerada quanto às formas produzidas – imitativa, mas também e principalmente produtora de formas. Na crítica aristotélica, a mimesis vincula-se a uma concepção orgânica de representação, na qual

primeiramente, a obra é imitação de uma ação. Ela faz reconhecer, por sua semelhança, algo que existe fora dela. Em segundo lugar, a obra é a ação de representar. É encadeamento ou sistema de ações, agenciamento de partes que se ordenam segundo um modelo bem definido: o agenciamento funcional das partes de um organismo. A obra é viva enquanto ela é um organismo. Isso quer dizer que a *techné* da obra está para a imagem da natureza, da potência que encontra, no organismo vivo em geral e no organismo humano em particular, sua realização (RANCIÈRE, 1998, p. 528 *apud* COSTA LIMA, 2000, p. 341)

No entanto, a concepção dada à mimesis por Aristóteles apresenta lacunas não preenchidas. Em Deleuze, temos um ataque à subordinação da obra de arte em relação à organicidade imprescindível ao modelo representacional aristotélico, ao modelo da natureza. “O alvo maior da reflexão deleuziana implica, pois, romper com uma concepção *orgânica* da arte, distinguindo-a da vida: ‘Se tudo é vivo, não é porque tudo é orgânico e organizado, mas, ao contrário, porque o organismo é um desvio da vida’” (COSTA LIMA, 2000, p. 341-2; DELEUZE, 1980, p. 212 *apud* COSTA LIMA, 2000, p. 342). Partindo de reflexões opostas às de Aristóteles, Deleuze afirma ser a estética anti-representacional aquela que melhor consegue

representar e abranger o lugar da arte e da mimesis – que para o autor é uma grande adversária.

1.2.2 Uma releitura do conceito: sujeito, representação e mimesis em Luiz Costa Lima

As duas concepções de mimesis apresentadas, apesar de aparentemente opostas, compõem-se a partir de uma mesma matriz: a ideologia do sujeito solar, uno, do qual emana, a partir de suas experiências, toda representação do mundo. Essa concepção de sujeito central, antes mesmo de ser alçado à categoria conceitual na modernidade, é, para Luiz Costa Lima (2000), o primeiro obstáculo a ser ultrapassado para que tenha êxito uma reconsideração da mimesis. O lugar do sujeito solar, do qual emanam as representações, deve ser repensado. Desta maneira, a hipótese de Luiz Costa Lima consiste em

que uma das possíveis vias de responder ao desafio da *mimesis* poderá consistir em repensar o sujeito [...], em abandonar a solaridade que lhe foi concedida pelo pensamento moderno, [...], para, em troca, fundar a mimetologia em um jogo tenso, sem resultado predefinido, entre diferença e semelhança (COSTA LIMA, 2000, p. 313)

Para tanto, o crítico repensa o lugar do sujeito na representação, bem como o lugar da própria representação na modernidade. Em oposição à concepção de sujeito solar, o autor nos apresenta a categoria de sujeito fraturado, aquele que “é não só um sujeito que não unifica e comanda suas representações senão que é visto no exercício de sua dupla função: apresenta e recebe; produz e suplementa” (COSTA LIMA, 2000, p. 284). A posição deste sujeito não é una e a representação não se dá – ou é recebida – de maneira única, sendo sua posição frente a determinada categoria de pensamento o que lhe confere a possibilidade de questionamento e de legitimidade. Sua posição o faz pertencente a determinado grupo e “exatamente porque o sujeito é fraturado, ele não tem uma posição *a priori* definida, senão a que assume, assim se identificando, no interior dos conflitos de interesse e na assimetria dos grupos sociais” (COSTA LIMA, 2000, p. 23). O sujeito fraturado não tem uma posição determinada, exibindo posições diferentes no interior

dos conflitos, defendendo seus pontos de vista e refletindo, não se mostrando ou considerando-se dono e representante de uma única verdade.

Como segundo obstáculo a ser ultrapassado, Costa Lima evoca a concepção de representação,

entendida como a equivalência subjetiva de uma cena externa e objetiva, a qual, à semelhança do caso anterior, deveria ser ultrapassada para que o crítico pudesse se concentrar na textualidade e dela não exigir uma subordinação que impediria a própria concepção da literatura e da arte (COSTA LIMA, 2000, p. 24).

A arte seria “representacional enquanto manifesta a “verdade” ou a “essência” da exterioridade eleita como núcleo do mundo” (COSTA LIMA, 1981, sp). Para o crítico, esta primeira concepção de representação restringe tanto a maneira pela qual a representação é entendida, quanto o conceito de *mímesis*, sendo legítimo pensar em um segundo sentido de representação: a *representação-efeito*, “provocada não por uma cena referencial mas pela *expressão* da cena em alguém e que impede que se confunda *mímesis* e *imitatio*. Pela representação-efeito, o olho se torna uma modalidade de tato” (COSTA LIMA, 2000, p. 24).

Assim, abrindo possibilidade para que repensemos os conceitos de sujeito e de representação – conceitos complementares na medida em que a representação e o sujeito caminham lado a lado, pois a representação só é compreendida na medida em que tem efeito no sujeito receptor, é também através da representação-efeito, que chegamos às duas concepções de *mímesis* defendidas pelo crítico (2000): a *mímesis da representação* e a *mímesis da produção*.

Na *mímesis* de representação, as expectativas do leitor permanecem inalteradas em relação ao efeito pretendido – e provocado – pela narrativa, não há deslocamento de perspectiva, seja por parte do autor ou do receptor da obra. Neste sentido, há uma *representação* da sociedade como essa é concebida, não sendo promovido um distanciamento entre a expectativa do leitor e a “realidade” apresentada pelo texto. A *mímesis* de produção, por sua vez, faz parte daquela narrativa que desloca o horizonte de expectativas do leitor, fazendo-o experimentar novas experiências, proporcionadas por novas representações do “mundo real”. Este trabalho de *produção* de experiências pode ser realizado a partir da linguagem utilizada na narrativa, da(s) imagem(ns) construídas pelo autor (as performances autorais), da representação contida na obra ou das experiências de leitura anteriores

do receptor. A literatura de Marcelino Freire está repleta dessas novas experiências literárias, proporcionadas a partir do conceito de artes performáticas, primeiramente voltadas à esfera teatral, mas que, na década de 1990, começaram a envolver também a escrita literária. No entanto, a posição do autor, em diversos estudos voltados à literatura, passou a ocupar um segundo plano na contemporaneidade e o leitor constitui agora parte essencial do processo de transformação que consiste em transformar a narração em narrativa. Esta é a posição de Umberto Eco em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994).

1. 3 NAS VEREDAS DOS BOSQUES DE ECO: O LEITOR

Nos debates contemporâneos que se ocupam da literatura e das especificidades do campo literário, as questões relativas ao público passaram a ocupar um espaço importante na problematização da relação linguagem/ literatura. Umberto Eco volta-se à questão da recepção em sua obra *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), fruto das seis Conferências Norton⁵ que proferiu na Universidade de Harvard em 1994. Nestas conferências, Eco enfoca essencialmente a literatura, mas nem por isso deixa de entregar-se às outras “artes eruditas”, à fórmula da Coca-cola ou ainda às estratégias cinematográficas que, segundo ele, são herdeiras das estratégias ficcionais da narrativa (ECO, 1994).

Porém, a ideia principal das conferências de Umberto Eco, e aquela que nos permite melhor compreender o problema proposto, é a de que deve existir, entre autor e leitor, um acordo ficcional que o leitor está disposto a aceitar, a concordar, a “assinar embaixo”. Um acordo que legitima a experiência literária, transformando-se em uma das características que transforma palavras em narrativa, texto em arte, linguagem em literatura. O ficcional “nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-lo a sério” (ECO, 1994, p. 84). No entanto, o que temos realmente que “levar a sério” em uma obra ficcional não é sua capacidade de *espelhar* o mundo real, mas sim sua capacidade de *representá-lo*, de maneira a transformar o texto em uma narrativa legível e identificável com uma experiência de vida, não sendo uma cópia fiel desta mesma experiência, mas sim uma transformação do real em verossimilhante, do natural em possível, como afirma

⁵ Ciclo de seis conferências, apresentadas durante o ano acadêmico da Universidade de Harvard, em Cambridge. Todos os anos, um escritor, músico, teórico ou artista de renome é convidado, tendo a liberdade de escolher o(s) tema(s) sobre o(s) qual(is) pretende discursar. (ECO, 1994, p. 7)

Aristóteles. Neste sentido, “o mundo ficcional se apóia parasiticamente no mundo real, que toma por seu pano de fundo” (ECO, 1994, p. 99), transformando este mesmo pano em seda.

O mundo ficcional é, então, uma representação do mundo tal qual o conhecemos – e refletimos sobre, considerando-se todas as questões envolvidas para a formação de nosso imaginário, como, por exemplo, o conceito de nação e a ideologia que nele está implícita, uma representação da experiência ou ainda, uma representação das representações, se considerarmos a atitude crítica de Luiz Costa Lima em *Representação social e mimesis*, ensaio publicado na *Dispersa demanda*, no ano de 1981. Para o autor,

não há um real previamente demarcado e anterior ao ato da representação. Entre este e aquele, erige-se uma rede de classificações que torna o real discreto e enunciável a partir do princípio hierárquico orientador da classificação. Não olhamos a realidade e a traduzimos numa forma classificatória. Ao contrário, é a forma classificatória que nos informa sobre a realidade, tornando certas parcelas significativas. Por efeito desta conversão, as coisas perdem sua neutra opacidade, deixam de estar meramente aí e se investem de significação. (COSTA LIMA, 1981, p. 2)

Neste sentido, toda e qualquer representação do mundo, constituída tanto no universo literário, quanto no próprio “mundo real” é dirigida e justificada com base em determinada visão de mundo⁶, em determinadas escolhas feitas pelos artistas que participam deste jogo, deste acordo ficcional do qual nos fala Eco (1994). As palavras, quando nos utilizamos de uma definição que carrega tamanha carga crítica, como a afirmação de Luiz Costa Lima (1981), perdem muito mais do que apenas sua opacidade. Elas perdem, principalmente, sua capacidade de tornarem-se neutras, sua neutralidade, transformando as representações da arte e da identidade em escolhas subjetivas.

Cabe, então, somente ao leitor/ intérprete destes atos ficcionais a compreensão da mensagem literária? Umberto Eco afirma que não, distribuindo os papéis correspondentes a cada agente, dentro da narrativa literária: dos autores, “espera-se que não só tomem o mundo real por pano de fundo de sua história, como

⁶ É interessante destacar a proximidade da definição utilizada por Luiz Costa Lima neste ensaio e da posição tomada por Judith Butler na obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2010). Nela, a autora trata dos atos de gênero como performances individuais, guiadas por modelos representacionais que conhecemos como ligados à feminilidade ou à masculinidade. Tal discussão será aprofundada no capítulo 3 desta dissertação.

ainda intervenham constantemente para informar aos leitores os vários aspectos do mundo real que eles talvez desconheçam” (ECO, 1994, p. 100), enquanto os leitores “deviam *fingir acreditar* que a informação ficcional era verdadeira e ao mesmo tempo aceitar como verdadeira no mundo real a informação suplementar fornecida pelo autor” (ECO, 1994, p. 101 – grifos do autor), mas – frisemos – não a ponto de transformar uma narrativa ficcional em narrativa real, respeitando a representação feita pelo autor do espaço, tempo e personagens que fazem parte da obra; à narrativa cabe o papel de misturar ficção e realidade de modo que, “depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está” (ECO, 1994, p. 131).

Estes parecem ser os três elementos essenciais da literatura: autor, leitor e obra, os quais não funcionam de maneira independente, mas integrados em uma tríade indissolúvel, como afirma Antonio Candido (2008), aceitando acordos ficcionais propostos unilateralmente, que culminam em uma forma de representação do mundo, do qual a ficção torna-se parasita. Este “parasitismo” da narrativa literária em relação ao “mundo real”, porém, é o que faz dela um objeto único – mas não sagrado – um emaranhado de signos lingüísticos que adquirem significado e sentido em função de experiências individuais que se tornam coletivas no momento em que a obra é aceita pelo público, que precisa de uma referência conceitual para entender a narrativa como arte. E esta referência só pode ser retirada de um mundo com infinitas experiências, que permite a intertextualidade não somente entre obras, entre linguagens, como afirmavam os formalistas russos, mas também entre representações e modos de entendê-las. A mimesis literária tem uma função social, ocupando, na contemporaneidade, um espaço múltiplo, marcado por diferentes compreensões.

Essa é uma das características da literatura: a representação de diferentes subjetividades, o que acaba por entregar-lhe espaços completamente diferentes, sem nunca entregar-se ao vazio, sem nunca perder-se no bosque. Porém, o lugar da mimesis literária não foi facilmente conquistado e ainda não aparenta fixar-se. Na contemporaneidade, o conceito de mimesis vê-se permeado por diferentes problemas e concepções, que se desvincularam, ainda que parcialmente, de um ideário que assemelhava cópia e representação para dar lugar a uma criticabilidade que problematiza de forma mais radical a relação sociedade e arte, “mundo real” e

mundo ficcional, apoiando-se em uma reflexão levantada por críticos como Michel Foucault e Gilles Deleuze que apontam a linguagem como um “pensamento do fora” (FOUCAULT, 2008), que existe independentemente de um sujeito.

Diversos autores contemporâneos, tais como Marcelo Mirisola, Rubem Fonseca e o próprio Marcelino Freire, também refletem sobre o processo de criação, sobre o papel e significado da representação, da (des)estruturação e imbricamento dos diversos gêneros literários como o conto, a crônica ou a prosa, a poesia, o lugar do artista no mercado editorial e a recepção da obra pelo público, repensando as relações existentes entre literatura e arte, relacionando-as, principalmente, tanto em relação aos papéis “reais” de escritor e público, quanto à representação de personagens na narrativa, em uma esfera de performance – seja ela artística ou de gênero, como veremos adiante.

2 A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E MARCELINO FREIRE NESTE CENÁRIO

A narrativa literária brasileira dá voz, preferencialmente, às camadas sociais, étnicas, geográficas, de gênero, etc. mais “abastadas”. Para confirmar tal formulação, podemos nos reportar a grandes escritores brasileiros, como Machado de Assis e Clarice Lispector e também às pesquisas realizadas por Regina Dalcastagnè na Universidade de Brasília, que têm como principal objeto de análise a configuração dos personagens em dois períodos literários distintos, no Brasil (DALCASTAGNÈ, 2005).

Se tomarmos os dois autores citados, e suas obras, como exemplos dessa representação hegemônica e não-problematizadora da questão das minorias, na literatura brasileira, veremos que o primeiro, Machado de Assis, apesar de focar questões relativas à desigualdade social, elabora personagens que são majoritariamente de classes sociais hierárquica, intelectual e financeiramente superiores. Brás Cubas, personagem principal de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é nascido em uma família da elite carioca do século XIX – para citarmos um exemplo. Em Clarice Lispector, a situação não é diferente: sua narrativa, apesar de trazer, em sua grande maioria, a mulher como narradora (até mesmo quando o narrador é uma voz masculina, como no romance *A hora da estrela*, a autora o leva a pensar como alguém do gênero feminino), dispõe de personagens que são donas-de-casa vivendo em famílias abastadas, com boa condição financeira, e que demonstram “conhecer seu lugar” na estrutura social brasileira do século XX.⁷ O conto *Uma galinha*, publicado em *Laços de família* (1998) diz respeito a esta indecisão feminina e até mesmo à frustração da mulher em relação à sua posição, modificada somente com a chegada da maternidade e a respectiva volta ao seio do sistema patriarcal, ainda predominante. A representação se dá a partir de uma “norma representacional” que devolve o corpo deslocado à sua posição tradicional.

⁷ Luciene Azevedo problematiza a escolha linguística feita por Lispector na construção desse romance, afirmando que “a participação de Rodrigo S. M. obstrui a história de Macabéa, transformando a narrativa em um simulacro em que a opacidade da vida de Macabéa torna impossível escrever sobre ela. As intromissões de Rodrigo, narrador-autor-personagem, sabotam o processo de elaboração da história de Macabéa, fazendo fracassar a objetividade da materialização enfim de um objeto. (AZEVEDO, 2007, p. 205). A reflexão de Azevedo (2007) apóia-se na ideia de que o escritor brasileiro faz parte de uma ideologia que o faz acreditar que participa de uma tradição interessada, na qual seu principal papel é representar o excluído, as margens da sociedade.

Não negamos, no entanto, o aparecimento de uma voz dedicada às minorias na literatura brasileira, antes do aparecimento da narrativa que consideramos contemporânea. O movimento regionalista, que teve maior força durante o Modernismo brasileiro, aparece como grande exemplo, quando nos apresenta autores como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. Porém, podemos afirmar que a voz narrativa cedida às minorias aparece isoladamente em nossa tradição literária, como “manifestações literárias”, conforme compreende Antônio Cândido na *Formação da literatura brasileira* (2009), em oposição ao conceito de *literatura como sistema*, também exposto na *Introdução* desta mesma obra⁸.

Uma das marcas da literatura brasileira contemporânea parece ser a noção de performance. Presente nas artes da década de 1970, encenada por inúmeros artistas norte-americanos e, até mesmo antes, por representações da sociedade realizadas pelas estéticas dadaísta e surrealista, a performance está presente nas vanguardas artísticas problematizadoras da noção de arte que, no Brasil, culminaram na Semana de Arte Moderna de 1922. No entanto, as estéticas acima mencionadas caracterizam-se, principalmente, por uma ideologia que vê a elaboração da obra artística como referência a si mesma, constituindo-se a partir da noção de *arte pela arte*. Apesar de utilizarem a “*performance* como um meio de provocação e desafio, na sua ruidosa batalha para romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte” (GLUSBERG, 2011, p. 12), sua recepção e conseqüente transformação em arte deu-se somente em uma pequena esfera de receptores mais “iniciados”, formada principalmente por artistas (GLUSBERG, 2011). Esse movimento se dá a partir da década de 1960, com o surgimento dos *happenings*, que tornam a arte performática mais engajada, oferecendo novas representações e novas inter e hipertextualidades através, por exemplo, da *collage* e de exposições realizadas por diversos artistas performáticos. Neste momento, o artista, em sua presença física, é indispensável para a realização da obra de arte, pois ele se torna parte constituinte de sua obra.

⁸ Não afirmamos, contudo, que a literatura brasileira não possa ser entendida através da forma de um sistema, pois a partir de 1750 e mais propriamente no período Romântico, a narrativa literária brasileira passa a apresentar características próprias, que a diferenciam do modelo europeu, e mais especificamente português. A partir deste momento, há “certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização” (CÂNDIDO, 2009, p. 25).

Neste sentido, a literatura contemporânea é parcialmente inovadora. Se considerarmos os estudos realizados por Regina Dalcastagnè, da Universidade de Brasília, em relação aos personagens representados na narrativa brasileira atual, veremos uma porcentagem não muito significativa de voz e representação das minorias nos contos, crônicas e romances contemporâneos. A autora ainda afirma que

eles (os contos) ainda são escritos, em sua esmagadora maioria, por homens brancos da classe média. O que quer dizer que o povo brasileiro não está integralmente representado na nossa literatura, como não o está na política, no mercado de trabalho, nas escolas e universidades (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 15).

A representação que temos na literatura contemporânea é, desta maneira, uma “falsa representação”, um “simulacro” da representação das minorias, pois não há apropriação da causa desta mesma minoria pelo escritor burguês. Nesta concepção, só representa a fome com alteridade quem já sentiu fome⁹.

Porém, tal visão parece reduzir o caráter representacional da literatura, pois entendida unicamente como a voz do autor, ela deixa de transmitir ao narrador e às personagens da narrativa a “liberdade” necessária para que esta mesma representação tenha efeito tanto de verossimilhança, quanto de transgressão – como quer Foucault, ou de produção de novos significados. Neste sentido, a narrativa literária, entendida como uma “prisão” do tema representado à determinada classe social, raça ou gênero, acaba por limitar-se, novamente, a uma “imitação” de um meio reduzido, como a classe média, os “guetos”, a pobreza, etc., retornando a um conceito de mimesis como simulacro, imitação de algo imperfeito já em sua essência. Portanto, até mesmo a crítica literária brasileira contemporânea – e neste sentido Luiz Costa Lima é o maior exemplo – ressignifica conceitos ligados à literariedade e à representação na narrativa literária, repensando os lugares comumente atribuídos a estas categorias e ao sujeito que, até o século XIX, era uma estrutura central na construção de significados sociais, sendo entendido como o núcleo do qual emana todo tipo de representação, concepção e compreensão e qualquer relação entre a sociedade e o saber que nela se constitui: o mundo não existia sem o sujeito.

⁹ Luciene Azevedo trata da questão da representação do outro no artigo intitulado *Representação e performance na literatura contemporânea* (2007), que tem como principal foco o romance *O paraíso é bem bacana*, de Afonso Romano de Sant'Anna.

No século XXI, e a literatura é uma das provas desta nova maneira de representação. Nela, o sujeito não existe sem o mundo, sendo o meio social a influência principal na formação e consolidação das diferentes performances dos atores sociais, que se desdobram na narrativa literária. O sujeito, entendido também como personagem, perdeu sua solaridade e as representações do mundo não são mais constituídas a partir de suas experiências, mas as constituem. A representação das “sexualidades ilegítimas” nas narrativas de Freire, para que possamos dar um exemplo, só é possível a partir de uma nova rede conceitual que permite que as diferenças façam parte das manifestações artísticas em geral e que estas mesmas diferenças sejam aceitas e transformadas em novas experiências pelos receptores, pelo público. Neste sentido, a mimesis literária é produtora de novos significados e possibilita novas relações entre autor, obra e público receptor, pois não está mais confinada a uma noção de mimesis enquanto imitação do “real”, apresentando-se como parte constituinte deste e atualizando significados através das novas modalidades de representação que incluem a noção de performance como um dos caminhos da representação na literatura.

No campo literário, formou-se um ideário que dá ao escritor um papel de “profeta”, à obra uma imagem de “libertadora” e ao leitor um papel secundário: ele é o sujeito que (des)constrói significados e discursos, a partir da “libertação” proporcionada pela leitura. A noção de performance de autoria, presente nos contos de Freire, é mais problematizadora do que “libertadora”. O autor, em inúmeras entrevistas, assim como em suas narrativas, questiona esse papel atribuído ao escritor, criando para si diferentes *personas* autorais que se adaptam tanto ao público, quanto ao mercado editorial ou à representação literária contida na narrativa. Assim, Marcelino Freire torna-se (como seus personagens) um sujeito fraturado, que repensa e ressignifica suas experiências de acordo com suas necessidades, tornando-se também um *performer*, quando representa de maneira semelhante às personagens de suas narrativas a *persona* que construiu para firmar-se enquanto autor, em meio ao mercado editorial brasileiro. Suas personagens são, na grande maioria, representações de nordestinos, empregados domésticos, prostitutas, homossexuais, negros e das demais “minorias sociais” que lutam cotidianamente contra os discursos hegemônicos que dicotomizam a sociedade contemporânea, dividindo-a entre certo e errado, bom e mal, legítimo e ilegítimo, assim como a figura pública do autor Marcelino Freire constituiu-se a partir da

imagem de um “retirante vencedor”, que chegou a São Paulo com a pretensão de transformar uma história em diversas performances, se considerarmos o grande rol de personagens representados e de contos que Freire elaborou.

Personagens e temas que, diferentemente do cânone literário brasileiro, provém da representação do obscuro, do obscuro, do sujo, do abjeto. A literatura de Marcelino Freire aparece para ressignificar a representação das minorias e elaborar uma nova estética que performatiza o corpo tanto dentro da narrativa, quanto fora dela, pois Freire utiliza-se de uma performance de autoria para, assim, relacionar-se com suas obras e com o público receptor.

Na perspectiva contemporânea, que compreende a arte como uma performance, autor, obra e público fazem parte de uma reestruturação do campo literário, pois os objetos (o corpo do artista enquanto recipiente da arte performática, a representação das personagens na narrativa, a atuação do receptor como formador de novas interpretações) tornam-se transgressivos em decorrência da maneira pela qual estes mesmos objetos são ressignificados pelo autor (*performer*), em decorrência da maneira pela qual se dá a representação dentro da narrativa contemporânea, que transforma elementos externos em internos, transgredindo significados e, desta maneira, abrindo novas possibilidades de recepção para o leitor.

O trabalho com a linguagem e a preocupação com o processo de criação da narrativa podem ser entendidos como mais uma das características e dos indícios da presença da performance na literatura brasileira contemporânea. Como afirma Jorge Glusberg (2011), os *performers* pretendem ressignificar e dar maior ênfase a este processo de criação demonstrando a mutabilidade dos atos performáticos e utilizando o corpo enquanto objeto desnaturalizador da ordem hegemônica. Para tanto, a relação estabelecida entre a tríade autor-obra-público da qual Antonio Candido ocupa-se em *Literatura e sociedade* (2008), assim como Umberto Eco, em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), é indispensável, tendo em vista que uma performance só cumpre seu papel quando provoca uma reflexão no leitor, proporcionada pelas novas experiências às quais este mesmo leitor está disposto a aceitar. Marcelino Freire, neste sentido, é um *performer*, assim como o são seus personagens e como o devem ser seus leitores, para que sua obra possa ser compreendida em totalidade, ou interpretada a partir das mais diversas perspectivas. Assim, neste capítulo, propomos uma reflexão voltada à performance autoral de

Freire, bem como da (des) estruturação empreendida pelo autor em seus contos, que enlaçam antigas e novas estruturais textuais, imbricando gêneros literários e representações inovadoras.

2.2 A PERFORMANCE NARRATIVA EM MARCELINO FREIRE

“Por que parar para pensar
se eu posso pensar andando?”
Marcelino Freire – *Amar é crime*

Estudos contemporâneos relacionados à linguagem e à sua capacidade de (re)produzir significados a partir de um significante previamente dado, como as reflexões teóricas de Foucault (2012) e Deleuze (*apud* FOUCAULT, 2012), demonstram a incapacidade linguística de representar todo e qualquer ato e pensamento humanos.

Para Foucault (2004), no espaço literário há um apagamento do autor, que se torna um sujeito de linguagem. Considerando-se que a literatura, assim como as demais manifestações linguísticas, é exterior ao indivíduo, apresentando-se como “espaço exterior, exterior a si, exterior de si, como uma multiplicidade de lugares e de subjetividade que serão sempre (re)duplicados” (FERNANDES, SD, p. 2), podemos refletir sobre o sujeito produzido fora do texto, mas possibilitado por ele.

A literatura “constrói seu ser”, ou faz emergir sujeitos construídos por discursos exteriores ao texto literário, anteriores e posteriores a ele, que são dissociados do sujeito autor e acabam por ganhar uma vida autônoma, como aquela idealizada por Cortázar, que faz parte de uma narrativa estruturalmente perfeita (CORTÁZAR, 2006). Desta maneira, os personagens e as vozes narrativas que compõem os mais diversos gêneros literários são construções de linguagem, exteriores a um sujeito-autor:

Se um texto é redigido em primeira pessoa, ele pode trazer representações que o sujeito faz de si, e representações que esse sujeito faz de suas imagens para o mundo que o cerca, e das imagens que ele tem das imagens que os outros fazem dele. No entanto, o sujeito não é o que é construído como tal no ato da escrita de seu autor, mas se dá por uma exterioridade a esse ato e a essa produção. Atestamos com isso que a escrita, tomada como exterioridade, constrói sujeitos, ou faz emergir de si efeitos-sujeito. (FERNANDES, SD, p. 3).

Nesta perspectiva, podemos entender a escrita de Marcelino Freire também como performance, assumindo a posição de que não são somente os personagens das narrativas do autor que se encontram representados por essa forma específica de expressão, sendo o próprio autor um objeto da performance, seja na relação que mantém com o mercado editorial ou em sua relação com a linguagem utilizada em suas narrativas e nas falas que profere em entrevistas e textos não-literários. Neste sentido, a performance autoral de Marcelino Freire enlaça representação e autoria, “focando-se não no que a fala está fazendo mas o que ela procura causar no ouvinte: convencer, persuadir, dissuadir, mesmo surpreender e confundir” (CARLSON, 2011, p. 74).

Marcelino Freire é personagem de inúmeros de seus contos, nos quais a menção a lugares e pessoas conhecidas por ele são explícitas. *Rasif: mar que arrebenta* (2008) é uma das obras de Freire que tem Pernambuco como cenário de um de seus contos, além da alusão feita no título da obra. *O futuro que me espera* (2008) é a representação de Freire enquanto narrador de suas próprias lembranças, das “saudades de Sertânia. Saudades de Catolé, Canindé. Saudades de Sairé. Saudades do batucajé. Do acarajé. Da Nazaré da Mata” (FREIRE, 2008, p. 121). No entanto, entendemos que a performance de Freire, que transforma autor em narrador, abre espaço para que possamos refletir sobre o papel do autor no campo literário contemporâneo. O autor não tem mais lugar fixo, não é uma entidade de voz unívoca, que assume somente uma postura, mas sim uma figura que cria diferentes *personas* autorais (VASCONCELOS, 2007), desdobrando-se em autor, narrador e personagem. Assim,

talvez seja possível pensar o seu lugar não mais como um porto seguro, como “[...] princípio de agrupamento de discurso, como unidade e origem de suas significações, como lugar de sua coerência” (FOUCAULT, 1971, p.28), mas como uma posição vazia capaz de promover um jogo entre a identidade autoral, seu *ego scriptor* e a performance figurada de subjetividades, tornando híbrida sua condição de possibilidade. (AZEVEDO, 2007, p. 136).

E parece ser esta a(s) posição(ões) assumida(s) por Freire. O autor exhibe inúmeras *personas* nos lançamentos de seus livros e em suas narrativas, que

permitem desvinculá-lo de uma entidade autoral única e que utiliza, para tal desvinculação, o corpo dos personagens e do próprio autor como símbolo da mudança e da transgressão¹⁰. Neste sentido, a performance autoral de Marcelino Freire, apesar de apoiar-se na representação do corpo de seus personagens e principalmente da sexualidade por eles manifestada, tem como principal ferramenta de denúncia o trabalho e a reflexão que o autor faz a partir do processo de criação da narrativa.

Este processo de criação é tema de diversos contos. Em *Belinha*, conto de *Angu de sangue* (2005), autor e narrador novamente confundem-se para refletir sobre a “incapacidade” linguística de externalizar todo o sentimento. Autor e narrador acabam tornando-se uma única *persona* na frase inicial do conto: “Nesses anos todos *eu* sei que sim, que sempre falta uma palavra. É verdade. Verdade” (FREIRE, 2005, p. 27 – grifo nosso). A palavra que falta, no conto, é uma declaração de amor não feita pelo narrador há mais de cinquenta anos, que “ficou engasgada durante 50, 50, 50 anos” (FREIRE, 2005, p. 28) e que será “desengasgada” no decorrer do processo de escrita. *Belinha*, a mulher amada pelo narrador é também uma representação, uma alegoria utilizada por Freire para remeter-se à literatura e ao difícil caminho percorrido pelos escritores, o que acaba por desmistificar a imagem de um escritor ideal, eternamente agraciado pela inspiração. No decorrer da narrativa, notamos que a inspiração tão exigida pelo narrador atrela-se à imagem de Belinha:

Belinha me deixou lento, sem força nenhuma. Sem decisão pra resolver aquela situação. Eu a amava tanto, ela me amava tanto e casou com outro. Na minha cara, na frente do meu nariz. Casou por vingança, não sei, por dinheiro, não sei. Por indecisão. Porque quis fazer outro destino. Foi o fim, o começo do meu desassossego. (FREIRE, 2005, p. 29).

Neste trecho do conto de Freire (2005), fica clara a alegoria utilizada pelo autor para referir-se à literatura. Belinha é a linguagem que, durante os quase cinquenta anos do narrador, o fez sofrer, casando-se com outros, procurando outro destino, transformando-se em outro texto.

¹⁰ Não podemos deixar de notar que toda atitude subversiva, depois de formalizada e aceita por um discurso, torna-se “natural”.

O processo de criação é também tema do conto *União Civil*, publicado na última obra de Freire (2010), assim como a performance de gênero e a representação das sexualidades na contemporaneidade. Narrando a história de dois homossexuais que passeiam com um carrinho de bebê em uma praça da cidade mineira de São João Del Rey, para onde o narrador viaja, cumprindo um dos papéis do literato contemporâneo: divulgar a literatura, a *sua* literatura – aquela narrativa na qual sempre falta uma palavra:

Essa imagem eu vi, juro, na cidade mineira de São João Del Rey. Os dois estavam solenes – não sei se felizes – frios, ao sol. Minha imaginação passeou com eles. Mente de escritor que veio para umas palestras, falar sobre narrativas curtas, meu novo livro, a quem possa interessar. (FREIRE, 2010, p. 91).

No conto em questão, a imagem dos dois homens, “o primeiro caso no país de adoção homossexual” (FREIRE, 2010, p. 91) leva o narrador até a sua infância, na qual a manifestação de sua sexualidade se dá de maneira inesperada, trazendo consigo o entrelaçamento, presente em outras narrativas de Freire, entre a performance do gênero e a representação da sexualidade, destruindo a linha tênue existente entre ficção e realidade, como o autor também o faz n’*Os atores*, conto de *Rasif* (2008). Em *União Civil* (2010) encontramos inúmeras situações que colocam a escrita de Freire nesse patamar contemporâneo da literatura – e da reflexão acerca da linguagem: a problematização da sexualidade e sua relação com as representações do corpo na literatura; a (in)capacidade de representação pela linguagem; a relação estreita existente entre ficção e realidade iniciada nas décadas de 1970 e 1980 por teóricos ligados às artes performáticas, bem como a maior aproximação entre autor, obra e leitor, possibilitada pela descoberta e difusão de diferentes mídias contemporâneas, como a *web*, uma das ferramentas utilizadas por Marcelino Freire.

As novas mídias proporcionam uma maior aproximação entre a obra, o público e a performance autoral, permitindo que Freire ocupe diferentes papéis, transgredindo a unidade autoral esperada de escritores até meados do século XX, mais precisamente até a década de 1970, na qual artistas performáticos levaram suas apresentações do teatro para as outras formas de arte, inclusive a literatura, assim como as trouxeram para um espaço “real” que passou a ser compreendido,

com a teoria da performance da década de 1990, como uma extensão dos palcos (CARLSON, 2011), enfatizando o caráter representacional e simbólico de todo e qualquer ato, dos quais participam os atos performativos da escrita literária.

Todo escritor seria compreendido como uma miscelânea de performances – autorais e corporais, na medida em que seu corpo faria parte das *personas* por ele representadas. Todo escritor, todo indivíduo, seria compreendido como um emaranhado de posições ideológicas, simbólicas e representacionais que emanam de sua relação com o corpo, também criador de significados.

Marcelino Freire é um dos exemplos da construção e representação de inúmeras *personas*, sejam elas autorais ou “humanas”, que subvertem a unidade esperada do sujeito e descentralizam a representação, criando também um sujeito fraturado, referente aquele pensado por Luiz Costa Lima (2000).

Nascido na cidade de Sertânia, em Pernambuco, no ano de 1967, mudou-se com sua família para Paulo Afonso, na Bahia em 1969, onde ficou por seis anos, até estabelecer-se no Recife, cidade na qual começou a fazer teatro, escreveu seus primeiros textos, atuou como bancário e iniciou o curso de Letras, que não concluiu, na Universidade Católica de Pernambuco. Em 1989, abandonou seu emprego de bancário e participou de uma oficina de autores, ministrada por Raimundo Carrero. Dois anos depois, premiado pelo governo pernambucano, mudou-se para São Paulo e publicou suas duas primeiras obras *AcRústico* (1995) – agora renegada por ele – e *EraOdito* (1998). No ano de 2000, publicou sua obra *Angu de sangue* pela Ateliê Editorial, editando em 2002 a coletânea *5 minutinhos*, com “30 microcontos para você ler no intervalo da novela” e em 2003, antes do lançamento de *Balé Ralé*, também pela Ateliê, uma versão voltada às crianças. O escritor falou de seu projeto em entrevista dada na 10ª Jornada Nacional de Literatura, em Passo Fundo – RS, no ano de 2003:

Cada escritor com "30 segundos" de prosa e poesia, teríamos no total "5 minutinhos" da boa literatura. Livrinhos para serem distribuídos de graça em lugares onde as pessoas estivessem esperando pelos famosos "5 minutinhos", como em paradas de ônibus, filas de cinema, dentro de consultórios dentários, em salões de beleza. Foi um sucesso essa "provocação". E o projeto reunia nomes como os de João Gilberto Noll, Moacyr Scliar, Manoel de Barros, Glauco Mattoso, Fabrício Carpinejar, todos com um texto inédito. Enfim, agora resolvi lançar uma Coleção 5 Minutinhos especial para as crianças. E lançar em grande estilo. Lançamento

nacional na Jornada Literária de Passo Fundo. Maravilha, não é não?¹¹

E ainda em entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão, para o site *Balacobaco*:

A Coleção se chama Coleção 5 Minutinhos, homem. Bem, vamos lá, iniciar do começo. Eu tenho umas frases, uns "microcontos" que eu coleciono em um cadernão chamado "Quarto da Bagaceira". Queria desová-los de lá. Resolvi fazer um livrinho, de 8 por 6 cm, chamado "30 segundos", onde eu colocaria 30 desses microcontos, para serem lidos no intervalo da novela. Exemplos: "Enforcado na corda bamba", "A vulva da vovó ficou viúva", "Ao pobre o horário nobre", "De dentro do ovo para dentro da gaiola", enfim. Daria esse livrinho para os amigos, parentes, serpentes et cetera e tal. Comentei o troço com o escritor, amigo meu, o Nelson de Oliveira, que achou graça e rapidamente fez um romance em 30 "minicapítulos". Aí pensei: vou convidar mais 8 autores. Seremos em 10. Cada um com 30 segundos, dá 5 Minutinhos. A Coleção estava pronta. Convidei para ela os poetas e escritores que conheço e admiro. Eles toparam de cara. A Coleção foi feita para ser distribuída gratuitamente, em lugares onde as pessoas estão esperando aqueles famosos 5 Minutinhos. Estava feita e armada a provocação. Para nossa diversão e diversão de quem recebe os "30 segundos" nas ruas, filas, consultórios, salões de beleza. Na verdade, coisa assim surgiu na minha cabeça porque não paro o rabo na cadeira. Nem o olho na geladeira. Enquanto a ficção na vem, fico aprontando outras inquietações. Gosto disso, entende?¹²

Como o próprio idealizador assume, a seleção de microcontos traz presenças ilustres da literatura brasileira, mas, além destas "figuras de peso", Marcelino Freire consegue garimpar outras "pedras" da literatura brasileira, que precisam somente de uma lapidação – um empurrãozinho – do agitador cultural e escritor "gente boa", *persona* que Freire construiu e consolidou em suas diversas aparições em feiras literárias, entrevistas, cursos e encontros promovidos Brasil a fora, bem como nos blogues, diários virtuais, que mantém, como forma de aproximar literatura e leitura/leitores e, também, não menos importante, "vender seu peixe".

As coleções *Cinco minutinhos*, de 2002, e *Cinco minutinhos infantil*, de 2003, foram a maneira encontrada pelo escritor de levar a literatura contemporânea ao leitor que espera "cinco minutinhos". A proposta de Marcelino Freire é a de apresentar uma narração, uma narrativa condensada, com até 50 letras, contadas

¹¹ Entrevista concedida à 10ª Jornada Nacional de Literatura, 2003. Disponível em: <http://10jornadadeliteratura.upf.br/jornada/entrevistas/marcelino.html>

¹² Disponível em: <http://www.gargantadaserpente.com/entrevista/marcelinofreire.shtml>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2012.

somente o texto, sem título ou pontuação. Encontramos então narrativas polêmicas, ambíguas, divertidas ou profundas, de escritores “velhos”, “calejados” ou ainda daqueles “novinhos em folha”, ainda com muitas histórias com começo, meio e fim – ou ao menos um deles – pra contar. É da primeira edição da *Cinco minutinhos* que retiramos este miniconto:

Teste de vista

Ler? Não, senhor.
São óculos para descanso.

Esta construção de uma *persona* “gente boa” fica clara em postagem que ressalta o recém-lançado romance da escritora Andréa Del Fuego, que Freire afirma estar “incendiando” o cenário literário brasileiro:

Acabei de ler o romance de estreia da Andréa Del Fuego (ela só havia publicado contos), recém-lançado pela Língua Geral. Título: *Os Malaquias*¹³. Li em minha ida a São João Del Rey. Melhor leitura não haveria. Nas terras de Minas. Como cresceu essa menina! Del Fuego passeia pela vida de uma família. Que se separa. Cada irmão para um lado. Adotado. Pelo mundo. Sei bem disto. Sou caçula de uma penca de nove filhos. Espalhados por aí. Sei, sim. De saudade, ruptura. Del Fuego fez alta literatura. Cheia de humanidade. Tão em falta. Aleluia e ave! Ela traça os deslocamentos. Os desamparos. As esperanças pequenas. Em metáforas bem colhidas. Frases diretas nas feridas. Meu Cristo! Haverá algum crítico de plantão que dê conta do que acabou de fazer a Del Fuego? Um clássico, juro. E esqueçam de que sou amigo dela. Aliás: lembrem-se de que sou amigo dela. Do Joca. Da Ivana. Da Índigo. De tanta gente... Ora essa. Que está aí. Colocando a alma na janela. Sempre na luta. Não se enganem. Todos foram construindo. E ainda estão construindo. A duras penas. Este árduo ofício. Acendendo. E ascendendo, aos poucos. Incendiando. Eta danado! Maravilha e beleza! Parabéns, querida. Pelo grande romance que você fez. E mais não digO. O meu abraço a vocês. Beijos no umbigo. E fui e até a próxima vez¹⁴.

O jogo de palavras que qualifica Andréa Del Fuego acaba por misturar, na escrita de Freire, os elogios dedicados ao romance, um pequeno relato da infância e da família de Freire – que mostra a estreita relação entre a mimesis literária e vida social, criando a verossimilhança e estabelecendo um vínculo, um reconhecimento entre leitor e obra – além de fazer alusão aos amigos de Marcelino Freire, aos

¹³ Romance ganhador do Prêmio José Saramago, em 2011.

¹⁴ Postagem do blog *EraOdito*, datada de 30 de julho de 2010. Disponível em: <http://eraodito.blogspot.com/>

escritores que acendem e incendeiam a literatura, ascendendo. Aos poucos, pois a escritura é um “árduo ofício”, construído, elaborado a “duras penas”.

O ofício de escritor, na sociedade contemporânea, é, ainda que subliminarmente, tratado por Marcelino Freire neste post, retirado do blog *EraOdito*. Tal alusão explica-se pela grande polêmica gerada por aqueles escritores que fazem parte da chamada “Geração 90”, antologizados na coletânea de Nelson de Oliveira. Estes se dividem em dois grupos distintos, quase opostos, que entendem a literatura e sua relação com o mercado editorial de maneiras completamente diferentes: no primeiro grupo, encontramos Marcelino Freire, que entende a relação literatura/publicidade (e conseqüentemente o trabalho com editoras, promoções, lucros, rendas) como indispensável para o (in)sucesso de sua narrativa e da literatura brasileira contemporânea, em sentido geral.

É interessante ressaltar aqui a pesquisa desenvolvida por Liana Aragão Lira Vasconcelos (2007), na Universidade de Brasília. Sua dissertação analisa as estratégias de atuação de escritores brasileiros no mercado editorial, voltando-se principalmente para a figura construída de Marcelino Freire, pelo próprio escritor. Para a pesquisadora, estabelece-se, no mercado editorial brasileiro uma “marca literária” a partir “de um sistema circular que envolve autores, editoras e divulgação” (VASCONCELOS, 2007, p. 34). E Marcelino Freire faz questão de entrelaçar, ainda mais, estes fios do novelo, assim como Luiz Ruffato, problematizando e defendendo ainda a questão da profissionalização do escritor, o que deixa, novamente, de “cabelo em pé” os conservadores, que vêem a literatura como algo sagrado, que não deve “emporcalhar-se” com a sujeira do mercado editorial. Esta postura “revolucionária” do escritor fica clara no seguinte trecho da entrevista concedida a Cristiano Aguiar, da *Revista Crispim*, em 2003:

1. Marcelino, bora falar de um assunto que muitas vezes é tabu no meio literário: dinheiro. É possível viver de literatura no Brasil, mesmo não sendo um best-seller? Como você vê o mercado editorial hoje, em relação à nossa literatura contemporânea? Você considera que o trabalho intelectual dos escritores brasileiros – falo de direitos autorais, oficinas, palestras, ensaios, bolsas, entre outras formas de renda – é, de modo geral, remunerado de maneira justa?

RESPOSTA: Ave nossa! Dinheiro, em qualquer meio, é sempre um assunto tabu. Tudo que envolve grana, tramóia, nóia, sei lá. Mas vamos aos números: que números? Olhe só: eu não consigo viver de literatura. Até, de um tempo para cá, tenho recebido uns cachês. Ora dando palestras, ora na venda de livros, de direitos, de contratos com a Record. Ora como curador de algum troço. Não reclamo. Mas

não posso contar com a literatura para pagar as minhas contas. Não é salário fixo, entende? Por isso, ainda trabalho meio período em uma agência de propaganda. É ela quem me garante a renda maior. Mas enfim. Creio que as coisas estão melhorando. Há muitas editoras chegando. Hoje, já olham com outros olhos os autores contemporâneos. E, modéstia à parte, isso aconteceu um pouco por causa do movimento que fizemos: eu, Nelson de Oliveira, Joca Reiners Terron, etc. A gente chamou a atenção. Brigou, gritou. Fez a roda rodar. Estamos, inclusive, aprendendo a nos profissionalizar. Digo assim: cobrar a quem temos que cobrar. Muito caminho ainda para caminhar. Mas a gente chega lá. Onde, hein? Me fala¹⁵.

Aqui, o contista parece não saber até onde ir, para onde caminhar com as suas narrativas, mas seus passos parecem bem trilhados, desde o recebimento de seu primeiro prêmio, até a fundação de seu segundo selo editorial, o *Edith*, pelo qual publicou sua mais recente obra, *Amar é crime* (2010). No entanto, antes deste selo, o contista já havia se emaranhado com os laços do mercado editorial com o selo editorial *EraOdito Editora*, que levava o nome de seu antigo blog.

O próprio Marcelino Freire, em uma de suas entrevistas, afirma: “coisa assim surgiu na minha cabeça porque não paro o rabo na cadeira. Nem o olho na geladeira. Enquanto a ficção na vem, fico aprontando outras inquietações. Gosto disso, entende?”¹⁶. E o autor apronta, realmente, muitas inquietações, utilizando não somente a literatura para desabafar. Esta é uma das características dos escritores da Geração 90: a ficção é só *um* dos meios de fazer literatura.

Em suas obras, Freire enfoca questões tabu com a leveza e a inteligência que devem fazer parte da “boa” literatura. Boa, mas não em um sentido hierárquico, de cânone ou não-cânone. Até porque, se considerarmos a trajetória deste pernambucano, hierarquia é uma das palavras que não se encaixa em seu vocabulário. Preferimos “de ladinho”, sem “uma literatura na estante”¹⁷ assim como o próprio Marcelino Freire.

¹⁵ Disponível em: www.revistacrispim.com. Acesso em: 09 de fevereiro de 2012.
http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=entrevista%20marcelino%20freire&source=web&cd=1&ved=0CCcQFjAA&url=http%3A%2F%2Frevistacrispim.com%2Ftextos%2Fentrevista_marcelino_freire.doc&ei=fslzT5SFIsidgQf61uGMAg&usq=AFQjCNEfaUREpdoVE_L1eAClh4hN6dUXCg&sig2=u23xjeL_4FhdckWplq77MQ&cad=rja. Acesso em: 09 de fevereiro de 2012.

¹⁶ Disponível em: <http://www.gargantadaserpente.com/entrevista/marcelinofreire.shtml>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2012.

¹⁷ Postagens do blog *EraOdito*, de 19 de outubro de 2006. Disponível em: <http://eraodito.blogspot.com/>. Acesso em 15 de fevereiro de 2012.

Assim, a literatura de Freire, e sua própria *persona* de escritor, vinculada às suas obras e representada em sua vida, não cabe em um único recipiente. Marcelino Freire usa de diversos veículos para propagandear a literatura e os escritores que fazem a diferença na construção/consolidação do fazer literário brasileiro. Em *points* literários como A Mercearia São Pedro, lugar no qual deixou o Prêmio Jabuti que ganhou por *Contos Negreiros* (2005) no ano de 2006, ou ainda na *Balada Literária*, evento idealizado e organizado pelo escritor anualmente, o contista faz papel de agitador cultural. Mas não nos deixemos enganar por esta completa “benevolência” da *persona* de Freire. Para Liana Vasconcelos (2007), quando trata de questões polêmicas que se relacionam ao mercado editorial brasileiro e à profissionalização do escritor no Brasil contemporâneo – discussão antiga, mas ainda não solucionada, Freire também se vincula a outros papéis sociais, mostrando-nos um discurso que anda ao lado do discurso publicitário e, até mesmo, das veias comerciais. Marcelino Freire, em sua figura de bom moço, é polêmico, ácido. Assim como suas narrativas. E faz acontecer, dentro e fora das linhas.

Seu primeiro grande empreendimento “fora” do mundo das letras foi o selo editorial *EraOdito Editora*, pelo qual publicou a coleção *Cinco minutinhos*. No entanto, este selo pareceu não satisfazer a pressa e a vontade de mudar do escritor. Após publicar obras por outras grandes editoras, o contista volta a aventurar-se no ramo, lançando a *Edith Editora*, juntamente com outros escritores e pessoas vinculadas a arte no Brasil. Na apresentação do selo, publicado no site da editora, encontramos a idéia principal, que norteia a existência deste novo empreendimento de Freire – e seus amigos:

EDITH¹⁸ é um verbo. É ação.
EDITH é um nome próprio.
É um espaço para realização.
EDITH agora ou se cale para sempre.
EDITH não espera. EDITH faz.
EDITH é uma mãe.
EDITH não é a casa da sogra.
EDITH gera.

¹⁸ Em pesquisa realizada em diversos sites voltados ao significado de nomes e considerando o fato de que, na apresentação do selo editorial *Edith* encontramos sua personificação, acreditamos que o nome escolhido para a nova editora de Freire é proposital, pois seu significado remete à inteligência e ao poder de comunicação, apontando para sua necessidade de falar, embora nem sempre diga tudo o que lhe vem à cabeça. Sempre pensa muito, e isso interfere na concentração do que está fazendo. Pode vir a ser um excelente escritor, advogado ou professor. Considerando ainda as diversas entrevistas dadas por Freire e suas afirmações relativas aos inúmeros papéis que assume e aos inúmeros projetos que coordena, o nome *Edith* vem a corroborar tais afirmações, pois se consolida em múltiplos interesses.

EDITH tem 14 filhos.
E uma paixão em comum: a palavra.
EDITH acha que está faltando paixão.
Por isto EDITH está apaixonada.
EDITH está cega.
Para números, distribuições, prêmios.
EDITH enxerga longe.
EDITH tem escritores, cineastas, fotógrafos, artistas plásticos.
EDITH é a porta de entrada. E a de saída.
EDITH faz o serviço completo.
EDITH não cansa.
EDITH acha que tudo está ficando muito cansativo.
Por isso EDITH acorda.
EDITH está cheia de esperanças.
EDITH sabe que tem vida curta.
Por isso a pressa, o gás, a força.
EDITH não é uma marca.
EDITH não é uma editora.
EDITH é uma pessoa.¹⁹

Edith²⁰ é uma pessoa, ou ainda uma representação, uma nova personagem criada para e pela *persona* do escritor Marcelino Freire que a idealizou de maneira a preencher-se por diversos meios, juntando diferentes manifestações artísticas, com o intuito – parece-nos – de desvincular-se de um mercado editorial paternalista, regido pelos “favores” de grandes editoras. Mas, ainda assim não consegue desvincular-se completamente: sua principal função é a de mostrar a nova arte brasileira e, especialmente, *vender, comercializar* essa nova arte, essas novas expressões.

Apesar deste intuito acentuadamente mercadológico, a editora *Edith* merece mérito, pois traz à luz escritores, artistas gráficos, etc. não-conhecidos que praticamente não teriam oportunidades em grandes editoras, voltadas mais às novas cifras do que aos novos artistas. O selo editorial *Edith* é mais uma realização do inquieto Marcelino Freire para quem, no mercado literário brasileiro contemporâneo, todo escritor é “igual”, mas cada personagem tem sua nuance, assim como cada narrativa tem aspectos próprios, estruturas que permitem a reflexão e a troca de experiências entre autor e leitor. No entanto, para Marcelino Freire, essas estruturas não são formas rígidas, maneiras de negar a fluidez da literatura. É por este motivo

¹⁹ Disponível em: http://visiteedith.com/?page_id=2. Acesso em: 15 de fevereiro de 2012.

²⁰ Outra editora independente, idealizada por dois escritores em 2000/ 2001 – Daniel Pellizzari e Daniel Galera – e um artista plástico – Guilherme Pilla – e extinta em 2004 também ficou conhecida por suas publicações “não-canonizadas”. Entre elas, a coleção *Tumba do Cânone*, explicitamente uma paródia da coleção organizada por Regina Zilberman e Maria Eunice Moreira, e publicada pela Mercado Aberto, intitulada *O berço do cânone: um conjunto de textos fundadores da história da literatura brasileira*.

que o autor faz uso da paródia e de novas conceituações do gênero na literatura brasileira contemporânea, produzindo, a cada nova publicação, menos palavras e, ainda assim, abrindo espaço para maiores questionamentos.

2.3 “QUEM CONTA UM CONTO, AUMENTA UM PONTO”. OU NÃO?

O futuro perde muito tempo.
(FREIRE, 2010, p. 158)

O ditado popular “quem conta um conto, aumenta um ponto”, que há muito tempo refere-se a especificidade do conto no Ocidente, não parece fazer parte da contística brasileira contemporânea. Desde Sherazade, contar alguma coisa a alguém é a arte de viver mil e uma noites – e além. Criar uma narrativa e “passá-la adiante” é uma maneira de adiar a morte, ou até mesmo de burlar o fado de todo ser humano: ser (em) um dia esquecido, apagado da memória. Sherazade fazia questão de, ao contar um conto, aumentar um ponto, mostrando ao rei-algoz, a cada dia, um pedaço maior do *iceberg* que se escondia em suas palavras. Mas, *Fim de papo*. “Na milésima segunda noite, Sherazade degolou o sultão” (SECCHIN, 2004, p.8). Das sucessivas narrativas *d’As mil e uma noites* ao *Fim de papo*, um miniconto publicado na coletânea *Os Cem menores contos brasileiros do século* (2004), organizada por Marcelino Freire, há a emergência e o desenvolvimento de uma profusão de gêneros ficcionais, cuja riqueza historiadores e críticos da literatura não cessam de apontar.

O conto é um deles, tornado evidente sobretudo no século XIX, quando conquistou autonomia do romance por sua estrutura breve e concisa (MOISÉS, 2004). Hoje, essa estrutura diferenciada evidencia um processo de radicalização identificado no miniconto, que tanto mais irradia seus significados quanto mais curto ele se apresenta. Como uma manifestação recente, esse processo no cenário brasileiro necessita ser compreendido em suas condições e possibilidades, sociais e literárias. Para isto, e procurando enfatizar as características recentes do miniconto contrastados ao conto, o argumento será desenvolvido, primeiro, expondo as proposições “clássicas” de Edgar Allan Poe e Julio Cortázar, para, depois, expormos a estratégia de Marcelino Freire.

Ítalo Nunes Ogliari, em sua tese intitulada *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil* (2010), demonstra a característica paródica que

envolve o miniconto na literatura brasileira atual. Para o pesquisador, tal (micro) estrutura narrativa “transcendeu a estrutura teórica [do conto moderno], mostrando que o conto não é somente isso: um gênero moderno” (OGLIARI, 2010, p. 118), configurando-se como um gênero pós-moderno²¹. Esta transgressão da estrutura teórica, empreendida pelo miniconto, é uma paródia da necessidade de brevidade do conto, evidenciada por Edgar Allan Poe, Tchekhov e Julio Cortázar, entre outros, além de ser, nitidamente, uma estratégia de veiculação comercial. Incentivar a leitura, transgredir as regras impostas pelo cânone, desmanchar, negar e reconstruir a literatura de uma maneira “não-canonizada” são estratégias que estreitam ainda mais a relação escritor/ editor/ público.

Nádia Battella Gotlib trata dessa comercialização do conto em sua *Teoria do conto* (1987), afirmando que “no século XIX o conto se desenvolve estimulado pelo apego à cultura medieval, pela pesquisa do popular e do folclórico,[e] pela acentuada expansão da imprensa, que permite a publicação dos contos nas inúmeras revistas e jornais” (GOTLIB, 1987, p. 7 – grifo nosso). No entanto, a especificidade deste gênero não se encontra na sua circulação. A principal questão parece simples, mas abre espaço para uma infinidade de interpretações: O que é o conto? O que faz com que os contos continuem sendo contos, apesar das mudanças experimentadas por este tipo de narrativa na contemporaneidade? Qual a posição do escritor frente a estrutura usual do conto e à desestruturação narrativa proposta pelo fazer literário contemporâneo?

O questionamento relativo ao gênero, a elaboração de propostas teóricas para entendê-lo frente as novas mídias, como os blogs da internet, bem como as estratégias narrativas são imprescindíveis para que o compreendamos como parte da dinâmica própria do campo literário em seus desdobramentos recentes, por sua vez inseparável dos modos de existência da cultura contemporânea. É sob esse prisma que os minicontos de Marcelino Freire são objetos de interesse, em diálogo com as propostas de Edgar Allan Poe e de Julio Cortázar.

A definição mais comum e usual do conto refere-se a toda narrativa que é contada, narrada por alguém, seja de forma oralizada ou escrita. A natureza do conto é a de simplesmente contar estórias. Mas, quando nos voltamos ao gênero

²¹ A definição de pós-moderno e a ideologia implícita a ela, problematizadas por Ogliari (2010), não fazem parte da discussão proposta aqui. No entanto, as propostas analíticas propostas por esse autor permitem compreender o conto brasileiro contemporâneo e, especificamente, a obra de Marcelino Freire.

literário *conto*, as complicadas (in)definições que englobam literatura e teoria mostram-se complementares, ou completamente opostas, concordando somente com a afirmação de que o conto é toda narrativa curta. Fora isso, o gênero apresenta-se, segundo Mario de Andrade, “indefinível, insondável, irreduzível a receitas” (ANDRADE, 1976, p. 7 *apud* GOTLIB, 1987, p. 9). Contudo, refletir sobre o conto é, para Julio Cortázar, uma maneira de problematizar nossa própria experiência, a própria vida, que se entrelaça com a vida do conto, pois

se não tivermos uma idéia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move desse 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, 1974 *apud* GOTLIB, 1987, p. 10).

Os contos verdadeiramente grandes, aos quais Julio Cortázar faz menção, “fisgam” o leitor a partir da densidade do conteúdo transmitida em poucas palavras e em um único acontecimento, um recorte minúsculo das experiências humanas do cotidiano. Esta concepção, ao levar em conta uma reflexão sistemática, um trabalho consciente na estruturação que culmina no gênero literário *conto*, é relativamente nova na história da teoria do conto, e até mesmo na historiografia do contar, do narrar histórias.

No século XIX, com o advento da impressão e a crescente indústria jornalística, o conto passa a ser essencialmente um gênero escrito – não abandonando completamente seu caráter socializador, ainda que, com a crescente individualização da sociedade, fecha-se, voltando-se não mais para a experiência coletiva, mas sim para a experiência individual. Sua estrutura textual compõe-se uma narrativa curta, densa, que pode apresentar características do conto de acontecimento (ou de efeito) ou do conto de atmosfera. No conto de atmosfera o cenário predomina sobre os personagens e sobre o enredo, enquanto o conto de efeito visa simular uma sensação no leitor, de terror, de pânico, de surpresa, como nas narrativas de Edgar Allan Poe. Personagens, ação, ambiente, tudo nele

converge para o objetivo principal, que é despertar uma emoção em quem lê. O que realmente importa no conto é a economia de palavras: todo supérfluo pode e deve ser retirado; a densidade do conteúdo deve apresentar-se subjetivamente, como em um *iceberg*, que condensa somente 20% de seu volume em local visível. A “grande sacada” do conto é criar histórias com inúmeras interpretações (mas não sentidos) em poucas linhas, em poucas palavras, em poucas páginas. É esta a principal contribuição de Edgar Allan Poe para a contística moderna, que tem início no século XIX, com o crescimento da industrialização e da mercantilização da obra de arte.

2.3.1 O efeito, o mercado e a composição: Edgar Allan Poe

O século XIX foi um período de grandes e profundas mudanças para a história do mundo ocidental. Com o crescimento e a consolidação da indústria, a mentalidade modificou-se radicalmente. A vida começou a ser contada em horas: as horas passadas nas fábricas, o tempo de descanso, a invenção e popularização da luz elétrica, que tornou as noites mais curtas e os dias mais longos, a possibilidade da reprodução das obras artísticas, e a conseqüente expansão das revistas – literárias ou não – e dos jornais. Todas essas modificações tornaram a experiência humana mais rápida e mais controlada pelo capitalismo. E a narrativa literária, com Edgar Allan Poe, acabou por seguir este caminho: da rapidez, da fluidez e também do divertimento da massa, pois com as modernas técnicas de impressão, a massificação seria uma das palavras de ordem, em conjunto com a própria rapidez. O conto encontraria nesta mudança de concepções um espaço aberto, no qual poderia firmar-se.

Edgar Allan Poe compartilhou a opinião de que o conto é o gênero literário que melhor representa a ideologia capitalista do século XIX e a emergência das novas formas literárias que dela derivam: as histórias de crime, de mistério, as personagens com comportamentos desviantes, bem como é a estrutura textual que “oferece o melhor campo para o exercício do mais nobre talento” (POE, 1842 *apud* KIEFER, 2011, p. 336)²². Para Edgar Allan Poe, o conto “possui vantagens peculiares sobre o romance. É, obviamente, uma área muito mais refinada que o ensaio. Chega a ter pontos de superioridade sobre a poesia” (POE, 1842 *apud*

²² Todas as citações de Edgar Allan Poe retiradas da obra de Kiefer são referentes às três resenhas publicadas pelo autor, em 1842, em relação à obra de Nathaniel Hawthorne.

KIEFER, 2011. 329). O conto é o gênero literário que melhor se adapta a “nova vida”, que consegue captar a atenção tanto da burguesia quanto do proletariado crescente do século XIX; ele é o gênero que requer mais trabalho intelectual do escritor, visto que “em toda composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano preestabelecido” (POE, 1842 *apud* KIEFER, 2011, p. 338-9).

Este único plano preestabelecido, do qual fala Edgar Allan Poe, refere-se ao *efeito* pretendido pelo autor, no momento de *construção* do conto – “um artista literário habilidoso constrói um conto” (POE, 1842 *apud* KIEFER, 2011, p. 338-9) e tal efeito deve ser pensado e elaborado de maneira que nenhuma palavra da composição se volte para uma direção não apontada por ele, desde o início da leitura – e da escrita. Neste sentido, o raciocínio do autor é imprescindível para a construção do conto, sendo ainda que o princípio da *totalidade*, no conto, tem imensa força.

Este princípio, apresentado por Poe nas três resenhas da obra *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne, confere à narrativa em prosa curta uma força que não é encontrada no romance – gênero no qual a totalidade de leitura pode ser adiada. Assim, “a narrativa em prosa curta, que exige de meia hora até uma ou duas horas de leitura atenta” (POE, 1842 *apud* KIEFER, 2011, p. 338-9) ganha por nocaute do romance, se pudermos utilizar da expressão de Julio Cortázar, seguidor e problematizador da teoria do conto de Poe na América Latina.

A totalidade da leitura, no conto, seria um ponto positivo do gênero, pois “os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro. Porém, a simples detenção da leitura por si só seria suficiente para destruir a verdadeira unidade” (POE, 1842 *apud* KIEFER, 2011, p. 338-9), que seria encontrada em uma narrativa que tomasse a atenção do leitor em um tempo de leitura que variasse entre meia hora a duas horas, que pudesse ser feita em uma assentada. Para Poe, “esta unidade [de leitura e de efeito] não pode ser totalmente preservada em produções cuja leitura não possa ser feita de uma assentada” (POE, 1842 *apud* KIEFER, 2011, p. 336). Ultrapassando esta medida de tempo, a leitura tornar-se-ia cansativa; a unidade e a totalidade da obra seriam perdidas.

O conto, para poder ser caracterizado como gênero literário, deveria seguir determinados caminhos de elaboração, que culminariam em uma narrativa que

proporciona uma transformação psicológica no leitor, e tal transformação seria compreendida principalmente a partir do conflito norteador do *plot*²³ e do efeito pretendido pelo autor. Toda a narrativa em prosa curta deveria ser elaborada a partir do efeito pretendido, o que culminaria em um único acontecimento, provocando certo tipo de *epifania* no leitor, ou ainda uma espécie de *katharsis*. O conto de efeito – ou o efeito do conto – tem como principal virtude e também como principal tarefa representar uma realidade verossimilhante, capturando o leitor para a narrativa através de um suspense, que só será desvendado no instante do clímax do conto. Neste sentido, Edgar Allan Poe “concebeu o conto como uma obra de arte, como veículo para a discussão da condição humana e como meio de entretenimento no qual os elementos ficcionais básicos, personagem, incidente, espaço e idéia motivadora, são compacta e inseparavelmente combinados” (PEDEN, 1971, p. 7 *apud* KIEFER, 2011, p. 45).

Na literatura da América Latina, os passos de Edgar Allan Poe foram seguidos pelo escritor argentino Julio Cortazar. Suas concepções correspondem àquelas empreendidas por Poe, modificando-se sua nomenclatura, mas ainda assim possibilitando uma abertura na contística, conforme pensada e teorizada por Poe. Cortazar busca no conceito de epifania grega uma abertura para o divino – que se dá naquilo que chamamos realidade.

2.3.2 Julio Cortazar e a (re)leitura de Edgar Allan Poe: modificando o conceito original

Faz parte do senso comum da crítica literária a idéia de que Julio Cortázar apropriou-se das postulações teóricas feitas por Edgar Allan Poe no século XIX. No entanto, uma compreensão tão reducionista não poderia definir as contribuições teóricas do escritor argentino. Julio Cortázar fez muito mais do que apropriar-se das contribuições de Poe em suas obras.

²³ Edgar Allan Poe, nas três resenhas publicadas nas revistas *Graham's Magazine*, em abril e maio de 1842, e *Godey's Lady's Book*, novembro de 1847, afirma que nem todas as narrativas publicadas por Nathaniel Hawthorne em *Twice Told Tales* podem ser realmente denominados *tales*, contos – na concepção moderna da palavra, cunhada a partir do século XIX. Para o autor, alguns textos não passam de *sketchs*, por não contarem com o *plot*, com um acontecimento que leve o leitor à reflexão: “sem *plot*, sem ação e praticamente sem personagens, [alguns textos] são *telas*, descrições de estados de ânimo, de paisagens naturais e de estações.” (KIEFER, 2011, p. 53).

Em primeiro lugar, as abordagens feitas pelo argentino levam em conta um contexto social diferente, que possui representações e ideologias distintas daquelas mencionadas e defendidas por Poe. Os contrastes da América Latina revertem as escolhas culturais anglo e ibero americanos que precederam a colonização, conforme Damatta (1981), demonstrou. Os regimes ditatoriais – alguns ainda em voga na América Latina no século XXI – são outra característica que transformam em originais as considerações de Julio Cortázar, como o escritor mesmo demonstra em *A casa tomada*, conto no qual uma casa é tomada por espíritos, cômodo a cômodo, expulsando de lá seus legítimos moradores – um casal de irmãos²⁴. Aqui, a alegoria se mostra como uma oposição feita ao regime ditatorial argentino.

Porém, não negamos a nítida presença da teoria de Poe nos escritos de Cortázar, assim como também não o faz o escritor argentino. Em seu ensaio *Poe: o poeta, o narrador e o crítico* (2006), o escritor afirma que

há em nós uma presença obscura de Poe, uma latência de Poe. Todos nós, em algum lugar de nossa pessoa, somos ele, e ele foi um dos grandes porta-vozes do homem, aquele que anuncia o seu tempo noite adentro. Por isso sua obra, atingindo dimensões extratemporais, as dimensões da natureza humana profunda do homem sem disfarces, é tão profundamente temporal a ponto de viver num contínuo presente, tanto nas vitrinas das livrarias como nas imagens dos pesadelos, na maldade humana e também na busca de certos ideais e de seus sonhos. (CORTÁZAR, 2006, p. 104).

A presença obscura de Poe na crítica de Julio Cortázar se dá nos diversos artigos, ensaios, prefácios e notas de obras que ele traduziu. Segundo Charles Kiefer, “o escritor do Sul procurou desvendar os mecanismos de funcionamento da história curta, acrescentando novas formulações teóricas e preceptísticas às já estabelecidas pelo escritor do Norte” (KIEFER, 2011, p. 152). No entanto, há uma diferença básica entre a compreensão da literatura de Edgar Allan Poe e a maneira pela qual esta mesma compreensão é tida por Julio Cortázar. É inegável que Poe preocupava-se com a linguagem, em seus contos e também nos contos aos quais eram objetos de sua crítica, mas, para o escritor argentino, a questão da linguagem

²⁴ Edgar Allan Poe, em 1838, escreve o conto *A queda da casa de Usher*, que trata da mesma temática do conto cortazariano. Nesta narrativa, a queda de uma casa sólida, na qual também vive um casal de irmãos, funciona como alegoria para a queda da aristocracia, no século XIX. Vê-se nitidamente uma denúncia social, como também o é o conto de Cortázar, no entanto, cada um deles denuncia um problema típico de seu contexto social.

era de suma importância. Cortázar perguntava-se “qual é o processo, o silencioso ciclone do ato literário, cujo vórtice está na pena que Poe apóia neste instante sobre a página?” (CORTÁZAR, 2006, p. 102). A página aparecia como um mundo de possibilidades do escritor, neste caso, um mundo aberto por Edgar Allan Poe para si mesmo, pois é através das imagens construídas pela linguagem, na narrativa poeana, que se torna possível sua aplicação da teoria do efeito, que Cortázar (re)nomina.

Na crítica de Cortázar, assim como nas formulações de Poe, são levantados três elementos como base para o conto: significação, intensidade e tensão. O tamanho reduzido da narrativa para se tornar um bom conto também tem sua importância. “O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário” (CORTÁZAR, 2006, p. 152). Assim, para tratar do tamanho reduzido do conto, o escritor traça comparações entre o conto e a fotografia, deixando para o romance as características do cinema:

Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o clímax da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*. De fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 2006 *apud* KIEFER, 2011, p. 182).

Neste sentido, o contista deve “recortar” uma cena cotidiana para que a partir dela se dê a representação, o espaço e o tempo da narrativa e, desde o início do conto, a tensão deve fazer-se presente: “deve manifestar-se desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas” (KIEFER, 2011, p. 183). O conceito de tensão do conto, proposto na crítica cortazariana, parece confundir-se, então, à noção de efeito formulada por Edgar Allan Poe, pois tanto em relação à primeira, quanto em relação à segunda formulação teórica, o conto deve voltar-se à intenção do autor e guiar o leitor, com base nesta intenção, até a última palavra da narrativa.

A tensão também se liga, na poética cortazariana, ao conceito de significação, inovador em relação às proposições de Poe.

O conceito de significação formulado por Cortázar diferencia-se da concepção de Poe, pois, apesar de também requerer a excepcionalidade para realizar-se, a significação pode mostrar-se até mesmo no cotidiano ou no banal. No entanto, somente a partir do momento em que o conto se torna significativo a narrativa adquire estatuto estético. Porém, tal conceito, segundo o próprio Cortázar, é problemático. Entendida como a “misteriosa propriedade que determinados acontecimentos têm de irradiar alguma coisa para além deles mesmos” (KIEFER, 2011, p. 183), o conto adquire – ou não – distintas significações, que se tornam memoráveis em razão da experiência do leitor. Para Cortázar, ampliando a teoria do conto de Poe, o leitor participa do projeto de atribuição de significado à narrativa; primeiramente empreendido pelo escritor é “modificado”, tornado significativo para o leitor. A significação do conto forma-se na relação estabelecida entre a tensão, a intensidade e o leitor. Desta maneira,

um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com esta explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta. A significação não reside somente no tema do conto, mas depende da intensidade e da tensão, elementos de natureza técnica, resultantes do tratamento literário que o contista dá ao tema (KIEFER, 2011, p. 184).

O conto, na crítica cortazariana, é uma verdadeira “máquina de criar interesse”. Toda palavra transposta ao mundo ficcional, que dá forma – e conteúdo – à narrativa, visa prender a atenção do leitor e a significação aparece como o clímax da leitura, que não deve ser, como encontramos na poética de Poe, excessivamente curta ou excessivamente longa. O trabalho com a linguagem, feito pelo contista, dá à narrativa a aura da excepcionalidade, que deve acompanhá-la e pode ser encontrada até mesmo em experiências triviais: “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 flutuavam virtualmente na memória ou na sensibilidade” (KIEFER, 2011, p. 184-5).

Quando Cortázar atualiza a teoria do conto de Edgar Allan Poe, ele privilegia o leitor e seu vínculo com o conto e com o autor, na construção da significação e da excepcionalidade do conto. Além do leitor, o escritor argentino amplia o lugar do conto. Do estrito trabalho com a linguagem, que deve ser realizado para que a narrativa adquira sentido e demonstre o efeito pretendido, o contista se vê frente a frente com o fazer estético e com algo que se encontra antes e depois desta lapidação da linguagem: o tema.

O tema também deve exercer um fascínio sobre o seu criador, pois é somente assim que o conto, após apresentar o leitor ao mundo da ficção, o devolverá de maneira mais lúcida, mais crítica. Para que isto aconteça, o ofício do escritor é de suma importância. Este ofício “consiste entre muitas outras coisas em conseguir este clima próprio de todo grande conto, que obriga a continuar lendo, que prende a atenção, que isola o leitor de tudo o que o rodeia, para depois, terminado o conto, voltar a pô-lo em contato com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e mais bela” (KIEFER, 2011, p. 186) efeito alcançado somente com uma base que una intensidade e tensão.

Enquanto a tensão trabalha desde a primeira palavra do conto, exercendo-se “na maneira pela qual o autor vai nos aproximando lentamente do que conta” (KIEFER, 2011, p. 187), sendo talvez o traço mais marcante da trama narrativa – de um modo que nenhuma técnica narrativa poderia ensinar ou prover, “o grande conto breve condensa a obsessão do escritor; é uma presença alucinante que se instala desde as primeiras frases para fascinar o leitor, fazê-lo perder contato com a desbotada realidade que o rodeia, arrasá-lo numa submersão mais intensa e avassaladora” (CORTÁZAR, 2006, p. 232) – a intensidade consiste na eliminação de qualquer palavra supérflua, de qualquer expressão que não contribua para o efeito pretendido no conto.

Assim, a noção de tensão, proposta por Cortázar, assemelha-se ao efeito (conceito empreendido por Poe), mas entendemos que tal noção está para o conto de atmosfera, proposto por Tchekhov, assim como a noção de intensidade está para o conto de efeito, de Edgar Allan Poe, pois a tensão organiza os fatos, acompanhando o leitor ao clímax da narrativa, mostrando a ele o caminho para que o efeito pretendido seja obtido na leitura, enquanto a intensidade, “os fatos, despojados de toda preparação, saltam sobre nós e nos agarram” (CORTÁZAR, 2006 *apud* KIEFER, 2011, p. 187).

Outro conceito proposto por Julio Cortázar, que enfoca a estrutura narrativa do conto, é o de esfericidade. Com ela, a máquina infalível, destinada a cumprir sua missão narrativa com o mínimo possível de meios técnicos, fecha-se sobre si mesma. Com a noção de esfericidade, postula-se

que o narrador poderia ter sido uma das personagens, vale dizer que a situação narrativa em si deve nascer e dar-se dentro da esfera, trabalhando do interior para o exterior, sem que os limites da narrativa se vejam traçados como quem modela uma esfera de argila. Dito de outro modo, o sentimento da esfera deve preexistir de alguma maneira ao ato de escrever o conto, como se o narrador, submetido pela forma que assume, se movesse implicitamente nela e a levasse à sua extrema tensão, o que faz precisamente a perfeição da forma esférica. (CORTÁZAR, 2006, p. 227).

Quando o narrador transforma-se em personagem da narrativa, a máquina infalível que é o conto “blinda-se” contra qualquer intervenção que não contribua para o efeito pretendido pelo escritor, tornando-se significativo para o leitor. A noção de esfericidade do conto é proposta por Cortázar no ensaio *Do conto breve e seus arredores* (2006), e do décimo preceito de um perfeito contista, publicado no *Decálogo do perfeito contista*, de Horácio Quiroga: “conta como se a narrativa não tivesse interesse senão para o pequeno ambiente de tuas personagens, das quais pudeste ter sido uma. Não há outro modo para obter a *vida* no conto” (QUIROGA, SD *apud* CORTÁZAR, 2006, p. 227). Isto é, o escritor não pode mostrar-se na narrativa, nem mesmo com a voz do narrador, pois a história que ali é narrada diz respeito, principalmente, às personagens representadas. Desta maneira a narrativa passa do plano simples da narração para o plano da ação, fazendo-se alheia ao mundo do escritor, construindo um mundo próprio no qual vivem os personagens e a ação que se desenrola na narrativa. Cortázar procurava, em sua própria escritura, ficar alheio a sua escrita e deixar a ação por conta das personagens – e do narrador-personagem:

Encontrei uma espécie de explicação pela via contrária, sabendo que quando escrevo um conto busco instintivamente que ele seja de algum modo alheio a mim enquanto demiurgo, que se ponha a viver com uma vida independente, e que o leitor tenha ou possa ter a sensação de que de certo modo está lendo algo que nasceu por si mesmo, em si mesmo e até de si mesmo, em todo caso com a

mediação mas jamais com a presença manifesta do demiurgo (CORTÁZAR, 2006, p. 228).

Essa explicação de Cortázar parece transformar o conto em uma narrativa que existe por si mesma, em si mesma e para si mesma, uma ficção com vida independente. Porém, não há ficção que existe por si mesma, pois todo o mundo ficcional, como já demonstrou Umberto Eco (1994), é parasita do mundo real, assim como o mundo real torna-se parasita do mundo ficcional quando a mimesis literária lhe empresta algo próprio da ficção, como a maior criticidade do leitor, a problematização da sociedade contemporânea. Nos voltamos então às questões estruturais do conto contemporâneo e sua relação paródica com as poéticas de Edgar Allan Poe e Júlio Cortázar em Marcelino Freire.

2.3.3 O conto contemporâneo: leveza, rapidez e reflexão na leitura literária

As histórias das mil e uma noites são consideradas, por muitos, a principal fonte originária do conto. Contudo, até mesmo as origens dessas histórias são controversas, pois são remetidas tanto aos anos de 870, quanto aos períodos que compreendem os séculos XII e XIII.

Uma das principais características das histórias de Sherazade é o caráter socializador de sua narrativa, encontrado tanto em sua relação originária com o rei Shahriar, pois aqui Sherazade constrói uma relação interpessoal entre ela e seu ouvinte, quanto nas referências sobre a obra, que se atualizam à mesma velocidade que as próprias narrativas. Um indício desta atualização é a afirmação de, até a segunda metade do século XIII e a adequação das histórias à moral islâmica, existiam somente histórias para mil noites (FERREIRA, 2012), não para mil e uma noites, como nos afirma o título e conhecimento comum sobre a(s) narrativa(s).

A coletânea *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004) nos apresenta mais uma atualização da leitura (e da elaboração) das histórias de Sherazade. Relacionando a nova proposta estrutural do miniconto, conforme solicitada por Freire aos autores convidados à participar da coletânea, a uma releitura tanto das relações de gênero, quanto da tradição literária, Carlos Secchin constrói uma possível narrativa para a milésima segunda noite de Sherazade e de seu rei:

Na milésima segunda noite, Sherazade degolou o sultão.
(SECCHIN *apud* FREIRE, 2004. p. 8).

O título é, no miniconto de Secchin, um indício da ambigüidade característica do miniconto contemporâneo, encontrada não somente na literatura do século XXI, mas também no miniconto precursor de Monterroso, pois nessa (mini)narrativa não temos convicção de quem ainda estava lá quando o dinossauro acordou – ou se o dinossauro, enquanto narrador, encontrava-se no lugar no qual havia adormecido. Em *fim de papo*, não é diferente: o leitor pode tanto compreender este título como um indício da morte do rei, quanto como uma finitude das histórias de Sherazade. O papo encerra uma vida e uma tradição literária que não teve um início especificado mas que, para Secchin, parece ter um final. No entanto, quem decide qual será o final das mil e uma histórias de Sherazade é, na literatura contemporânea, o leitor.

A nova estrutura proposta para o conto e para o miniconto da literatura brasileira contemporânea se configura como um importante desafio analítico, principalmente pela centralidade que o leitor vem ocupando, não só recentemente, mas especialmente a partir da maior aceitação do miniconto. Na contística de Clarice Lispector, que leva o leitor a acompanhar o fluxo de consciência dos narradores e personagens, já havia indícios dessa modificação do papel do leitor, para além da idéia do autor como um demiurgo. Os minicontos de Freire, neste contexto, são um campo fértil para inúmeras interpretações de leitura, que acompanham tanto as experiências do sujeito leitor – um sujeito fraturado (COSTA LIMA, 2000), quanto as representações e performances do autor, atualizando, de forma revigorada, a tríade autor-obra-público conforme proposta por Antonio Candido (2008).

Neste sentido, os cinco minutinhos de leitura que Marcelino Freire espera dos receptores de suas “minicoletâneas” transformam-se em uma recepção diferente da literatura, que desde o surgimento dos meios de comunicação em massa, como o rádio e a televisão, perde espaço e tem a cada dia menos leitores. No entanto, não podemos perder de vista o cunho comercial que os minicontos de Freire englobam, visto que, por apresentarem-se de maneira hiper-condensada, sua elaboração, além de sua leitura, exige uma postura diferente por parte do escritor: essa postura única transforma-se, em Freire, em diferentes *personas* autorais que se posicionam de

maneiras desdobradas tanto dentro da narrativa (quando o autor Marcelino Freire transforma-se em personagem e/ou em narrador), quanto nas inúmeras entrevistas e mini-cursos ministrados por ele.

Em sua literatura, o autor tece uma inter-relação entre oralidade e escrita não somente em seus contos, mas também nos minicontos publicados em *Amar é crime*, (2010) demonstrando um trabalho minucioso com a linguagem, que se torna ambígua e passível de uma riqueza interpretativa na apreciação. Neste sentido, “o poeta, jogado e perdido no meio do anonimato das massas, já não tem mais nada a dizer, ou já não tem quem o escute. Daí esse fechamento do poema numa economia da fala, que é ao mesmo tempo excesso de reflexão” (SPALDING, 2008, p. 92).

Essa economia relativa à fala que, conseqüentemente, nos leva uma maior reflexão nos minicontos de Freire, é uma das características da rapidez necessária para a boa narrativa literária, conforme pensada e estruturada por Ítalo Calvino em uma de suas *Seis propostas para o novo milênio* (1988). Ela também pode ser pensada por meio das contribuições de Ricardo Píglia para compreender o conto contemporâneo. No ensaio *Tesis sobre el cuento*, Píglia afirma que “un cuento siempre cuenta dos historias” (2004), assumindo um caráter duplo a partir do momento em que se constitui como a escrita de uma história explícita, narrada de forma não subjetiva, e outra história oculta, que se constrói nas entrelinhas deste primeiro sistema. Segundo o autor, Poe e Quiroga, na maior parte de seus escritos, narravam a primeira história, enquanto, em segredo, elaboravam a segunda, enquanto escritores como Joyce abandonariam o final surpreendente, esperado do conto, trabalhando as duas histórias simultaneamente, sem resolve-las. Marcelino Freire faz parte de uma vertente literária que, assim como Horácio Quiroga, narram a primeira história, deixando para o leitor a possibilidade de deslumbrar-se com a segunda história, decifrada no final do conto.

Também nos minicontos do autor essa segunda história, oculta na objetivação e na descrição de personagens e objetos representados na primeira história narrada, está alojada principalmente na reflexão empreendida pelo leitor, em sua experiência da leitura daquilo que “não está dito” pela/na narrativa. A rapidez da escrita literária, que chega a um ponto máximo com a elaboração de minicontos de até 50 palavras, dá espaço para uma reflexão mais profunda não só para o universo da crítica literária. Ela se apressa em alojar-se não somente no leitor, mas também em suas relações com o mundo e, especialmente, com as mídias de massa. A utilização de

uma linguagem mais coloquial e, com Marcelino Freire, a apropriação da internet para a construção de *personas* autorais e como lugar de proliferação e aproximação entre o(s) discurso(s) autoral(is) e seu público leitor sugerem que as trocas entre as diversas artes e a comunicação de massa são também uma maneira de se apossar da velocidade com que os *media* contemporâneos aproximam a produção e o público.

Outra característica que nos leva a afirmar que a rapidez é uma das características da narrativa de Freire não se encontra na escrita literária do autor, mas em sua relação com o mercado editorial, tendo em vista que a elaboração de minicontos e a leitura rápida por eles proporcionada é mais um atrativo aos leitores que, em meio a uma vida agitada e espetacularmente rápida, vêem na leitura uma distração “rápida”. Contudo, a literatura contemporânea não se apresenta apenas como distração. A estruturação do miniconto, a reflexão a ela interligada e as novas posições do autor e das personagens são, apesar de sua aparente leveza e da rapidez de sua leitura, um emaranhado de densidade de significados e significantes, que se atualizam na experiência do leitor.

2.3.4 Quem conta um conto, *diminui* um ponto: os minicontos e Marcelino Freire

Como tentamos mostrar, Edgar Allan Poe, Julio Cortazar, Jorge Luiz Borges, Machado de Assis, Mario de Andrade e outros inúmeros contistas e teóricos desenvolveram proposições sobre o *conto*. Desde o século XIX, este gênero literário foi alvo de reflexões, polêmicas, transformações, teorias e práticas diversas que, para alguns, iniciaram-se com as reflexões empreendidas de Edgar Allan Poe que, com sua teoria do efeito, propôs a retirada de todo e qualquer supérfluo da narrativa, enfatizando um recorte no acontecimento para prender a atenção do leitor por, no máximo, duas horas. Ao público do século XIX - vivendo em um período de mudanças sociais, com a crescente rapidez dos meios de comunicação e da locomoção, com a adoção de uma jornada de trabalho e de horas de lazer reguladas por um relógio impiedoso – não mais interessava o caráter pedagógico da literatura, mas sim o momento catártico da leitura: uma aproximação entre a sua realidade e a ficção que lhe era apresentada. Aí, o sujeito era o centro da narrativa; as experiências narradas, acontecidas, representadas pela ficção deveriam ser

verossimilhantes àquelas da “vida real”. O sujeito uno²⁵ era a principal preocupação do contista e, apesar da rapidez da nova ordem econômica, do capitalismo emergente, as representações literárias tratavam especificamente deste sujeito.

A problematização da relação da narrativa com o público é ligeiramente diferente para Julio Cortázar. Esse autor “subordina a estética (ou melhor, a arte verbal) a uma pretensão que a transcende, colocando-a a serviço de uma busca integral do homem” (YURKIEVICH, 1998, p. 12). A linguagem, para o escritor, é uma maneira de subversão e, a fim de fundamentar este propósito, o contista empreende uma revisão histórica da literatura moderna, tendo por base o seguinte questionamento: Como recriar literariamente personagens que não falam, mas vivem? Essa interrogação leva Cortázar a um programa que consiste em “levar a linguagem ao seu limite, extremá-la, desaforá-la, para que as possibilidades humanas mais profundas possam se exercer” (YURKIEVICH, 1998, p. 17).

O trabalho cortazariano com a linguagem, percebido na maneira pela qual seus contos são concebidos assemelha-se, desta maneira, a ideia que Edgar Allan Poe tem do trabalho intelectual, realizado a partir do acontecimento e do efeito pretendido pelo autor, na narrativa. Tanto Cortázar, quanto Poe acreditam que o trabalho incansável com a linguagem é um dos princípios norteadores da variante ocidental do conto moderno.

Outro princípio apontado por Julio Cortázar e Edgar Allan Poe refere-se ao tamanho da narrativa, de suma importância para a construção do conto: a extrema, ou ainda, qualquer prolixidade deveria ser banida, assim como o tamanho reduzido do conto também era considerado um aspecto negativo: “a brevidade excessiva é censurável tanto no conto quanto no poema, mas a excessiva extensão deve ser ainda mais evitada” (POE, 1842 *apud* KIEFER, 2011, p. 339). Toda palavra supérflua deveria ser eliminada da narrativa, assim como toda brevidade excessiva, que não apresentasse ao leitor o efeito pretendido pelo autor deveria ser evitada. A preocupação com a extensão ideal do gênero conto era, portanto, tanto estética quanto inseparável das condições de apreciação do público leitor inserido nos modos de vida impulsionados pela industrialização crescente, do advento da

²⁵ Para Luiz Costa Lima, o sujeito uno é aquele para o qual toda forma de representação e explicação do mundo convergem. De suas experiências emanam todas as demais representações e explicações dos fenômenos sociais. Esta concepção de sujeito, estreitamente ligada à filosofia predominante até o século XVIII, opõe-se à noção de sujeito fraturado, também proposta por Costa Lima (2000).

impressão e até mesmo da maneira pela qual o pagamento era feito aos escritores no século XIX.

A partir destas teorias, influenciadas pelas profundas mudanças do século XIX, o conto passou a fazer parte de uma concepção de literatura que possuía, além da função pedagógica, exercida pela literatura no período clássico, e para a qual o texto ficcional deveria apresentar um caráter educacional, moral, visível desde a Antiguidade Clássica, uma função de divertimento, aliada à reflexão provocada pela narrativa. No entanto, esta “reflexão”, este “divertimento”, deveria prender a atenção do leitor por pouco tempo. Afinal os tempos eram outros e a rapidez da indústria, das locomotivas e o tempo cronometrado não deixavam um grande espaço para o “lazer” que a leitura proporcionava.

Essa mesma experiência do tempo é vivida com intensidade recentemente e há, paralelamente, a radicalização da estrutura textual do conto, visível no miniconto. Marcelino Freire afirma, na coletânea *Os cem menores contos brasileiros do século*, – assim como nas duas edições das coletâneas *Cinco minutinhos* – que o propósito de tal organização está em propiciar *cinco minutos de leitura, entre o intervalo da novela ou do jornal*. Não só o tempo parece estar mais rápido e mais fragmentado, mas reduzido para leitura, que deve ser feita no intervalo de programas televisivos e no espaço deixado pelo acesso à internet. Marcelino Freire se insere nesse modo de experiência recente, tanto a partir das *personas* autorais que construiu para o público e para seus companheiros de profissão, quanto em seus contos e minicontos. O autor sabe que não precisa “seguir à risca” todas as proposições feitas por Edgar Allan Poe e recontextualizadas por Julio Cortázar para fazer literatura, e é brincando com a estrutura textual do gênero conto que ele mostra sua(s) voz(es).

Os contos de Marcelino Freire, neste sentido, aparecem como paródias da estrutura narrativa proposta por Edgar Allan Poe, no século XIX. Podemos até mesmo inferir que o escritor, e as *personas* por ele criadas, tem consciência da transfiguração do gênero que faz em seus escritos, pois suas obras não são comumente caracterizadas como *contos*. *Contos negreiros*, publicado em 2005, tem suas narrativas denominadas *cantos*, e não *contos*. Considerando ainda a figura que nos remete a imagem de um código de barras fixo no homem negro que ilustra a capa da obra, a palavra *contos* pode não se referir à narrativa, mas ao valor de mercadoria vinculado a imagem do negro brasileiro ali representado.

É interessante ressaltar, no entanto, que mesmo quando são tratadas como narrativas-cantos, encontramos contos de estrutura similar àquela proposta no século XIX, como em *Solar dos príncipes*, publicada em *Contos negreiros* (2005). A narrativa enfoca a tentativa de realizar uma filmagem em um grande condomínio: “a ideia é entrar num apartamento do prédio, de supetão, e filmar, fazer uma entrevista com o morador” (FREIRE, 2005, p. 24). Nesse mesmo momento tem início a uma inversão do significado do espaço, pois o “normal” é realização de filmagem na favela como forma de apresentar o “diferente” e tematizar questões sociais: “O morro tá lá, aberto 24 horas. A gente dá as boas-vindas de peito aberto. Os malandrões entram, tocam no nosso passado. A gente se abre que nem passarinho manso. A gente desabafa que nem papagaio. A gente canta, rebola. A gente oferece nossa coca-cola” (FREIRE, 2005, p. 25). Nesse conto, os espaços sociais funcionam como sinais opostos: a idéia de entrar subitamente no condomínio opõe à receptividade dos moradores da favela, que nem precisam ser entrevistados. O que nos encaminha para o efeito pretendido pelo escritor é a apresentação da desigualdade e os sinais inversos dos significados atribuídos aos moradores da favela como “diferentes”.

O conto enfoca essa relação de igualdade/diferença na figura do porteiro do prédio: “Nordestino é homem. Porteiro é homem ou não é homem? (FREIRE, 2005, p. 24); “O porteiro apertou o apartamento 101, 102, 108. Foi mexendo em tudo que é andar. ‘Estou sendo assaltado, pressionado, liguem para o 190, sei lá.’” (FREIRE, 2005, p. 25) e esta relação transforma-se no conflito norteador da narrativa. A paródia feita por Marcelino Freire exibe-se nas nomenclaturas dadas às narrativas publicadas em suas obras, na excessiva brevidade de sua escrita – condenada tanto por Edgar Allan Poe, quanto por Julio Cortázar – e na representação de suas personagens, mas a continuidade literária da modernidade do século XX é visível em sua escrita, ainda que possam ser escamoteados pela *persona* transgressora do escritor e pela representação contemporânea do “real”.

Trazendo a tona esta performance de Marcelino Freire – o autor – pretendemos mostrar a revolução do gênero que foi empreendida por este contista com sua coletânea *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), que também funciona como uma paródia, uma denúncia ao academicismo e ao cânone literário, que exclui de seu campo todo conto que não se enquadra na forma e no conteúdo daqueles publicados em *Os cem melhores contos brasileiros do século*,

organizada por Ítalo Moriconi. Essa publicação deixa implícito que todo conto que se encontra fora dela, não é um dos melhores, atualizando uma forma de exclusão e de classificação no campo literário brasileiro, na qual Marcelino Freire se situa e se posiciona, confirmando-a pela contestação. Nesse mesmo movimento, escreve minicontos, tanto reiterando quanto transformando a crítica literária que tematiza a estrutura narrativa do conto.

Enquanto Edgar Allan Poe e Julio Cortázar propunham uma estruturação rígida para o gênero conto, que se baseava principalmente no tamanho da narrativa e no tempo de leitura necessário para que fosse lida em sua totalidade, vários escritores contemporâneos convidados por Marcelino Freire, seguindo os passos de Augusto Monterroso, autor do primeiro e mais conhecido miniconto contemporâneo, *O dinossauro*, demonstram que não há mais a necessidade dessa estrutura e fazem da paródia, tanto relativa ao gênero literário quanto à representação das personagens, uma nova maneira de fazer literatura. As personagens não são mais compreendidas como representações “universais” do homem, apresentando-se como ficcionalização das experiências fragmentadas do autor²⁶, às quais o leitor acaba por identificar-se.

Neste sentido, o miniconto ganha destaque na América Latina no século XX, período no qual foram publicadas coletâneas reunindo escritores brasileiros e latino-americanos. Essa é uma das evidências de que o novo gênero havia ganhado notoriedade entre leitores e entre teóricos, seguida do fato de que os estudos relativos a essa nova (des)estruturação do gênero também ganharam popularidade. David Lagmanovich afirma que, na América Latina, os minicontos tiveram rápida aceitação pelo fato de que o conto em si apresentava uma dimensão estrutural menor nesta cultura, em relação às narrativas norte-americanas e inglesas, por exemplo:

Pensemos que *Princesa*, de D.H. Lawrence; *The Bear* ou *A rose for Emily*, de William Faulkner; *Rain*, de W. Somerset Maugham; ou inclusive *The Short Happy Life of Francis Macomber* ou *The Snows of Kilimanjaro*, de Ernest Hemingway, superam em várias vezes a extensão de contos tão característicos das letras hispânicas como *Adios Cordera*, de Leopoldo Alas, *La muerte de la Emperatriz de la China*, de Ruben Darío, *Las ruinas circulares*, de Jorge Luis Borges, *El patio de vecindad*, de Miguel Delibes, ou *La*

²⁶ Para Antonio Candido (2009), a fragmentação do personagem é uma das características que confere ficcionalidade à narrativa.

autopsia del sur, de Julio Cortázar (LAGMANOVICH, 2003, p. 14 *apud* SPALDING, 2008, p. 26).

No entanto, os minicontos publicados até o século XX, anteriores a *O dinossauro*, de Monterroso, não eram tão condensados quanto aqueles publicados em *Os cem menores contos brasileiros do século*, que contém, no máximo, 50 palavras. O que aconteceu após a abertura estrutural possibilitada por Monterroso foi uma reinvenção do miniconto, e não do conto. A condensação de uma narrativa em 50 palavras, ou menos, mantendo as possibilidades de apreciação e a identificação por parte do leitor em uma pequena frase, é a maior modificação do gênero vista pela crítica literária e pelos leitores contemporâneos. Não somente a apreciação literária e a identificação obra-leitor são proporcionadas pelos minicontos publicados no Brasil neste início de século. O efeito, como pretendido por Poe, também garante seu lugar nesta (mini)narrativa.

Em *Amar é crime* (2010), última publicação de Marcelino Freire, trinta minicontos escritos pelo autor ganham destaque nas páginas finais do livro. Em muitos deles podemos notar a presença de um intenso trabalho com a linguagem, facilmente percebido nas formas ambíguas das frases-contos, e do “desenrolar” de uma (mini)história, que caminha para um desenlace sem supérfluos que possam desviar o leitor do sentido original do miniconto, pretendido pelo autor²⁷. No entanto, por apresentarem-se de forma ambígua, os minicontos de Freire, ao mesmo tempo em que rompem com alguns aspectos da estrutura proposta por Poe, como o tamanho da narrativa, acabam por dar continuidade à noção da criação de efeito, pelo autor. A escrita de Freire, desta maneira, apresenta-se como uma continuidade na ruptura, quando atualiza determinadas características do conto – e do miniconto – ao mesmo tempo em que rompe com outros postulados da teoria do efeito de Poe, parodiando, desta maneira, a estrutura do gênero, que se condensa ainda mais na literatura contemporânea. Esta ambigüidade é característica do miniconto de número [29], de *Amar é crime* (2010):

²⁷ Esta é, no entanto, uma característica que não está presente nos contos publicados em outras coletâneas de Freire. Na maioria de suas narrativas há uma subversão, um desvio do efeito original provocado pela leitura. Em suas últimas frases, os contos do autor apresentam ao leitor uma nova perspectiva, que provoca um estranhamento, um deslocamento do horizonte de expectativas antes consolidado. Desta maneira, a literatura de Freire pode ser considerada como *mímesis de produção*, se tomarmos como princípio norteador de tal caracterização a definição proposta por Luiz Costa Lima (2000).

Olhou o relógio.
Hora de cortar o pulso.
(FREIRE, 2010, p. 159)

Aqui, a paródia voltada às estruturas narrativas propostas nos séculos XIX e XX se faz clara: em duas frases, o narrador deste miniconto transforma uma atividade corriqueira, o ato de olhar para o relógio, em uma anunciação de uma tragédia, deslocando, assim, o efeito inicial do conto. Desestabilizando a leitura ao excluir um enredo, transforma-a em uma atividade que exige a reflexão do leitor diante do desfecho dos acontecimentos, levando-o a preencher os vazios do miniconto com suposições do que poderia ter conduzido aos momentos tensos de uma ação, em vias de realização. Em relação ao tempo, os cinco minutinhos requisitados por Freire para a leitura de seus minicontos operam um curto-circuito entre temporalidades contrastantes e simultâneas. O verbo *cortar* tem a finalidade de separar, terminar, dividir um espaço de tempo entre o existir e o não existir. O ponto final que divide a leitura e a não-leitura, aqui, é somente o ponto de partida para uma reflexão que não termina nas 50 palavras. Percebemos então, que o elemento literário principal dos minicontos não se restringe mais, como postulava Edgar Allan Poe, ao autor, ou ainda como afirmava Julio Cortázar, à linguagem. Tratando-se dos minicontos contemporâneos, o protagonismo passa a integrar-se à figura do leitor, que pode, à sua maneira, “continuar” a narração, interpretando-a nas mais diversas direções e segundo seu tempo subjetivo de reflexão, inserido no fluxo da hipervelocidade que torna o tempo tão curto e condensado, como os minicontos de Freire.

Marcelino Freire é um escritor que nunca pára. Suas obras trazem consigo, a cada lançamento, uma nova proposta do autor, seja em termos de conteúdo ou em termos estruturais. Um exemplo disso reside no fato de que, apesar da crítica literária especializada caracterizar suas narrativas na estrutura rígida do gênero literário conto, o autor as denomina de maneira diferente a cada nova publicação. Em *Balé Ralé* (2003) temos dezoito improvisos, em *Contos Negreiros* (2005) a nomenclatura dada por Freire às narrativas que compõem o livro é a de cantos, que assimila a narração dos contos ao caráter de narrativa oral presente em suas produções, como Santiago Nazarin aponta na *Apresentação de Rasif: mar que arrebeta* (2009). Essa penúltima publicação intitula cirandas e cirandinhas no lugar

de contos, enquanto em *Amar é crime* (2010), o autor opta por caracterizar seus escritos como capítulos de um romance que, como anuncia o próprio título, é composto por histórias de amor “ardentes, que exibem sua chama. São desmedidos, urgentes, desenfreados, e por isso mesmo é que se oferecem – ou melhor, se impõem – à vista de todos” (NAZARIN *apud* FREIRE, 2010).

A escrita de Freire é, então, uma transformação da oralidade, fruto da pesquisa da tradição cultura brasileira em literatura. Ao mesmo tempo em que sua escrita expõe uma beleza poética comovente, com rimas leves, e personagens que, apesar do sofrimento, são representações dos inúmeros sentimentos humanos, é também um festival de explosões, de pancadas das ondas no mar de Recife, que o autor faz “ouvir” através de suas narrativas e das falas de seus personagens²⁸. Esses personagens geralmente são oriundos de “guetos representacionais”, como a pequena indiazinha de *Yamamy*, de *Contos negreiros*, ou o homem da carroça – que se iguala a tantos outros homens da carroça brasileiros – de *Amar é crime* (2010), cujo único crime foi “amar” um sofá atirado ao lixo.

Não só os personagens são expressões da experiência cultural brasileira recente, mas também os temas. O amor aparece articulado às diversas formas de sexualidade e a diferentes representações dos corpos. Assim, as obras de Freire possuem um ponto em comum: a representação de seus personagens e a fala de seus narradores é voltada principalmente àquelas esferas sociais que possuem pouca ou nenhuma representação na literatura brasileira dita canônica, sendo as relações destas personagens, seus corpos, enfocando o amor e o sexo, os principais temas da literatura de Freire. O amor, em Marcelino Freire, é o grito preso, “é a mordida de um cachorro pitbull” (FREIRE, 2008, p. 77), assim como a linguagem é somente uma das maneiras pelas quais este sentimento pode ser externalizado, mesmo que, às vezes, o trabalho com a linguagem não seja o

²⁸ Em *Rasif: mar que arrebenta* (2008), Marcelino Freire utiliza o seguinte trecho como uma das epígrafes da coletânea:

*Estava na beira da praia
ouvindo as pancadas
das ondas do mar*

Lia de Itamaracá

e é exatamente deste pequeno trecho que inferimos as afirmações anteriores, relacionando o estilo de Freire com o título dado à obra e a menção feita pela poeta ao som das ondas do mar, que assimilado às narrativas do autor podem caracterizá-las como explosões literárias de um Brasil até então pouco escutado, pouco representado.

bastante para a representação completa da felicidade, da tristeza ou até mesmo dos atos cotidianos, também personagens das (mini)narrativas de Freire.

Dessa maneira, a escrita de Marcelino Freire aparece como atualizadora da tradição literária, não somente absorvendo seus elementos, mas principalmente atribuindo a eles novos significados. Essa ressignificação não se projeta somente na estrutura literária utilizada pelo autor e nas performances autorais que ele representa, se fazendo presente nas estratégias textuais utilizadas para representar a “realidade” contemporânea e construir seus personagens. Atualizando a maneira pela qual se dá a representação, Freire compõe novas significações que passam a caracterizar-se como mimesis de produção.

2.4 A MÍMESIS DE PRODUÇÃO EM MARCELINO FREIRE: AUTOR, OBRA, PÚBLICO E PERFORMANCE

A literatura contemporânea vem sendo compreendida pela crítica a partir da corrente pós-estruturalista de pensamento, que desconstrói a ideia de uma literatura *una*, acabada. Em conjunto com as tematizações das fraturas do sujeito, elaboradas por Luiz Costa Lima, a narrativa literária também aparece fragmentada – e os contos contemporâneos parecem reafirmar tal posicionamento.

Nesse contexto, a literatura pode ser compreendida como “uma das vozes que fazem parte do conjunto de enunciados dados a um objeto, um estilo, uma arquitetura conceitual, um tema, e que se pode estabelecer uma regularidade, ou um sistema de relações, que funciona como lei de dispersão” (OGLIARI, 2010, p. 65). Uma única voz, uma das muitas vozes, mas não uma voz *una*. A literatura é somente uma das manifestações de um sujeito fraturado, fragmentado que procura na linguagem uma maneira de representar as experiências, mesmo que estas palavras estejam ausentes, fugidias no momento da escritura. Neste sentido, não mais o sujeito é visto como o centro das representações, ou seu criador. O responsável por elas, agora, é a linguagem. Na literatura, é a partir da linguagem que o trabalho com as representações do sujeito têm início, pois é ela que dá legitimidade à narrativa literária.

Este momento – a produção, a inspiração, a escritura, a tessitura do texto – talvez seja uma das maiores problematizações da narrativa contemporânea. O escritor contemporâneo atém-se principalmente na linguagem a ser utilizada, nas

opções de linguagem que para ele “jorram” de uma fonte inesgotável de possibilidades. A linguagem propicia uma pluralidade emaranhada de possibilidades, mas, ao mesmo tempo, a realidade da linguagem é lacunar, e é justamente esta infinidade de possibilidades, aceita a partir do momento da *morte de Deus*, como postula Foucault (2012) que transforma a literatura em uma “lacuna discursiva”, preenchida a partir de uma transgressão, de um engajamento, de uma aproximação com a linguagem da loucura – da qual só difere por sua sistematicidade. Neste sentido, a literatura é formada por escolhas, apresentadas em um mundo infinito de possibilidades, que formam um discurso coerente, uma estrutura modificada pelas interpretações de autores e receptores, que apresenta limitações. Assim, para que a literatura possa ser mais bem compreendida, é preciso aceitar sua similaridade – mas não sua igualdade – com os demais discursos contemporâneos, além de compreender que

os discursos, tais como podemos ouvi-los, tais como podemos lê-los sob a forma de textos, não são, como se poderia esperar, um puro e simples entrecruzamento de coisas e de palavras: trama obscura das coisas, cadeia manifesta, visível e colorida das palavras; gostaria de mostrar que o discurso não é uma estreita superfície de contato, ou de confronto, entre uma realidade e uma língua, o intrincamento entre um léxico e uma experiência; gostaria de mostrar, por meio de exemplos precisos, que analisando os próprios discursos, vemos se desfazerem os laços aparentemente tão fortes entre as palavras e as coisas; e destacar-se um conjunto de regras, próprias da prática discursiva (FOUCAULT, 1995 *apud* OGLIARI, 2010, p. 65)

Analisar os próprios discursos, problematizar a escrita, os saberes e os poderes é uma das características da contemporaneidade, de todos os seus campos de domínio do discurso, dos seus campos de saber e, conseqüentemente, de suas esferas de poder. Na literatura contemporânea, esta problematização também se faz presente, relacionada principalmente à reflexão quanto ao ato de escrever. A própria literatura é objeto de reflexão do escritor contemporâneo, com sua impossibilidade de narrar todo e qualquer acontecimento, todo e qualquer sentimento humano. A linguagem é entendida, desta maneira, como um sistema ainda não formado completamente, como uma estrutura em constante transformação, que necessita de “atualizações” constantes, de novas simbologias, novas metáforas, novos significados e novos significantes para englobar a experiência do que é ser humano.

Neste sentido, as novas estruturas textuais, como o miniconto são, também, transgressões às concepções modernas – e agora não mais *tão* modernas de estrutura textual. A internet, com suas inúmeras possibilidades de escrita e apresentação/ representação de personagens e atos possibilita um maior questionamento tanto da escrita, quanto dos atos a ela vinculados. O miniconto aparece como exemplo desta transgressão e, na era das redes sociais, das mídias digitais, o microblog *twitter* pode ser tratado como equivalente da narrativa literária, na internet: a exposição da vida pessoal, o espaço reduzido para a escrita – são, no máximo, 140 caracteres, incluindo espaços e pontuação – a construção e a manutenção de uma *persona* que se comunica com os demais internautas – ou seguidores, na linguagem utilizada no próprio microblog, a narração das mais diversas experiências... Todas estas são características que incluem o escritor em um mundo “conectado”, completamente diferente daquele ao qual o contista do século XIX, e até mesmo do início do século XX, estaria acostumado. No século XIX, o trem era movido a carvão; no século XXI, o trem é comparado a uma bala, a narrativa é comparada a um diálogo, o personagem é comparado ao indivíduo. E tudo isto ocorre em uma fração de segundo, que passa – transpassa – por aqueles que a ela não acompanham.

Marcelino Freire consegue acompanhar essas rápidas transformações e, para ele, assim como para a personagem de *Declaração*, conto-capítulo XIII publicado em *Amar é Crime* (2010), “assediada” pela professora: “Ninguém consegue segurar este motim” (FREIRE, 2010, p. 140). O motim, no conto, é um motim, no sentido *literal* do termo; um motim em uma penitenciária feminina, na qual Belzinha compareceu, para uma apresentação de teatro, “a peça era uma homenagem a Monteiro Lobato” (FREIRE, 2010, p. 139). No entanto, na literatura contemporânea, o motim está estampado, tatuado na atitude de todos os agentes que compõem tanto o campo literário, quanto os demais campos que formam o todo social, inclusive na estruturação e na representação da sexualidade.

O conto *Mulheres trabalhando*, publicado em *BaléRalé* (2003), de Marcelino Freire, ficcionaliza essas novas representações da sexualidade, além de atuar como mimesis de produção quando desloca a expectativa do receptor para um horizonte inesperado. Representando a obsessão do narrador pela travesti Beth Blanchet, (des)cruzando seus caminhos durante o desenrolar da narrativa e pormenorizando o cotidiano dos dois elementos/ personagens principais da narrativa, criando uma

imagem da Beth Blanchet transfigurada. Praticamente a divide em duas personagens e, em seu segundo papel, ela consegue conquistar o narrador. Esta narrativa de Freire (2003) nos dá idéia da infinidade de gêneros, acabando com a hegemonia da divisão binária masculino/ feminino e demonstrando, ainda, que é possível e legítimo o desejo, o amor e até mesmo a obsessão por dois indivíduos do mesmo sexo, mas com identidades distintas, considerando-se que apesar do corpo de Beth Blanchet pertencer à categoria que entendemos como masculino, sua identidade, sua transgressão aos atos performativos dos gêneros tanto masculino, quanto feminino, demonstra uma identidade feminina:

Beth Blanchet começa o expediente ao meio-dia. São cinco pras onze. Mora num buraco de apartamento. Apertado que nem pensamento. Beth Blanchet faz maquiagem, veste rímel, desenha a curva da boca. Põe cílios e quase nenhuma roupa. Perto da universidade existe um exército de travestis (FREIRE, 2003, p. 18)

Beth Blanchet é a “representação das representações” do exército de travestis que existe perto da universidade, além de ser a representação da encenação – entendida também como representação – dos atos performativos femininos que, por sua vez, pertencem a uma ordem hierárquica

constitutiva da classificação, [que] é, portanto, um princípio naturalmente imotivado, pelo qual uma cultura, uma sociedade, uma classe ou um grupo estabelece e diferencia valores, concebe critérios de identificação social, de identidade individual e de distinção sócio-individual. A representação é produto de classificações [...]. Cada membro de uma sociedade se representa a partir dos critérios classificatórios a seu dispor. (COSTA LIMA, 1998, 225.).

Porém, há certa subversão desta classificação hierárquica na personagem de Freire (2003), bem como na representação do narrador do conto problematizado: Beth Blanchet é o “homem travestido” em figura feminina, enquanto o narrador é justamente a oposição da visão heterossexual de desejo e masculinidade, pois sente uma obsessão quase doentia pela travesti, a ponto de compará-la com Luiza Brunet: “Saudades da mulher que Beth Blanchet é. Fecho os olhos e imagino Luiza Brunet. Fecho os olhos e penso que sou o homem mais bem servido do mundo” (FREIRE, 2003, p. 20), ou acabar-se de ciúmes: “Me acabo de ciúmes de Beth Blanchet. Ela não merece fila de aposentados. Um dia eu caso com ela. Vou me casar com Beth Blanchet. Vou ver o que ela acha. Sou capaz de mudar de país por causa de Beth

Blanchet. Suíça ou Alemanha? França” (FREIRE, 2003, p. 21). Subversão esta que se enquadra no conceito de *mímesis de produção*, apresentado por Luiz Costa Lima (2000). Para ele, “ao contrário do que sucedia na concepção orgânica da *mímesis*, não está ela mais obrigada a formar um todo homólogo à organização do mundo” (COSTA LIMA, 2000, p. 322), como notamos na personagem de Freire (2003), que acaba por subverter a organicidade do mundo e ir de encontro ao sistema representacional do gênero. O esperado, tanto do narrador, quanto de Beth Blanchet, é invertido e nos deparamos com um novo efeito provocado pelo conto, proporcionado por pequenas afirmações ou “pistas” da narrativa:

Beth Blanchet entende rápido. Um carro já sinalizou para ela. Buzinou uma alegria discreta. Sou eu. Sou o primeiro carro a acenar para Beth Blanchet. Sorte a minha a ela e a dela. O meu medo era outro marmanjo chegar antes, logo no primeiro dia à tarde. Você? (FREIRE, 2003, p. 21)

Beth Blanchet, eu sou homem, muito homem. Mas não sei o que fazer com esse motor no meu peito, morto. Com a minha dor de cabeça. Com o peso da minha tristeza. Beth Blanchet, meu amor, porra. Juro que deixo você enfiar no meu cu esse pau gostoso. Eu deixo. (FREIRE, 2003, p. 21)

No primeiro fragmento, a inversão do efeito provocado no receptor encontra-se na surpresa de Beth Blanchet ao deparar-se com o carro do narrador. Entendemos como decepção a reação de Blanchet e tal sentimento nos causa estranheza no conto, pois toda a “montagem” da personagem nos remete a um ambiente e a um profissionalismo por parte da travesti, enquanto o predomínio da obsessão e do sentimento se faz presente na figura do narrador que, ao mesmo tempo em que se afirma “muito homem” (FREIRE, 2003, p. 20), abre mão de sua masculinidade por Beth Blanchet, no fragmento final do conto, acima transcrito.

Assim, a *mímesis* do conto de Freire (2003) “não se origina da vontade de se assemelhar a algo, a alguém ou a alguma forma de conduta sua, mas sim da demanda de constituir uma identidade subjetiva para quem a empreende” (COSTA LIMA, 2000, p. 323). O conto de Freire passa, então, a apresentar uma nova possibilidade para suas personagens, mudando e reformulando também o ponto de vista do receptor, confundindo produtor/ autor/ escritor com o produzido a tal ponto que este se confunde com a linguagem transformadora de suas referências, característica esta da *mímesis de produção*, que “deixa de corresponder a uma

representação-efeito, previsível pela própria tradição poética, para produzir algo que antes se confundia com um jogo múltiplo de luzes e sensações” (COSTA LIMA, 2000, p. 321). A *mimesis da produção* oferece a transformação das representações no âmbito da literatura, e sua força “está na transformação das referências com que a obra é recebida em referências que nela mesma se constituem, transformação portanto efetuada pela própria linguagem, ajudada pela memória do leitor que a atualiza” (COSTA LIMA, 2000, p. 321), enlaçando apresentação – do novo – e representação – do mundo. Tal enlace nos leva a afirmação principal de Costa Lima: “não há como separar mimesis e mundo” (COSTA LIMA, 2000, p. 324).

Para o crítico, não podemos entender o conceito de mimesis como (re)produtora de semelhanças, fruto da idealização do mundo, empreendida pelo sujeito. A mimesis, ao contrário, pressupõe o reconhecimento da diferença como parte constitutiva tanto do mundo, quanto da experiência mimética e para que possa ser entendida como categoria, sob a pretensão de um conceito, dá um novo sentido ao mundo, abrindo espaço para que a palavra ocupe um lugar vazio – como a metáfora. A mimesis deve produzir e apresentar “verdades” congruentes com o conceito de sujeito fraturado, que ocupa posições diversas e com o conceito de representação-efeito. Assim as experiências miméticas e sociais podem ser compreendidas de um modo reflexivo, de maneira que a mimesis é compreendida como representação do mundo, enquanto o mundo é compreendido como elemento essencial para a elaboração da mimesis. Ambos, desta maneira, incorporam aspectos alheios, de maneira a transformá-los em características próprias.

A mimesis é, então, uma maneira de representação da sociedade, não se desvinculando das experiências que a constituem. Ela se modifica de acordo com as modificações ocorridas no imaginário social e na maneira pela qual os próprios indivíduos se constituem e são constituídos pelas experiências “reais”. As modificações sofridas pela literatura brasileira, na contemporaneidade, também merecem atenção, pois representam as modificações rápidas que transpassam o real e acabam por alojar-se na narrativa, o que torna mais evidente o “mundo real” como parasita do mundo ficcional, uma prova da constante troca de informações entre ficção e realidade. Esta troca é analisada por Umberto Eco em sua obra *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994)²⁹, que trata principalmente da interpretação

²⁹ O texto de Umberto Eco, apesar de parecer justificar, em um primeiro momento, toda e qualquer interpretação dada à obra, pelo leitor, enfatiza que há limitações na interpretação que, ultrapassadas,

dada pelo leitor à narrativa literária, enfatizando a importância da “assinatura” do pacto ficcional redigido pelo autor, afirmado pela obra e aceito – ou não – pelo receptor.

Além do aspecto que une o leitor e a mimesis literária, problematizado por Eco (1994), o conceito de *mimesis de produção* consegue relacionar outro importante elemento da narrativa de Marcelino Freire: os diversos lugares ocupados pelo autor no cenário literário atual. Freire, em entrevistas, nos minicursos ministrados e em suas obras publicadas faz uso dessa possibilidade de transformar-se em inúmeras *personas* e, assim como um sujeito fraturado, assume posições diversas na sociedade. Em suas narrativas, por exemplo, Freire é autor, narrador e personagem, pois ainda que não explicitamente, são representações das vivências de um escritor pernambucano que são apresentadas ao leitor em diversos contos de *Rasif* (2008).

Em Freire a mimesis literária extrapola as fronteiras do “real”, transformando até mesmo o que acreditamos por realidade em um universo ficcional, do qual fazemos parte enquanto atores, enquanto representações daquilo que julgamos ser real. Nossos gestos, assim como os gestos dos personagens elaborados pelo autor, são paródias, representações de atos que, internalizados, tornam-se “verdades” das quais não conseguimos perceber seu caráter performativo. No entanto, quando aprofundamos a análise, compreendemos que mesmo aquilo que conhecemos como o autor de um texto, ou seu personagem, são entidades que performatizam tais atos – a autoria é uma performance ligada, por exemplo, à política do mercado editorial, enquanto a representação dos personagens vincula-se a uma visão de mundo própria do escritor ou, ainda, à tentativa de problematizar a representação comumente associada àquela ideologia.

Assim, a mimesis, na obra de Marcelino Freire, é produtora de novos significados e promove um deslocamento, uma transgressão aos discursos hegemônicos, bem como uma desestabilização dos dispositivos disciplinares, quando representa de maneira incomum o travesti ou o homossexual, assim como as performances autorais de Freire são *personas* construídas pelo autor que estabelecem relações com seus personagens, seus narradores e seus leitores. Tais

acabam por “desvirtuar” o sentido da obra. Como afirma Foucault, a literatura é transgressiva, transpõe limites, mas, ao mesmo tempo, cria novos limites – o da interpretação é um deles.

possibilidades são próprias desse momento histórico que possibilita novas reflexões e novas experiências autorais, representacionais e receptoras.

Em grande parte das narrativas freireanas a maior transgressão, em relação à representação e construção de personagens, encontra-se na representação das manifestações contemporâneas da sexualidade. Considerando-se o fato de que tais manifestações só tornaram-se possíveis a partir de uma transformação de discursos e mentalidades (FOUCAULT, 1988), na seção seguinte procuramos mostrar como foi elaborado tal pensamento, que teve como ponto inicial os questionamentos feministas em relação ao sexo e, posteriormente, ao gênero, para que, na contemporaneidade tais questões alcançassem o patamar de questões políticas da representação.

3 MÍMESIS DE PRODUÇÃO EM MARCELINO FREIRE: PERFORMANCE, SEXUALIDADE E CORPO

Qual a troca empreendida entre autor e leitor, a partir do conto de Freire? De que maneira os mimemas trabalhados por Freire acabam por transpor o real em ficção, incorporando ainda aspectos desta realidade para, desta maneira, entregar ao mundo algo novo, ainda que não substancial? A troca maior empreendida pela literariedade das narrativas do autor encontra-se em sua representação da sexualidade contemporânea, que, na literatura, ganha ares ainda maiores de encenação, apesar de corresponder a uma “teatralização de atitudes” até mesmo no mundo não-ficcional.

A sexualidade humana e as questões que a ela se relacionavam deram origem à explicações distintas na sociedade ocidental desde a ascensão da moral cristã até a contemporaneidade. Mesmo antes do período em questão, as manifestações da sexualidade eram compreendidas e exercitadas de maneiras diversas: a pederastia, a divisão sexual, a concepção de família e de sociedade da antiguidade clássica diferem tanto em questões relativas às concepções dadas pela moral cristã a estas mesmas categorias, quanto em concepções e compreensão da sexualidade pelos próprios filósofos gregos, que defendiam posições conflitantes sobre a conduta masculina na *polis*. A sexualidade, na *polis* grega, já era motivo político. Vinculada ao poder, somente aquele que conseguisse controlar seus impulsos, tendo domínio de si, poderia comandar firmemente escravos, esposas e os demais indivíduos da sociedade. No entanto, cada qual era responsável pela manifestação de sua sexualidade.

Na Grécia Antiga não havia restrições, proibições e sanções em relação a conduta sexual individual. A moral grega estava fortemente enraizada em conselhos de “como fazer”: o bom sexo e a boa conduta sexual pautavam-se na. No entanto, esta conduta começa a alterar-se, ainda que timidamente, nos séculos I e II, como consequência da maneira pela qual é entendido e aceito o casamento e também como efeito da mudança no jogo político, que passa a ser menos centralizado. Estas modificações, problematizadas por Michel Foucault no terceiro volume da *História da sexualidade* (1985), marcam o início de uma nova maneira de compreensão da sexualidade, pautada por um maior cuidado de si, uma “cultura de si” e podem, ainda, ser entendidas como o “marco zero” da moral cristã, apesar de pertencerem a

um momento histórico diferente daqueles períodos que a tem como princípio norteador.

Com a moral imposta pela ideologia cristã, este quadro inverte-se de maneira drástica: as manifestações da sexualidade para a moral cristã devem ser esmiuçadas, pois o pecado ronda toda expressão da sexualidade. Surgem, então, a partir do século XVI, inúmeras “sexualidades ilegítimas” – termo que emprestamos do filósofo francês Michel Foucault, que devem ser encaradas como tentações tanto para o controle social, empreendido pelos aparelhos do Estado e da Igreja, quanto para a salvação individual da alma do Cristão – promessa máxima do Cristianismo. A partir de agora, a sexualidade é convidada a mostrar-se no confessionário. Todas as manifestações sexuais, pensamentos e atitudes devem ser rigidamente vigiadas pelo sacristão, dentro e fora da Igreja – até mesmo na solidão do pensamento a moral cristã busca resquícios de uma sexualidade que foge aos padrões ditos “corretos”. Aqui, o menos é infinitamente maior. O nulo, o celibato, a abstenção sexual é a regra imposta.

Na sociedade cristã há, além deste profundo interesse em relação à sexualidade, uma divisão binária fortemente marcada, em diversas categorias sociais: o claro e o escuro, o alto e o baixo, o bom e o mal, o sagrado e o profano³⁰,

³⁰ Marcelino Freire faz uma alusão, e uma releitura, dessa divisão binária fortemente marcada pela ideologia crista com a representação da personagem Valeska, do conto *A senhora que era nossa*. Com esta personagem, temos a fusão entre o sagrado e profano, pois Valeska é prostituta e, mesmo com esta condição, é elevada ao patamar de santa. É desta maneira que a personagem procura sua salvação, freqüentando templos ou até mesmo sem um sacerdote atuando como mediador entre ela e Deus. Além de Valeska ter experimentado a conversão às doutrinas cristãs, outro fator importante do conto de Freire é a condição na qual a personagem encontra-se antes de tal acontecimento e à qual condição ela é elevada após a aceitação das doutrinas religiosas. Antes, Valeska era prostituta, dava “até pena imaginar que uma mulher como aquela tenha virado santa” (FREIRE, 2000, p. 77), agora, após sua conversão e santificação – ainda em vida – a personagem exercia caridade, não somente com seu corpo, mas também com sua alma.

A idéia de perda em relação ao corpo de Valeska, mostrada no conto, reflete a importância do sexo em nossa sociedade atual. Mas há muito mais do que a noção de pecado envolvida na importância do corpo e da ocupação de Valeska no conto. Kollontai (1980) afirma que, na sociedade contemporânea

Dá-se conta, com assombro, de toda a inutilidade do equipamento moral com que a educaram (a mulher) para percorrer o caminho da vida. As virtudes femininas – passividade, submissão, doçura – que lhe foram inculcadas durante séculos, tornam-se agora completamente supérfluas, inúteis e prejudiciais. A dura realidade exige outras qualidades nas mulheres trabalhadoras. Precisa agora de firmeza, decisão e energia, isto é, aquelas virtudes que eram consideradas como propriedade exclusiva do homem” (KOLLONTAI, 1980, p. 14 e 15).

Pelo fato de Valeska prostituir-se, a personagem, segundo todas as doutrinas da religião católica, não poderia ser considerada santa, mesmo que seu comportamento seja mudado, pois o ato sexual é o pecado original, que contraria a imagem de Maria, mãe de Jesus – que concebe seu filho de forma assexuada. A Igreja, portanto, não aceitaria a santificação de Valeska, sendo esta uma “santa do

o frio e o calor, o bonito e o feio, o normal e o “anormal”, o homem e a mulher. Nesta estrutura, não há espaço para aqueles que não conseguem enquadrar-se em um destes dois pólos opostos, restando a eles, a partir do início do século XX, a psicanálise, que vem a complementar o exame de consciência empreendido pela confissão. O divã chega para promover a medicalização do corpo – e também da alma, completando a missão do confessor. Agora, o sexo é chamado a decifrar-se não somente na confissão, mas também na sessão psicanalítica. O consultor espiritual tem agora um “concorrente”, que tenta explicar a conduta moral através da conduta sexual. Mas, ainda assim, o diferente é visto e analisado como uma ameaça a si mesmo e à sociedade. Uma ameaça que é chamada a falar de si, para que assim possa ser controlada.

Tal “ameaça” se caracteriza pelas inúmeras “sexualidades ilegítimas”, que manifestam condutas sexuais “inapropriadas” ao contexto social no qual se encontram inseridas e precisam de um controle social mais rígido, que promova sua regulamentação. Atualmente “o sexual não se restringe à dimensão reprodutiva, tampouco à psíquica, estando impregnado de convenções culturais acerca do que consistem a excitação e a satisfação eróticas, construtos simbólicos que modelam as próprias sensações físicas”. (HEILBORN; BRANDÃO, 1999, p. 10). Neste sentido, esse controle só pode ser exercido a partir do momento em que o aparelho de Estado tem conhecimento sobre a manifestação da sexualidade masculina e feminina, bem como da maneira com a qual deve pensar as representações das sexualidades que acabam não se enquadrando na estrutura social binária. Instaura-se, assim, o regime da heterossexualidade compulsória, que tem como base a divisão binária masculino/ feminino. Com ele, os dispositivos disciplinares passam a restringir as manifestações e representações sexuais “diferentes”. Somente o desejo heterossexual e a assimilação correta entre corpo, gênero e identidade são aceitas, enquanto outras manifestações são relegadas à periferia, ao fora, à margem social.

povo” e para ele fazendo seus milagres: “Se antes só pensava em se dar bem, hoje era uma mulher preocupada – não com os senhores que colhia em jantares de gala, mas os recolhidos, murchos, pelas esquinas” (FREIRE, 2000, p. 77 e 78).

Valeska, desta maneira, é a representação do fiel ainda procurado pela religião na contemporaneidade, constituindo-se a personagem como uma prova de que, na contemporaneidade, a aproximação entre o sagrado e o profano é ainda válida. Portanto, a personagem Valeska, a partir do momento em que tornou-se santa do povo deixou de pertencer exclusivamente ao mundo do profano, encontrando-se em uma posição intermediária entre pecado e mundo divinizado.

Em relação a essa divisão entre categoria dominante e categoria dominada, na qual a oposição binária é visível, diversos estudos foram propostos, como o conceito de gênero, cunhado pela antropologia e defendido pela crítica feminista e, atualmente, a posição do sujeito enquanto indivíduo político, analisada por Michel Foucault em seus títulos, conferências e debates e por Judith Butler em obras como *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2010). Nos ocuparemos, então, das teorias propostas Françoise Heritier, Michel Foucault, bem como da posição teórica de Butler, para que possamos percorrer uma trilha entre os bosques que constituem o sujeito contemporâneo, atravessando teorias que complementam e que também ajudaram a construir esta concepção de sujeito.

Em Françoise Heritiér, em um primeiro momento, encontramos uma visão determinista da divisão de sexo e gênero, mais especificamente do sexo, pois suas posições teóricas baseiam-se, principalmente, na percepção das diferenças bio-fisiológicas existentes entre os sexos masculino e feminino, caracterizadas pela autora como a valência diferencial dos sexos, categoria que não cria a hierarquização estabelecida entre o homem e a mulher, mas que anuncia tal dominação a partir da percepção da capacidade exorbitante que só o feminino tem de gerar o seu semelhante e o diferente. Neste sentido, parece distante o final desta dominação. Contudo, Heritiér (2002) propõe que uma grande mudança se dá no momento em que, com a contracepção, a mulher volta a ter controle sobre seu corpo e sobre a reprodução, escolhendo um momento e um parceiro oportunos para “dar continuidade à sua linhagem”.

No entanto, apesar da aparente dissolução da visão determinista apresentada no primeiro tomo da obra *Masculino/ feminino* (1996), a teoria proposta pela autora ainda precisa ser repensada, pois não é somente uma maior liberdade dada à mulher no que tange a reprodução humana que abrirá espaços antes não explorados pelo gênero feminino, mas também e principalmente uma nova concepção de representação, que não perpassa essencialmente pelas diferenças anatômicas dos corpos masculinos e femininos ou que não entenda tais diferenciações de maneira hierarquizada. Neste sentido, o controle da reprodução é somente um pequeno passo em direção à igualdade tão almejada entre os gêneros masculino e feminino.

Outro limite que podemos observar na obra de Heritiér (1996; 2002) é a divisão binária que a autora propõe, que acaba por não oferecer novas

possibilidades às demais representações da sexualidade, determinando seu lugar em um espaço do esquecimento e, novamente, da marginalidade. Na compreensão de Michel Foucault temos um novo passo, que vem a dar continuidade àquele dado inicialmente por Heritiér, em direção a uma compreensão que englobe outras sexualidades, tidas como “ilegítimas” no rol das representações contemporâneas.

Foucault propõe uma nova compreensão da sexualidade quando, n’*A história da sexualidade* (1988), aponta uma “tendência em substituir o dispositivo da aliança pelo da sexualidade, quando a temática religiosa da carne passou a dizer respeito ao corpo, às sensações, aos mais secretos movimentos da concupiscência” (SILVA, 2009, p. 195). Assim, temos na contemporaneidade, uma busca frenética pelo saber proporcionado pelas manifestações da sexualidade, surgindo daí diferentes discursos acerca da representação de um “sexo verdadeiro” ao mesmo tempo em que inúmeras representações de sexualidades “anormais” se fazem a cada dia mais presentes, levantando bandeiras da igualdade e buscando maneiras legítimas de sentirem prazer, o que torna possível que novos dispositivos, como o dispositivo da sensibilidade proposto por Luiz Fernando Dias Duarte (1999), complementem e abram espaço para novas relações entre a representação dos sujeitos e a sociedade na qual estes mesmos sujeitos manifestam suas experiências de gênero e sexualidade, formando, assim suas identidades.

Na contemporaneidade, inúmeros estudos mostram a formação das identidades sexuais como atos políticos, apresentando o corpo e o sujeito como objetos de estudo dessacralizados. Assim,

duas faces compõem a personagem do indivíduo moderno: uma delas refere-se à sua constituição como sujeito político, livre, autônomo, portador de direitos de cidadania; a outra alude à sua fabricação subjetiva, por múltiplos dispositivos disciplinares, que tornam as experiências do gênero e da sexualidade centrais para a constituição das identidades. (HEILBORN; BRANDÃO, 1999, p. 8).

A formação da identidade encarada como ato político é um dos pontos principais da proposta teórica de Judith Butler em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2010) e, a partir desta concepção, a autora nos permite entender as atitudes de gênero como performances, paródias, relacionando as mais diversas manifestações da sexualidade aos atos performatizados por atores em um palco. Desta maneira, a performance teatral alcançaria patamares alheios ao teatro

e às artes de maneira geral, englobando as relações do indivíduo com sua sexualidade, ou ainda, como faz o autor Marcelino Freire, criando um personagem com a finalidade de apresentar determinada *persona* autoral, que apresenta traços comuns àqueles dos personagens representados em suas narrativas.

Neste sentido, a proposta principal do presente capítulo é relacionar as narrativas de Marcelino Freire e a maneira pela qual se constitui a identidade contemporânea, partindo dos princípios teóricos elaborados por Françoise Heritiér, autora que dissocia sexo e reprodução; Michel Foucault, para quem a sexualidade constitui-se a partir – além de constituir – novos saberes e novas relações de poder e de Judith Butler, que apresenta um panorama questionador tanto do feminismo, quanto das noções de atos de gênero despolitizados, inteiramente manipulados por discursos reguladores.

3.1 FRANÇOISE HERITIÉR E A VALÊNCIA DIFERENCIAL DOS SEXOS

Os estudos de gênero são relativamente novos na sociedade ocidental, ganhando maior visibilidade com as correntes feministas das décadas de 1960 e 1970. Até este período, a representação e o entendimento voltados aos gêneros masculino e feminino eram binárias, com papéis desenvolvidos e executados especialmente por mulheres e homens de maneira separada, até mesmo opostas. Desde o tempo primitivo da coleta e, posteriormente, da caça e da agricultura, as mulheres desempenhavam papéis diferentes em relação aos homens de seu grupo, uma divisão que parece natural, mas que, em sua maioria, está ligada a fatores sociais das divisões de gênero e de trabalho.

Nos grupos coletores, encontrados em uma sociedade sem estratificação de classes, esta divisão de tarefas estava ligada a sobrevivência do bando e, “em toda coletividade humana, sempre existiram tarefas reservadas a um sexo e proibidas ao outro” (BADINTER, 1985, p. 23). Porém, tal divisão binária de tarefas não acarretava em uma situação de hierarquia, na qual um dos sexos era subordinado ao outro. Em sociedades caçadoras, essas tarefas eram ligadas primordialmente a caça, tarefa destinada exclusivamente aos homens da tribo, e a proteção dos filhos e coleta de alimentos, exercida exclusivamente pela mulher. A partir deste momento, no qual o homem proveria o sustento e a perpetuação da espécie, forma-se a noção de inferioridade da mulher e, em sociedades com um nível maior de estratificação social

e maior conhecimento científico, a noção da mulher como “ser diabólico”. Na tribo dos manus:

“tudo contribui para tornar a sorte das mulheres menos agradável que a do homem. *Elas continuam sendo as representantes de atividades carnis condenadas, membros de um sexo cujo corpo é mais freqüentemente considerado como contribuição*” (BADINTER, 1997, p. 26 – grifo nosso).

Essa noção da mulher enquanto tentação do homem, possuidora do corpo que era templo do pecado da carne, figura que tinha em seus fluídos o “quente”, que traz consigo a seca, que acaba com a colheita³¹, que detém a vontade do “destino de morte” permanece enraizada por muito tempo nas sociedades agricultoras, que fazem parte de um estágio pouco mais avançado do grupo de caçadores, em sua maioria nômades, e passa por questões que tratam de um pensamento da *diferença* entre os sexos, comum a inúmeras sociedades às quais o mundo ocidental determinou-se a conhecer como primitivas e compreender como grupos intelectualmente inferiores e também comum na medicina e no discurso social do Ocidente no século XX³². Segundo Heritiér (1996), este pensamento da diferença baseia-se principalmente em questões biológicas, que se ocupam das diferenças fisiológicas existentes entre os sexos masculino feminino e passam por questões como a reprodução, chegando-se ao extremo de afirmações universais sobre a relação constituída entre eles. Para Heritiér (1996), estas diferenciações, que tomam por base dados biológicos, podem ser entendidas como a *valência diferencial dos sexos*, que “exprime uma relação conceptual orientada, senão sempre hierárquica,

³¹ Este é caso da tribo Samo, para a qual a dualidade quente/ frio está na base da prosperidade ou da falta de alimentos em suas terras, além de guiar inúmeras outras categorias sociais tais como o ritual do parto, o momento e o lugar das relações sexuais, a interdição do ato sexual durante a amamentação, pois o quente (leite) sobre o quente (sêmen) produzem um calor excessivo que faz com o que o leite da mulher “seque”. (HERITIÉR, 1996).

³² Lévi-Strauss, em *A ciência do concreto*, afirma que a capacidade de abstração é a mesma em sociedades tidas como primitivas, ou nas sociedades “modernas”, diferindo somente a maneira pela qual o material simbólico de cada um é trabalhado. Para tal definição, o autor trabalha com os conceitos de *bricolage* e *bricoleur*, categorias opostas àquela que tem no engenheiro e no cientista os principais exemplos. No entanto, a principal discussão encontrada no texto de Lévi-Strauss refere-se ao lugar da arte. Para ele, “a arte se insere a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico, [...] o artista tem, ao mesmo tempo, algo do cientista e do *bricoleur*: com meios artesanais, ele elabora um objeto material que é também um objeto de conhecimento” (LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 38). A arte não é “uma simples projeção, um homólogo passivo do objeto: constitui uma verdadeira experiência sobre o objeto” (LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 39). A partir daí, aparece tanto como objeto de conhecimento (aproximando-se, desta maneira, da ciência), quanto como representação da qual emana a emoção estética e a reflexão e explicação sobre a sociedade (aproximando-se, então, do mito).

entre o masculino e o feminino, traduzível em termos de peso, de temporalidade (anterior/ posterior), de valor” (HERITIÉR, 1996, p. 23) e que sempre se faz visível nas relações do parentesco, anteriormente analisadas por Claude Lévi-Strauss.

Até mesmo em sociedades nas quais a descendência se dá a partir de sistemas matrilineares, como nos Crow, tribo na qual há “na sua essência um ‘domínio’ do feminino sobre o masculino no cerne da relação central de germanidade entre um irmão e uma irmã, não se levam todas as consequências ao fim” (HERITIÉR, 1996, p. 24). Depois de um dado nível geracional, “as relações reais de progeneritura intervêm e fazem mudar a lógica interna das designações: o irmão mais velho de uma mulher não pode ser tratado por ela de filho, ou o equivalente de filho, mas o irmão mais novo pode sê-lo” (HERITIÉR, 1996, p. 24), enquanto na tribo omaha, de descendência patrilinear, “este domínio conceptual do masculino sobre o feminino na relação da germanidade leva as suas consequências implacável e imperturbavelmente até o fim” (HERITIÉR, 1996, p. 24).

Neste sentido, a hipótese levantada pela autora, “de que se trata menos de um *handicap* do lado feminino (fragilidade, menor peso, menor figura, vantagem da gravidez e do aleitamento) que da expressão de uma vontade de controlo da reprodução da parte daqueles que não dispõem desse poder tão particular” (HERITIÉR, 1996, p. 25) não parece equivocada, ainda que formulada a partir de contextos históricos que somente iniciavam o debate sobre diferentes tipos de reprodução *in vitro*, ou em relação ao controle da sexualidade feminina em virtude da contracepção feminina, ou em um contexto no qual ainda eram insipientes os debates sobre a sexualidade humana e suas diversas maneiras de representação. Neste sentido, devemos considerar pertinentes as contribuições da autora para que novos discursos e novas problematizações sejam tecidas sobre as relações entre o masculino e o feminino e, principalmente, sobre o conceito da valência diferencial dos sexos, por ela proposto. Para tanto, faz-se necessário que percorramos alguns dos passos da autora, a fim de compreendermos como se deram tais reflexões.

Françoise Héritier é uma antropóloga francesa que ocupou a cadeira de Claude Lévi-Strauss no Collège de France, no período de 1992 à 1998, trabalhando principalmente em pesquisas etnológicas que analisavam as relações estabelecidas entre o homem e as instituições sociais enquanto sistemas simbólicos, especialmente em uma população africana do Burkina-Faso (HERITIÉR, 1996). Uma de suas principais contribuições para a antropologia deu-se na área dos estudos das

relações existentes entre o masculino e o feminino, da qual se derivou o conceito de valência diferencial dos sexos. Em *Masculino/ feminino: o pensamento da diferença* (1996), a autora explora tal definição, elencando inúmeras tribos nas quais a expulsão de fluídos de maneiras voluntárias ou involuntárias contribuem para a inferiorização do feminino (que expulsa fluídos involuntariamente, no período menstrual) e conseqüente superiorização do masculino (que perde fluídos de maneira voluntária, no ato sexual ou em batalhas). Para Heritiér, é na perda de fluídos, principalmente naquela que se vincula à reprodução (possível somente através do corpo feminino), que se encontra a raiz do conceito de valência diferencial dos sexos, apoiada nas diferenças corporais existentes entre homens e mulheres – diferenças estas predominantemente sexuais, mas que também englobam características diversas que atribuem ao feminino simbologias e representações inferiorizadas culturalmente.

É a partir desta diferenciação entre masculino e feminino que se estabelecem as representações hierarquizadas que governam as relações homem/masculino – mulher/feminino em inúmeras sociedades, sejam elas ocidentais ou não, pois, apesar de apresentarem-se como categorias opostas “naturalmente”, as ligações entre o baixo, o frio, o escuro, a noite e o feminino/ o alto, o calor, o claro, o dia e o masculino são construções mentais simbólicas que têm o propósito de legitimar a dominação de um sexo sobre o outro. Esta dominação é, portanto, uma construção social que acaba por tornar “natural”, “biológica” um sistema representacional que opõe masculino e feminino, hierarquizando suas relações e representações de maneira a vincular a feminilidade ao negativo, enquanto categorias positivas vinculam-se ao masculino. Em seu texto *Masculino/feminino* (1997), a autora nos apresenta explicações para esta dominação e sujeição do gênero feminino, afirmando ainda que tal dominação dá-se no plano simbólico e baseia-se em sistemas ideológicos. Para ela,

estes discursos simbólicos são construídos sobre um sistema de categorias binárias, de pares dualistas, que opõem frente a frente séries como Sol e Lua, alto e baixo, direita e esquerda, noite e dia, claro e escuro, luminoso e sombrio, leve e pesado, frente e costas, quente e frio, seco e úmido, masculino e feminino, superior e inferior. (HÉRITIER, 1997, p. 17).

Desta maneira, todo indivíduo que nascer do *sexo feminino* será representado através de um discurso negativo, que identifica a natureza feminina – morfológica, biológica e psicológica – como irracional e ilógica. Tal representação baseia-se em um discurso social composto por um sistema de categorias binárias, de pares dualistas. Neste discurso, as mulheres são comandadas por sua natureza feminina e tornam-se não-confiáveis. Hérítier (1997) nos dá idéia desta “natureza feminina” a partir das elucidações de Anne Chapman (1982 *apud* HÉRITIER, 1997) sobre a tribo Ona³³. Com este exemplo, chegamos à razão pela qual o conceito de valência diferencial dos sexos vincula-se à hierarquia existente entre masculino e feminino, ainda que não seja a base concreta de tal categorização dualista.

A valência diferencial dos sexos baseia-se principalmente nas características próprias aos sexos masculino e feminino, atribuindo definições à masculinidade e à feminilidade que, após serem envolvidas em um sistema representacional hierárquico, tornam-se inferiores ou superiores. Assim, a instauração destas diferenciações ajuda a legitimar, “simultaneamente, o poder de um sexo sobre o outro ou a valorização de um e desvalorização do outro” (HERITIÉR, 2002, p. 16). Desta maneira, a valência diferencial dos sexos

faz com que a relação masculino/feminino seja construída em geral sobre o modelo pai/filho, filho mais velho/ filho mais novo e, mais globalmente, sobre o modelo anterior/posterior em que a anterioridade vale superioridade e autoridade, segundo o princípio da diferença das gerações, e não sobre o simples modelo da complementaridade. (HERITIÉR, 2002, p. 16).

A valência diferencial dos sexos e a dominação existente entre masculino e feminino são, a partir daí, encaradas como pertencentes a uma noção “natural” da sexualidade que, por sua vez, ampara-se em um alfabeto de dados biológicos que legitimariam tal “ordem natural”. No entanto, nas inúmeras sociedades documentadas que foram alvo da reflexão de Herítier (1996; 1997; 2002), “as

³³ Na origem da história desta tribo, os homens eram obrigados a fazer todos os trabalhos, além de servir às suas esposas, reclusas em uma grande casa de onde saíam rugidos aterrorizantes. As mulheres eram dirigidas pela Lua. Certo dia, o sol, homem entre todos os homens, surpreende as jovens em sua casa, brincando com a credulidade dos homens e compreende que os rugidos não vêm de forças sobrenaturais, dirigidas contra os homens, mas de uma artimanha das mulheres. A partir deste dia, quando todas as mulheres foram estranguladas, a Lua vive novamente no céu, de onde tenta vingar-se do Sol, e as mulheres são mantidas na ignorância da situação original – pois o mito é somente transmitido aos homens, durante sua iniciação (HÉRITIER, 1997). O discurso repassado aos homens da tribo, durante sua iniciação é, portanto, uma legitimação da inferioridade feminina, feita através das posições sociais de homens e mulheres, que são traidoras e não dignas de confiança – como demonstra o mito.

características observadas no mundo natural são decompostas em associações sintagmáticas que variam segundo as sociedades” (HERITIÉR, 1996, p. 22), ou seja, estes mesmos dados biológicos universais são reescritos a partir de uma sistematização simbólica que é particular a determinada sociedade, não podendo constituir-se como comum ou genérica.

No entanto, não é essa dessacralização da universalidade ou uma maior e mais esclarecida aceitação da complementaridade e igualdade entre o masculino e feminino, ou ainda uma diferenciação de sistemas representacionais que notamos na constituição e nos discursos empreendidos tanto por homens, quanto por mulheres que fazem parte de sistemas culturais diversos. A valência diferencial dos sexos pode ser aproximada da ideia da imposição de uma heterossexualidade compulsória, categoria esta analisada por Judith Butler em *Problemas de gênero* (2010), pois ambas são exemplos de sistemas discursivos e representacionais que determinam as maneiras pelas quais a sexualidade será exercida por indivíduos que possuem um sexo masculino ou um sexo feminino e, ainda que Heritiér não problematize as relações contemporâneas da sexualidade enquanto representações diversificadas de gênero – pois a autora atém-se às relações homem/mulher, sua obra, que se insere naquilo que consideramos como uma análise antropológica do corpo, abre caminhos que posteriormente serão trilhados e que possibilitarão uma nova compreensão da(s) sexualidade(s), bem como da reprodução e dos sistemas de parentesco a elas vinculados. É, aliás, a partir da maneira pela qual se dá a reprodução humana que a autora formula a hipótese que norteia sua compreensão da hierarquização do masculino sobre o feminino.

Para Heritiér (2002), a valência diferencial dos sexos, apesar de pressupor uma diferença biológica que opõe masculino e feminino e contribuir para uma divisão dicotômica da sexualidade e da sociedade em geral, tendo em vista que a maneira pela qual a sexualidade é entendida têm influência na concepção de mundo de determinados indivíduos que se encontram inseridos naquele sistema conceitual, não é a causa principal da hierarquização e da dominação do masculino sobre o feminino, dando origem, somente, às categorias de idêntico e diferente, as quais estariam no cerne dos sistemas ideológicos que, promovendo uma “trituração intelectual” (BREder, 2011, p. 2), transformariam as respostas “variantes” relacionadas a diferença dos sexos em respostas “invariantes”, ainda que

“invariante” não signifique, de modo algum, uma “resposta invariável” sobre o que quer que seja:

o que é invariante é a capacidade humana de formular uma questão e reunir, para tanto, dois elementos que formam um sistema”. Ou seja: “invariante” seria o quadro do pensamento; a pergunta e não a resposta – variando esta última em função dos diferentes contextos culturais. (BREDEK, 2011, p.1).

A partir, então, destas categorias de idêntico e diferente, nas quais a mulher possui a capacidade “exorbitante” de reproduzir não somente o seu idêntico – filhas mulheres –, mas também o diferente – filhos homens, é que se instaura a dominação ideológica, construída e legitimada através de sistemas de representação que são “a expressão de uma vontade de controlo da reprodução da parte daqueles que não dispõem desse poder tão particular” (HERITIÉR, 1996, p. 25). Neste sentido, a dominação masculina apóia-se, principalmente, em sistemas ideológicos que tem por finalidade o controle da reprodução que, até a descoberta da existência dos gametas e dos ovócitos, no século XIX, parecia³⁴ ser responsabilidade/capacidade somente da mulher³⁵. “Assim, *não é o sexo, mas a fecundidade, que faz a diferença real entre masculino e feminino*, e o domínio masculino, que convém agora tentar compreender, é fundamentalmente o controlo, a apropriação da fecundidade da mulher, enquanto ela for fecunda” (HERITIÉR, 1996, p. 218 – grifos da autora), pois é somente em seu período fecundo – quando se torna púbere e antes de chegar à menopausa –, que a mulher apresenta um “risco” para o domínio do masculino. Risco esse que tem como aliada a lei da exogamia, entendida como a “lei da troca das mulheres e do seu poder de fecundidade entre os homens” (HERITIÉR, 1996, p. 220).

Encarada a capacidade da reprodução e da continuação da espécie humana como própria do feminino, inerente às mulheres e seu domínio simbólico restrito, criam-se, a partir dos sistemas de representação que legitimam a superioridade do

³⁴ No entanto, compreensões da reprodução humana construídas por sociedades ditas primitivas dão conta de que não existe a possibilidade de reprodução, da ocorrência da gravidez sem a presença do masculino, seja para a abertura de um canal a fim de que os antepassados cheguem até a “matéria inerte feminina”, seja para a melhor, e completa, formação da descendência que já se encontra no corpo feminino. (HERITIÉR, 1996; 2002).

³⁵ A mulher era responsável pelo nascimento de um indivíduo do sexo feminino, ou do sexo masculino, de acordo com a sua (má)vontade ou, ainda, de sua força ou resistência em relação ao seu parceiro sexual, assim como também era exclusivamente responsável pela esterilidade, não sendo admitida a esterilidade masculina como causa da não-descendência em um casal.

masculino, domínios e saberes próprios do masculino e do feminino, nos quais a presença do diferente é estritamente banida – tratando-se dos domínios próprios do masculino como a caça e a preparação do veneno – ou aceita, mas considerada inferior. Um exemplo desta inferioridade dos domínios não tão reservados do feminino e do confinamento das mulheres nos papéis maternos e privados é a frase, ainda comum no século XXI: “lugar de mulher é na cozinha”. Neste sentido, Françoise Heritiér afirma que “o controlo social da fecundidade das mulheres e a divisão do trabalho são os dois pilares da desigualdade sexual” (HERITIÉR, 1996, p. 220). E também da desigualdade social.

Assim, a dominação do masculino sobre o feminino e a conseqüente inferiorização deste em relação àquele sexo formam-se não a partir da percepção da diferença, visto que a autora, assim como Lévi-Strauss, pauta o fato de que os homens observam as diferenças sensíveis e, a partir destas elaboram seus sistemas de pensamento (SZTUTMAN; NASCIMENTO, 2004, p. 236). O idêntico e o diferente estariam no cerne dos sistemas ideológicos que seriam formulados a partir da percepção das diferenças dos corpos masculinos e femininos.

No entanto, com todas as contribuições dadas e problematizadas por Heritiér em *Masculino/feminino: o pensamento da diferença* (1996), a valência diferencial dos sexos, que pressupõe a diferença como princípio articulador dos sistemas de representação que, a partir das noções de idêntico e diferente, pressupõem uma superioridade do masculino em relação ao feminino, a questão a ser levantada é a que coloca homens e mulheres em papéis determinados anteriormente, sem nenhuma possibilidade de mudança nesta mesma hierarquia ou de se (re)pensar novas e diferentes modalidades de constituição do pensamento social e, conseqüentemente, das relações entre os sexos. A autora descreve novas formas de pensar e representar tais relações em *Masculino/feminino: dissolver a hierarquia* (2002), obra que se segue a *O pensamento da diferença* (1996) e na qual a afirmação de que a contracepção é a melhor maneira de contornar essa inferiorização do feminino é central.

Ao considerarmos o ponto de vista de Françoise Heritiér em sua obra *Masculino/ feminino: o pensamento da diferença* (1996), é preciso notar que, para a autora, a noção de identidade passa necessariamente por uma representação do corpo e de seu lugar no mundo, sendo impossível viver como indivíduo, ou seja, como ser social e sexuado, sem estar em meio aos problemas relativos à forma

física dos corpos. Assim compreendida, a suposição da autora acaba por caracteriza-se como determinista, atribuindo papéis masculinos, como a caça e a pesca, somente aos homens e papéis femininos específicos – mas não sagrados ou secretos – às mulheres, em consequência tão somente da capacidade de reproduzir o idêntico e o diferente, possibilitada somente ao sexo feminino. A capacidade de reprodução seria, neste sentido, o grande catalisador da percepção da diferença entre masculino e feminino e do regime hierárquico que controla tais diferenças de gênero, regime este que tem como base o controle desta capacidade exclusivamente feminina.

No entanto, em *Masculino/ feminino: dissolver a hierarquia* (2002), a autora repensa os fundamentos da hierarquização simbólica existente nas relações sociais que envolvem o masculino e feminino apresentando, como alternativa para a igualdade, a contracepção, pois é a partir do surgimento dos métodos anticoncepcionais, disponibilizados a partir do século XX em países mais desenvolvidos, que a mulher pode ter controle sobre seu próprio corpo e, ainda mais, sobre sua capacidade de reprodução, que havia sido simbolicamente controlada pelo masculino através de representações, discursos, símbolos e mitos que inferiorizavam a feminilidade, atribuindo a ela características negativas ou secundárias em relação à fecundação e reservando à masculinidade os “louvores” da reprodução da espécie humana.

Esta capacidade de reprodução, exclusivamente feminina, pressupõe a incapacidade masculina de gerar até mesmo seu semelhante. Tal incapacidade será compensada de maneira simbólica, criando-se rituais, cerimônias, espaços e tradições exclusivamente masculinas, nas quais nunca serão permitidas mulheres. Para Heritiér (2002), contudo, não é exclusivamente a capacidade de reprodução reservada às mulheres que estabelece o destino feminino, mas principalmente o fato de que “para se reproduzir à sua semelhança, o homem é *obrigado a passar por um corpo de mulher*”. (HERITIÉR, 2002, p. 20). Assim, a dominação masculina é fácil e eficazmente instaurada sobre a feminilidade em razão da descendência masculina que, para realizar-se, deverá obrigatoriamente passar por um corpo feminino.

O fato de gerar filhos e perpetuar, desta maneira, a linhagem masculina à qual pertence após a troca ou a venda de seu corpo, faz com que a dominação masculina sobre o feminino seja legitimizada pela maioria das sociedades ocidentais e não-ocidentais, até mesmo em grupos nos quais a descendência se dá pela

matrilinearidade. Assim, tornar negativa toda relação social estabelecida com a feminilidade é uma das artimanhas do gênero masculino que, em virtude dos inúmeros discursos utilizados e saberes institucionalizados e legitimizados por uma tradição patriarcalista, torna natural uma situação que é simbolicamente construída e representada. Para Heritiér, a contracepção aparece como uma alternativa à essa dominação. Alternativa essa que se instaura exatamente no ponto em que a dominação masculina foi também instaurada: a possibilidade do feminino controlar seu próprio corpo.

A contracepção, a possibilidade da clonagem humana, a fertilização *in vitro* e outras formas de gestação ou filiação possibilitaram uma dissociação crescente e duradoura entre sexo e reprodução, que possibilitou o repensar dos papéis do gênero masculino e do gênero feminino em inúmeras culturas e sociedades, assim como a descoberta dos gametas e de seu papel na fecundação, no século XIX. Contudo, estes papéis precisam ser repensados não somente no sentido da divisão sexual dos papéis reprodutivos, mas também em situações sociais nas quais homens e mulheres tendem a pertencer, devido a uma diferenciação simbólica construída a partir de discursos reguladores, a categorias diferentes de indivíduos.

A esfera política é um grande exemplo no qual a diferenciação entre homens e mulheres forma-se e torna-se legítima a partir de relações de poder, assim como a participação feminina nas diretorias de grandes corporações³⁶. O *ethos* feminino, para transmitir confiança ao eleitorado, deve firmar-se em uma imagem “masculinizada”, na qual o gênero feminino apresenta atitudes e posturas

³⁶ No Congresso Nacional, verifica-se um pequeno aumento da participação das mulheres, com os resultados das eleições de 2002: 8 senadoras (14,8% do total) e 42 deputadas federais (8,2% do total). As eleições municipais de 2004 possibilitaram uma pequena ampliação da presença da mulher na política. Para as Câmaras de vereadores foram eleitas 6.554 mulheres (12,65% do total de eleitos/as) e 45.240 homens (87,33%), totalizando 51.819 eleitos/as. Em 2000, foram eleitas 7.001 mulheres (11,61%) e 53.266 homens (88,35%) em um total de 60.287 eleitos/as. Mesmo com a queda em números absolutos das mulheres eleitas nas eleições de 2004, se comparada aos resultados das eleições de 2000 (devida à redução no número de cadeiras nas Câmaras legislativas, que diminuíram em mais de 8.000), a participação proporcional das mulheres foi ampliada em 1%, passando de 11,61 para 12,65%. Em 2004, foram eleitas 407 prefeitas (7,32% do total) e 5.111 homens (91,96%), sendo que 40 candidatos ou candidatas eleitos/as não informaram o sexo (0,72%), totalizando 5.558 eleitos/as. Em 2000, foram eleitas 317 mulheres (5,70%) e 5.241 homens (94,28%), totalizando 5.559 eleitos/as. O crescimento absoluto das mulheres eleitas foi de 90 cadeiras, representando um crescimento de cerca de 28%. Em 2000, as mulheres candidatas à vereadora somaram 70.321, sendo eleitas 7001, o que representou 9,95% das candidatas. Nesse mesmo ano, as mulheres candidatas à prefeita somaram 1.139, sendo eleitas 317, o que representou 27,83%. Nas eleições de 2004, as mulheres candidatas a vereadoras somaram 76.551, sendo eleitas 6.554, o que representa 8,56% das candidatas. Nas eleições para prefeita, as mulheres candidatas somaram 1.498, sendo eleitas 407, representando 26,96%. (Texto retirado do VI Relatório Nacional Brasileiro do CEDAW, 2008, p. 158).

geralmente esperadas do gênero masculino. Essa líder apresenta-se como uma “mulher com coração de homem”, semelhante àquela descrita por Héri-tier (1996).

Neste sentido, a dominação do masculino sobre o feminino, na sociedade contemporânea, se dá principalmente de forma simbólica, a partir de relações de poder que não encaram somente o corpo feminino e sua capacidade de reprodução como aspectos que legitimam a superioridade do homem e a inferioridade da mulher, mesmo porque tal dominação, como afirma Heritiér (2002), perde gradativamente seu valor a partir do momento em que novas formas de reprodução são descobertas pela ciência e inseridas na sociedade, bem como a partir do momento em que, libertando-se da esfera doméstica e conquistando um espaço maior na esfera pública, o gênero feminino começa a “fazer parte” de sistemas de saber antes reservados exclusivamente ao gênero masculino, pois é “a falta de acesso ao conhecimento [que] produz a ausência do acesso às funções de autoridade. A partir do momento em que se coloca em prática essas três ausências – liberdade, saber, autoridade –, pode-se falar em dominação masculina”(SZTUTMAN; NASCIMENTO, 2004, p. 259) e afirmar que tal dominação se afirma, principalmente, em uma esfera simbólica e intelectual da sociedade contemporânea, da qual fazem parte relações de poder que regulamentam os demais níveis sociais. Assim, o discurso contemporâneo é aquele que visa uma complementaridade dos sexos, na qual o gênero masculino e o feminino cumprem, novamente, tarefas que são especificadas para homens e mulheres, como demonstra o VI Relatório Nacional Brasileiro do CEDAW (2008), que aponta uma discrepância exorbitante entre o número de mulheres candidatas (e eleitas) a cargos políticos, em relação ao grande número de homens na mesma condição, pois ainda persiste, na sociedade contemporânea, uma ideologia que remete, por essência, o masculino à esfera política (SZTUTMAN; NASCIMENTO, 2004) e que, em consequência dessa assimilação o masculino apareça como o representante universal dos gêneros masculino e feminino, enquanto este seria representante somente da parcela feminina da população (HERITIÉR, 2002). A noção de complementaridade serviria para confirmar a hierarquização social que inferioriza o feminino. “Quando se diz complementaridade, desconfiem, pois significa que são admitidas uma desigualdade fundamental e a impossibilidade de cada um ir ao encontro do outro. Talvez seja a maneira de vislumbrar aquilo que mantém a

hierarquia, pois a complementaridade é a base da hierarquia”. (SZTUTMAN; NASCIMENTO, 2004, p. 260).

A literatura de Françoise Heritiér (1996; 2002; 2004) aponta para uma possibilidade de desvinculação entre o corpo da mulher e a reprodução, garantida a partir do conhecimento de novas formas reprodutivas como a adoção e a fertilização *in vitro*. No entanto, suas posições teóricas, apesar de frutíferas em inúmeros ramos de investigação e reflexão³⁷ não englobam as inúmeras representações da sexualidade encontradas na contemporaneidade, “fechando-se” exclusivamente nas relações possíveis entre homens e mulheres. Neste sentido, novos estudos de gênero são imprescindíveis para a compreensão dessas representações “ilegítimas”, como a figura das *drag queens*, das travestis, dos *crossdressers*, dos homossexuais e das demais manifestações da sexualidade, repensadas também nas narrativas de Marcelino Freire. Para desvincular-se ainda mais a visão comum que relaciona sexo, desejo e identidade, as reflexões de Foucault são imprescindíveis, pois a partir dele novas contribuições são atribuídas aos estudos de gênero, de poder e de saber que relacionam inúmeras categorias sociais do século XXI a partir de discursos que visam regulamentar a representação dos atores sociais.

3.2 DESNATURALIZAÇÃO DO SEXO: NOVAS REPRESENTAÇÕES DA SEXUALIDADE CONTEMPORÂNEA

Para Michel Foucault, a hipótese de que a sociedade ocidental vive, a partir do início do século XVI e, ainda mais, a partir da popularização da psicanálise, uma repressão aos assuntos relativos à sexualidade, seja em suas formas, nos diálogos que dela se ocupam, no conhecimento produzido a partir dela e que a tem por finalidade, não é aplicável, pois foi justamente a partir deste período que o sexo se tornou, nas confissões feitas a psicólogos, padres e à família nuclear, assunto principal. Desta maneira, o sexo e as questões relativas a ele não poderiam mais ser vistas como questões tabu, pois eram incitadas a confessar-se, a manifestar-se. No entanto, tais questões não eram tratadas por estes mesmo psicólogos, padres e familiares de maneira a não serem consideradas pecaminosas, patológicas ou

³⁷ Em entrevista concedida à Silvana Nascimento e Renato Sztutman, a autora afirma ser a complementaridade uma das bases da hierarquia, refletindo ainda sobre a igualdade entre os gêneros masculino e feminino, tão almejada pelas feministas. Este também é um ponto de reflexão da teoria *Queer*, que postula que a homossexualidade e heterossexualidade são, por essência, diferentes e que, ainda assim, estas diferenças não possuem um caráter hierarquizador.

proibidas. A moral cristã impõe, a partir do século XVI e, como afirma o próprio Foucault (1988), tendo a família como aliada, um “manual do bom sexo”, a ser executado somente no sossego do lar, longe dos filhos e estritamente para procriação, enquanto a psicanálise liga todo e qualquer assunto, todo e qualquer desvio ao sexo, descoberto ainda na infância, para, desta maneira, ocupar-se de patologias que se referem e o tem como principal causa. Falar de sexo não é somente convidar o sexo a discursar. Por trás de questões como estas, existe um sistema regulador que não controla somente a sexualidade individual, mas também o sistema político, discursivo e social. Do contrário, sem a finalidade do controle individual/social, o sexo não seria chamado a expor-se, a manifestar-se.

Podemos, desta maneira, entender este processo gradativo de maior abertura em relação aos discursos da sexualidade como uma maneira de controle, especialmente no que tange as demonstrações e performances sexuais consideradas “anormais”, “diferentes”, mesmo que este controle não seja exercido somente sobre os indivíduos que se encontram nestes perfis. A forma de controle social, que encontramos na sociedade ocidental desde o século XVI, relacionada à hegemonia da moral cristã e que se intensifica no início do século XX, com o surgimento da psicanálise, passa invariavelmente pelo controle da sexualidade do casal, da criança, do pervertido e engloba os atos performativos do gênero, enquadrando-os em um sistema binário que opõe masculino e feminino, desqualificando indivíduos que não se enquadram em uma única identidade, como é o caso de Leocádio e do narrador do conto *Os atores* (2008), de Marcelino Freire. O sexo é, então, chamado a confessar-se, mas esta confissão tem um único propósito: estabelecer características que façam com que este regime binário seja o espaço simbólico no qual todas as identidades sexuais enquadrem-se, criando situações e discursos que desqualifiquem o “diferente”.

3.3 O GÊNERO ENQUANTO PERFORMANCE: A POSIÇÃO POLÍTICA DE JUDITH BUTLER

O conceito de gênero, a representação da identidade, a formação da própria identidade sexual, as maneiras de compreensão e utilização do corpo, os discursos relativos ao controle do corpo e da identidade sexual, enquanto maneiras de controle social. Todas estas questões ligam-se estreitamente aos dispositivos disciplinares da sociedade contemporânea, que ao mesmo tempo em que explicitam tais idéias –

e ideais – como o de liberdade de escolha, de igualdade de direitos, de aceitação da homossexualidade e/ou da heterossexualidade, regulam e normatizam as representações e manifestações da sexualidade.

Desta maneira, o sexo torna-se um ato político e toda imagem ou discurso a ele relacionados tornam-se questões políticas. Tomemos como exemplo desta “politização do sexo” a igualdade requerida – e agora regulamentada – entre heterossexuais e homossexuais: desde a ascensão da moral cristã, a homossexualidade é vista como um grande pecado e, até meados da década de 1970, como uma doença por inúmeros psicanalistas. No entanto, a hierarquização que regula as relações sociais existentes entre os gêneros masculino e feminino se fez sentir, também, nas relações entre a heterossexualidade e a homossexualidade, situando tais relações em um patamar análogo àquele que existia anteriormente e que se encontrava relacionado às informações relativas a homens e mulheres.

Tende-se a encarar as manifestações da sexualidade, na Antiguidade Clássica, como um excesso de liberação das práticas, sendo elas homo ou heterossexuais³⁸. No entanto, havia uma ritualização envolvida na prática pederasta, que não era vinculada à homossexualidade daqueles que a praticavam. Na realidade, com os gregos, a afirmação da família enquanto núcleo da sociedade renegou o amor aos rapazes a um espaço obscuro da organização social; a pederastia passou a ser condenada, assim como já o era – e sempre havia sido – o amor entre duas mulheres.

Com a ascensão da ideologia cristã, que culminou na hegemonia de tal ideologia no século XIX, a hierarquização já existente entre a masculinidade e as demais formas da sexualidade acentuou-se ainda mais, culminando em uma busca por um “sexo verdadeiro” heterossexual e que apresentasse características complementares ao gênero masculino, para que, assim, surgissem novas ideologias que completavam aquela imposta pela cristandade – como a noção de que homens e mulheres são indivíduos complementares, seja em relação a seus corpos, ou às suas visões de mundo. No entanto, esta complementaridade, como mostrou Françoise Heritiér (2002), é uma falácia, considerando-se o fato de que tal complementaridade vem a reforçar a hierarquização imposta pelo masculino ao

³⁸ No entanto, em sua *História da sexualidade* (1985), Foucault afirma que somente a homossexualidade masculina era aceita na sociedade grega, sendo a prática sexual lésbica entendida como anormal e “suja”.

feminino, utilizando, para tanto, de noções arcaicas que estabelecem pontos específicos ao trabalho masculino, bem como lugares destinados especificamente às mulheres.

O movimento feminista, nos Estados Unidos da década de 1960, passando a ocupar diversas posições de questionamento e até mesmo de guerrilha contra as leis do patriarcado em vigor, sistema considerado alienante e opressor das posições femininas na sociedade ocidental, enfatizava a busca da igualdade e a denúncia da opressão masculina, enquanto, na França, postulava-se a necessidade de serem valorizadas as diferenças entre homens e mulheres, defendendo ainda uma maior visibilidade à experiência feminina e às suas especificidades, geralmente negligenciadas na ideologia patriarcal. Neste sentido, o movimento feminista acabou bifurcando-se em duas grandes (e opostas) linhas conceituais: a americana e a francesa, que caminham em direções opostas, mas ainda assim, contribuem para que seja escrita uma “história das mulheres” e, mais recentemente, das diversas minorias sexuais às quais o feminismo e a arte performática da década de 1970 deram visibilidade.

A noção de performance, ainda problemática, considerada por alguns autores como uma “antidisciplina” (CARLSON, 2011), uma arte desestabilizadora de representações ou uma categoria de conhecimento multidisciplinar complementa a teoria feminista, nos Estados Unidos, problematizando as concepções outrora apontadas pelo feminismo e caracterizando-as, através das apresentações de inúmeros *performers* relacionados às problemáticas do gênero, da raça e da representação de classes, como reducionistas. Assim, no fim da década de 1980 e início dos anos 1990, apareceram “*performers* e comunidades de espectadores dedicadas a estender o gênero e a autoexpressão às mulheres de classe mais baixa, aos homens homossexuais e aos homens e às mulheres de cor” (CARLSON, 2011, p. 206). Neste sentido, a representação dos personagens de Freire assemelha-se a esta performance de identidade, apresentada em inúmeros locais específicos – ou não – nos Estados Unidos e que, desvinculou a representação almejada pelo feminismo da ideia de uma representação semelhante entre masculino e feminino, abrindo espaço para que a diferença se instalasse e fosse a característica principal das novas formas de arte, derivadas da arte performática.

O feminismo francês, no entanto, foi influenciado principalmente pelo pensamento estruturalista e pós-estruturalista, que tem como principais expoentes

Michel Foucault e Jacques Derrida (com o desconstrucionismo). Neste contexto, o movimento feminista passa a enfatizar a questão da diferença, da subjetividade e da singularidade das experiências, concebendo que as subjetividades são construídas pelos discursos, em um campo que é sempre dialógico e intersubjetivo (NARVAZ, 2005). É neste sentido que tanto a obra teórica de Heritiér (1996; 2002), bem como as proposições de Foucault enfatizam a diferença como uma das principais motivações pelas quais instalaram-se as dominações e hierarquizações – inseridas subliminarmente no discurso de uma complementaridade, uma paridade entre os gêneros (HERITIÉR, 2002) ou no sentido de que as relações de poder apresentam-se de forma dialógica, culminando em relações assimétricas que, ainda assim, sobrepõem o gênero masculino ao gênero feminino, através de discursos que buscam uma representação igualitária entre eles, mas que, na realidade, acabam por legitimar estas mesmas relações hierárquicas, assumindo posturas “masculinizadas” decorrentes de um discurso patriarcalista que as constrói.

É na luta contra a hegemonia de tais discursos e representações que se levanta a bandeira do feminismo na França, buscando-se, a partir de questionamentos, uma maior representação e aceitação das subjetividades femininas. Na França, a partir da década de 1970, e especialmente nos anos 1990, o movimento pela paridade ocasionou um verdadeiro debate na classe política, promovendo uma mudança na Constituição do país (GALSTER, 2003). Dessa forma,

o feminismo, apesar de sua fraqueza organizacional, de uma certa dificuldade de transmissão na nova geração (“eu não sou feminista, mas...”, dizem as jovens de menos de 30 anos), não deixa de ser uma força latente, suscetível de modificações eventuais, e uma aspiração que contribuiu para a transformação e debate na sociedade francesa. (PERROT³⁹, 2003, p. 513).

Essa transformação do feminismo não se dá somente na sociedade francesa. Considerando-se o fato de que o feminismo caracteriza-se como uma “experiência histórica que enuncia genérica e abstratamente a emancipação feminina e, ao mesmo tempo, se concretiza dentro de limites e possibilidades, dados pela referência a mulheres em contextos políticos, sociais, culturais e históricos específicos” (SARTI, 2004, p. 265), afirmamos que, assim como ocorre no Brasil, a

³⁹ Em entrevista concedida à Ingrid Galster, na Universität Paderborn, em 1999.

partir da década de 1970, com o início da ditadura e uma maior representação feminina na esfera pública, delineada ao lado de lutas por uma maior liberdade de expressão, especialmente em relação a questões que tangem a parcela feminina da população brasileiro do período, o feminismo francês e a maior visibilidade da tentativa de paridade entre os gêneros somente é concebível a partir de estruturas sociais que possibilitem tal tentativa e conseqüente abertura.

A “evolução” do conceito de gênero, que parte da desnaturalização do que entendemos por “ser mulher”, que atravessa a concepção da divisão de sexo (biológica), bem como a concepção “determinista” apresentada por Françoise Heritiér (1996; 2002), criticando ainda posições universalistas, como aquela defendida por feministas como Simone de Beauvoir (autora que afirma que não se nasce mulher, torna-se mulher) e Monique Wittig, apresenta-se de forma inovadora na concepção de gênero proposta por Judith Butler (2010), que postula a divisão binária da sociedade como agente principal da divisão de sexo, gênero e desejo – masculino e feminino, na qual se englobam o regime da heterossexualidade compulsória e as relações de poder e controle social, que decorrem desta divisão binária, sistema que opõe o certo e o errado, criando um “dentro” e um “fora” da normalidade, o que acaba por hierarquizar – novamente – as representações e as manifestações da sexualidade na contemporaneidade.

A autora, em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2010), critica tanto a idéia da divisão binária de sexo, quanto aquela que pressupõe uma divisão de gênero entre masculino e feminino. Entendido como um recipiente no qual se misturam características, discursos e representações, o corpo

aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como o instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesma. Em ambos os casos, o corpo é representado como um mero *instrumento* ou *meio* com o qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado. Mas o ‘corpo’ é em si mesmo uma construção, assim como o é a miríade de ‘corpos’ que constitui o domínio dos sujeitos com marcas de gênero. (BUTLER, 2010, p. 27 – grifos da autora).

Entendendo o corpo como uma construção discursiva e social, ferramenta utilizada para que se dê a representação dos atores sociais que fazem parte do teatro do gênero, Butler (2010) propõe uma teoria da performatividade de gênero,

para a qual a (re)produção do sujeito, que se assemelha ao gênero masculino ou feminino, é efeito da repetição de atos praticados por um sujeito anterior a ele. Para a autora, as ações praticadas pelos sujeitos sociais apresentam dimensões coletivas e temporais e, como consequência dessas ações, temos a repetição dos papéis masculinos e femininos. Portanto, “a *performance* é realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária – um objetivo que não pode ser atribuído a um sujeito, devendo, ao invés disso, ser compreendido como fundador e consolidador do sujeito” (BUTLER, 2010, p. 200 – grifo da autora). O que entendemos por natural – as diferenças entre o masculino e o feminino – seria, na visão de Butler (2010), uma maneira de fazer consolidar-se, através da repetição de atos performativos, o regime de poder imposto pelo sistema da heterossexualidade compulsória, que aparece como sistema político, pois naturaliza o socialmente imposto, atuando na exclusão e no confinamento do gênero feminino, apoiando-se na afirmação de que é a sexualidade dos corpos um determinante do papel e do status social do gênero.

Há ainda, na obra de Butler (2010), o conceito de paródia de gênero que vem a complementar e reforçar sua teoria da performatividade. A paródia de gênero caracteriza-se pela possibilidade de uma variação na repetição dos atos de gênero – que se incluem na performatividade, criando assim uma subversão da identidade que só se torna possível no interior das práticas de significação repetitiva. A travesti, sua *performance* de gênero e paródia do gênero feminino, com seus atos performáticos e a atitude de vestir seu personagem, representando um papel social feminino, mesmo pertencendo a um “corpo masculino”, é uma das figuras que surgem como transgressoras do regime da heterossexualidade compulsória, na teoria de Butler.

Questionando afirmações como aquelas feitas por Michel Foucault na *História da sexualidade* (1984, 1985, 1988), Judith Butler nos apresenta novas concepções e novos conceitos de gênero e até mesmo da maneira pela qual a identidade sexual é formada na contemporaneidade, afirmando que em virtude do condicionamento social às estruturas políticas, “os sujeitos regulados por tais estruturas são formados, definidos e reproduzidos de acordo com as exigências delas” (BUTLER, 2010, p. 18). A autora questiona ainda o surgimento do feminismo enquanto movimento defensor do sujeito feminino, alegando ser este um movimento redutor de identidades, que se enquadraria, ele mesmo, nesta estrutura binária de divisão da

sociedade – que abarca não somente questões relacionadas ao gênero, como também diversas outras categorias sociais⁴⁰. O feminismo não deve ter como fundamento a formação de uma identidade para o sujeito feminista, “pois a formação do sujeito ocorre no interior de um campo de poder sistematicamente encoberto pela afirmação desse fundamento” (BUTLER, 2010, p. 23) e, a partir do momento em que afirma ser esta sua finalidade, acaba por vincular-se e perpetuar o sistema de regulação dominante, legitimando o binarismo característico de nossa sociedade. Para Butler (2010), o feminismo fracassa quando não leva em conta os poderes que constituem suas reivindicações e somente uma nova política de representação das identidades daria conta de englobar as diferentes identidades sexuais contemporâneas, sendo guiada pela representação de atos performativos do gênero e não mais por uma estrutura que restrinja a tríade sexo/gênero/desejo a combinações previamente dadas.

Tal política de representação teria seu alicerce no entendimento de que as identidades masculinas e femininas seriam formadas a partir de atos performativos de gênero, enquanto as identidades homossexuais seriam formadas e caracterizadas pela paródia destes atos. Neste sentido, pensaríamos uma desnaturalização do sexo e das questões a ele relacionadas – como o conceito de gênero e a “normalidade” do desejo heterossexual. Marcelino Freire parece ir ao encontro desta desnaturalização, engendrando seus personagens/atores em um palco que melhor remete à sexualidade contemporânea que aquele traçado por Michel Foucault, que acaba por negar a hipótese repressiva.

3.4 A ESCRITURA DE MARCELINO FREIRE: CORPO, GÊNERO E PERFORMANCE

João Gilberto Noll caracteriza os personagens dos contos de Marcelino Freire como “criaturas da deriva social”, no prefácio de *Balé Ralé* (2003). No entanto, suas personagens são mais do que isso. Marcelino Freire, enquanto escritor, autor e ministrante de oficinas literária performatiza um papel social esperado por este(s) público(s) diverso(s), a quem se dirige, dentro e fora de suas narrativas. Esta performatização está tão “inculcada” na “pessoa” Marcelino que transfigura a literatura e estabelece uma relação estreita com o mundo real, transformando *um*

⁴⁰ Neste sentido, o texto de Françoise Heritiér, *Masculino/Feminino* (1997), é esclarecedor.

Marcelino no autor Marcelino Freire, que representa suas inquietações e assume-as/descarta-as quando entrega estas mesmas inquietações às personagens de seus contos. Em *Meus amigos coloridos*, narrativa publicada em *Contos negreiros* (2005), não é somente a personagem/ narrador que reclama, acusa, ironiza, mas também o autor Marcelino Freire, constituindo dessa maneira – novamente – a relação problematizada por Eco (1994) de parasitismo entre ficção e realidade. No entanto, aqui, o imbricamento é ainda maior. Não sabemos se o ficcional alimenta-se do real ou vice-versa. Não temos mais a certeza de que as personagens de Freire são criaturas da deriva social, ou se são causas do “sem rumo” a qual essa deriva as sujeita. Elas tornaram-se parasitas de um mundo de entrelaçamentos que, com a abolição de toda verdade absoluta, acabou também por indeterminar quais são as relações existentes entre literatura e “realidade”.

É neste ponto que a narrativa de Freire apresenta-se como uma representação da multiplicidade de compreensões que constroem as sociedades contemporâneas e, principalmente, uma representação das novas formulações de gênero e sexualidade propostas a partir das correntes denominadas *pós-*, que tem como representantes Gilles Deleuze, Michel Foucault, Marvin Carlson, Judith Butler, entre outros. Na narrativa de Freire, toda personagem constitui-se de diferentes matérias, sejam elas literárias, jornalísticas, teatrais, de gênero, de sexualidade, apresentando-se, de maneira “disforme”, deixando para trás a uniformização imposta pelos discursos representacionais até o século XX. Essas novas representações são temas de grande parte dos contos de Freire, e dentre eles destacam-se a travesti amada por um homem “macho”, Beth Blanchet; o padre homossexual e sua “criança” de dentes cariados; a mãe de família lésbica, o casal de *gays* que empurra um carrinho de bebê pela praça da cidade; a santa-prostituída (ou a prostituta-santificada) Waleska, a “bicha” apaixonada por um “bofe” que a abandona logo após uma noite de amor, entre outras representações deslocadas de um modelo baseado na tradição literária, bem como no discurso instaurado pela heterossexualidade compulsória e até mesmo por representações advindas da percepção da valência diferencial dos sexos.

A literatura de Marcelino Freire dá um passo, ainda que tímido, em direção a uma maior representatividade dos indivíduos entendidos como minorias sociais, em especial as minorias sexuais. O autor dedica suas obras à representação ora do negro, caso de *Contos negreiros*, ora do homossexual, em *Balé Ralé*. Mas não é

somente nestas duas obras que encontramos representações diversas – ainda que não inovadoras – da sexualidade. *Amar é crime* (2010), sua última publicação, também marca presença no “teatro” das personagens freireanas, que se utiliza das performances literárias e de gênero para des/reconstruir uma noção de representacionalidade até então tida como “normal”.

No entanto, não é somente por representar o “diferente” de uma maneira que pareça transgressora que a literatura de Marcelino Freire pode ser encarada como uma espécie de *mimesis de produção*, categoria que pressupõe a ruptura, ou a releitura de toda e qualquer referência de maneira a desestabilizar o esperado pelo leitor, tarefa e objetivo que podemos, também, relacionar às proposições teóricas de Michel Foucault, quando o autor repensa os conceitos de sexualidade, arte, estética, etc. e de suas relações com os campos do saber e do poder; ou às teorias propostas por Judith Butler, em relação aos atos performáticos de gênero, bem como de sua teoria da abjeção – da qual algumas das personagens de Freire também seriam expressões, não somente relacionadas às ações de travestis ou homossexuais, mas também às representações de mães que abandonam seus filhos, de avôs abusados sexualmente ou de indivíduos que abusam sexualmente e financeiramente de pessoas às quais estão ligados. O que todas estas personagens têm em comum é o uso corrente que fazem de seu corpo. Na literatura de Marcelino Freire, o corpo e sua resignificação, possibilitando novas e diferentes performances e problematizações a cada leitura, se constitui como um dos temas principais.

Nesta seção, que se atém na análise reflexiva dos contos freireanos que representam a (homo)sexualidade, bem como naquelas narrativas que a tomam como objeto de reflexão em suas relações com as demais categorias sociais como a religiosidade, a família, a escola e a própria literatura, esboçamos um pequeno panorama dos personagens de Freire nas cinco obras analisadas⁴¹, utilizando, principalmente, as noções de performance e arte performática, tendo como principal norteador teórico a relação performance-corpo-literatura, e aquela proposta por Luiz Costa Lima (1981):: a narrativa literária como representação das representações. Em Marcelino Freire, esta representação espiralada, do duplo dentro do duplo, faz-se presente, especialmente, nos corpos abjetos de seus personagens que, retirados de uma tradição discursiva hegemônica, recebem novos “tratamentos estéticos” e

⁴¹ *Balé Ralé, Angu de sangue, Contos negreiros, Rasif: mar que arreventa e Amar é crime.*

acabam produzindo novos significados, tanto na narrativa, quanto na reflexão do leitor.

Estudos relativos à noção de performance ganharam popularidade em meados do século XX, ultrapassando o universo do teatro e ganhando espaço na problematização da formação das identidades sociais. Tal debate contribuiu, também, para que a noção de performance se tornasse problemática, possibilitando inúmeras interpretações do conceito, ora voltadas estritamente às artes performáticas, ora abarcando todo tipo de representação do indivíduo. Desenvolveram-se, na contemporaneidade, reflexões teóricas que tomam o corpo e a identidade como objetos de performance, sendo esta entendida como um distanciamento do *self*, que dá lugar a uma outra identidade, diferente da habitual. Todos seríamos personagens, encenando uma peça de teatro que nos distancia de nossa verdadeira identidade. Esta noção de performance “*não* está envolvida com alguma habilidade, mas sim com uma certa distância entre o *self* e o comportamento, análogo àquele que existe entre um ator e o papel que ele encena no palco” (CARLSON, 2010, p. 14).

Nesta perspectiva, todo comportamento individual poderia ser definido como um ato performático, uma representação de papéis sociais, que distancia o *self* e a imagem construída pelas personagens que são descoladas da esfera individual da representação e levadas até a esfera social, de maneira a ganharem uma “nova vida”, regulada pela(s) performatização(ões) daquela primeira imagem individual. Assim, a representação dos atores sociais em qualquer outro tipo de arte, como a pintura, torna-se uma “representação das representações”, no sentido que Luiz Costa Lima (1981) dá ao termo.

Na literatura brasileira contemporânea não é diferente. Em suas narrativas nos são apresentados personagens que acabam por dar novas e diversificadas características às representações sociais contidas em seus escritos. A representação da mulher não é mais a mesma, assim como a representação da travesti e do homossexual. Não há mais, na grande maioria de narrativas, marginalização das minorias e, apesar de pequenas “escorregadas”, que levam a literatura contemporânea de volta à tradição representativa dominante até o Realismo, encontramos boas razões para acreditar em uma mudança da perspectiva literária. Na crítica literária brasileira, esta mudança de perspectiva se faz presente em Luiz Costa Lima (2000), como mencionamos anteriormente.

O sujeito fraturado não tem uma posição determinada, posicionando-se no interior dos conflitos, defendendo seus pontos de vista e refletindo, não se mostrando ou considerando-se dono e representante de uma única verdade. O sujeito fraturado forma sua consciência e a reconstrói diante das inúmeras “verdades” que lhe são apresentadas e é este mesmo sujeito fraturado que encontramos nas proposições teóricas de Foucault, autor que, relacionando as arqueologias do saber e as genealogias do poder, empreendeu uma desconstrução da filosofia do sujeito quando substituiu as categorias de sujeito e verdade pelas categorias de *tecnologias de si* e de *formas de subjetivação*, a partir das quais “a subjetividade seria destino e produção, contrapondo-se a ideia ontológica de origem e de consistência ontológica” (BIRMAN, 2000, p. 86).

Neste sentido, a categoria de representação, “entendida como a equivalência subjetiva de uma cena externa e objetiva” (COSTA LIMA, 2000, p. 24), sendo ainda “representacional enquanto manifesta a “verdade” ou a “essência” da exterioridade eleita como núcleo do mundo” (COSTA LIMA, 1981, sp) apresenta-se como mais um obstáculo às concepções contemporâneas da crítica empreendida tanto por Costa Lima, quanto por Foucault, pois a noção de verdade também se torna problemática a partir da reconceituação da ideia de sujeito e de representação, passando a ser inserida no conceito de *jogos de verdade*, no qual

a verdade como produção estaria sempre inscrita no contexto do confronto de forças entre os corpos no registro dos micropoderes, de maneira a relançar agora nos campos da construção da subjetividade e da experiência ética a sua tese fundamental, qual seja, a existência das relações íntimas que existiriam entre saber e poder. (BIRMAN, 2000, p. 86).

Na problematização empreendida por Foucault, o repensar de categorias e ideais que permeiam noções tradicionais, tais como a de sexualidade, saber e poder, o sujeito e sua representação possuem papéis centrais, apresentando-se como produções modificadas incessantemente e, desta maneira, apresentando uma questão oposta àquelas ditas tradicionais: “O que somos nesse tempo que é o nosso?”, “O que somos hoje?” (FOUCAULT, 2004 [1988], p. 301). Para Luiz Costa Lima, esta questão parece ter uma resposta clara, que relaciona novas concepções de sujeito e de representação, entendidas em oposição às noções solares, desconstruindo uma filosofia do sujeito que vigorava até o século XX e que tem em

Foucault um dos problematizadores, quando o autor apresenta os conceitos de subjetivação e caracteriza sua obra como uma história do presente, afirmando que o homem é formado a partir de relações temporais: o que somos hoje não é, de maneira alguma, aquilo que fomos no passado. Tentaremos demonstrar ao longo da análise aqui empreendida a relação constituída entre a representação da(s) sexualidade(s) e a formação da identidade contemporânea.

3.5 DOS PALCOS PARA O MUNDO: A PERFORMANCE EM OS ATORES

A transposição da performance social para a narrativa freireana fica clara no conto *Os atores*, publicado em *Rasif* (2009), no qual o personagem Leocádio e o narrador Fernando são constituídos como paródias de uma estrutura de gênero rígida. Não bastasse essa transgressão empreendida pela temática do conto e pela representação do sexo nele contida, o autor ainda abre uma pequena brecha através da qual problematiza a estrutura rígida do gênero conto, teorizada por Edgar Allan Poe no século XIX e aqui analisada anteriormente. A narrativa parece ter sido elaborada a partir de um *efeito* pretendido pelo escritor, o que culminaria em um único acontecimento – ainda que n’*Os atores* haja uma pequena inversão deste mesmo efeito no final do conto, que acaba por proporcionar um certo tipo de epifania, de reflexão no leitor, tirando-o leitor de sua “zona de conforto” e atirando-o em um emaranhado de novas perspectivas, proporcionadas pelas frases finais do conto:

Esta cena é minha. Desgraçado! Não estava no texto, previsto, aquele meu grito de bicho.
O meu choro de monstro sagrado.
Nem a beleza daquele improviso.
Para susto geral da platéia, fui eu que apontei o revólver para o seu peito.
Fui eu que apertei o gatilho. (FREIRE, 2008, p. 73 – grifo nosso).

O “apertar o gatilho”, ato representado pelo narrador do conto, Fernando, é o estopim para o início de nossa reflexão. Partindo da frase final do conto, entendemos a subversão estrutural realizada por Freire, que ao transformar esta narrativa em uma mimesis de produção, apresenta uma nova possibilidade para suas personagens, mudando e reformulando também o ponto de vista do receptor, mesmo sem que o produtor/ autor/ escritor se confunda com o produzido a tal ponto que este se confunde com a linguagem transformadora de suas referências (COSTA

LIMA, 2000). A *mimesis de produção*, que “deixa de corresponder a uma representação-efeito, previsível pela própria tradição poética, para produzir algo que antes se confundia com um jogo múltiplo de luzes e sensações” (COSTA LIMA, 2000, p. 321), oferece a transformação das representações no âmbito da literatura.

O título do conto, por sua vez, é a expressão que relaciona, ainda mais estreitamente, essa noção de identidade sexual enquanto paródia e reconstrução de uma identidade já previamente formada. Somos atores que participam de um grande teatro social, no qual assumimos papéis diversos de acordo com a situação na qual nos encontramos e, ainda mais, considerando a imagem que pretendemos mostrar ao Outro. É neste ponto que encontramos uma fragilidade no narrador em primeira pessoa, no conto de Freire: a história narrada é a história de Fernando, o narrador, e não a história de dois atores. Mas esta mesma narrativa pode ser entendida como uma representação das inúmeras possibilidades de expressão, que são construídas através de discursos que se mostram – ou até mesmo escondem-se – nos atos performativos os quais nos acostumamos a interpretar. Neste sentido, como o narrador afirma, esta é uma história de um sujeito cansado de encenar, um ator metamorfoseado: “[...] eis no que me transformei: um velho cansado deste faz-de-conta. Meu coração não aguenta mais maquiagens. E luzes azuis. E ribaltas.” (FREIRE, 2008, p. 67). Esta é a história de Fernando, narrador-personagem que pretende, como ato final de sua encenação pessoal e também da peça em que participa, acabar com este “faz-de-conta”. Assim, tanto a noção de performance, como o conceito de paródia de gênero ajudam a compreender a caracterização de Fernando e Leocádio. O espaço da narrativa é um teatro, e o enredo flutua entre os comentários do narrador acerca de Leocádio, seu amante, e o final surpreendente, oposto ao esperado pelo leitor – e pelo público presente na apresentação do espetáculo. Leocádio é o amante ingrato e o narrador é um “gay nostálgico”⁴², que relembra seu relacionamento com seu companheiro – em cena e fora dela.

A representação desses dois atores, que encenam papéis no palco e fora dele, é um indício de que os debates acerca da noção de performance extrapolaram os limites do teatro, estando presentes também na narrativa literária, na música e em outras formas de arte e representação⁴³. Uma averiguação mais apurada abre

⁴² Marcelino Freire usa esta mesma expressão para referir-se a um personagem da coletânea *Balé Ralé*, em entrevista publicada no blog *Escritos sobre ausência*.

⁴³ É interessante relacionar a este aspecto a pesquisa realizada por Marion Arent, que envolve e problematiza performances do gênero masculino em “Clubes de mulheres” na cidade de São Paulo.

espaço para que entendamos a apropriação da realidade, encontrada n' *Os atores* (2008) não somente no âmbito literário, mas também na maneira pela qual a sexualidade contemporânea é exercida e representada.

Narrado em primeira pessoa, este conto nos apresenta uma dupla encenação: a encenação comum a uma peça de teatro, pois se trata da cena final de um espetáculo, das especulações e modificações feitas pelo próprio narrador do conto nesta cena, bem como das encenações do narrador e de seu parceiro – em cena e fora dela – no exercício de sua sexualidade. A idéia principal do narrador consiste em transformar a cena final da peça em uma mistura ainda maior entre ficção e realidade, surpreendendo, desta maneira, o público e o ator que o acompanha nesta cena: “Explico: hoje, preparo a arma. A munição. Colocarei duas balas de verdade, para não dar erro. Nem branco. Para não haver chance de eu me levantar” (FREIRE, 2008, p. 67). Para que a realidade ganhe ares de ficção, nem mesmo seu companheiro de cena será poupado da surpresa e sua encenação será perfeita. Uma perfeita fuga do faz-de-conta: “Leocádio, ator, não vai acreditar. Tudo farei por amor a ele. E ódio. Sei que é dramático” (FREIRE, 2008, p. 67).

Porém, a qual faz-de-conta o narrador do conto se refere nesta passagem? Como vimos, há, aqui, uma dupla encenação em jogo. A encenação da representação. Um palco que se apropria de atos que, desde seu primeiro momento podem ser tidos como performáticos, tendo em vista que os atos de gênero são, nada menos, que encenações correspondentes às identidades masculinas e femininas que, por sua vez, são transgredidas por estes dois atores, representados na narrativa. Expor, no decorrer da narrativa, a (homo)sexualidade dos parceiros, os tempos felizes e os percalços desta relação é construir maneiras alternativas de focar um tema que é, ao mesmo tempo, controverso e explícito, oprimido e convidado a falar. Mas que, apesar destas contradições, não deixa de ser hipnotizante. É assim, tratando de questões referentes à sexualidade, ao corpo, e ao poder exercido e camuflado por tais categorias que Marcelino Freire representa a sexualidade contemporânea, com personagens que desempenham papéis diversos e que, apesar da familiaridade que são encontrados em suas performances, aparecem como incompletos, insatisfeitos:

No artigo intitulado *Performances de gênero em um clube de mulheres* (2009), os informantes de Arent parecem entender claramente a diferenciação entre a performance masculina que realizam no palco e os atos performativos que os caracterizam como *homens* na sociedade, definindo para si papéis que determinam sua virilidade em maior ou menor grau.

Na merda.
Porque me apaixonei por Leocádio.
Ele, o mais jovem da companhia. E o que faz mais sucesso. Digo: com os garotos e com as garotas. Está cotado para uma novela. E para alguns comerciais. (FREIRE, 2008, p. 68).

No fragmento transcrito, o corpo do jovem ator Leocádio e sua tenra idade são sinônimos de poder e influência e a maneira pela qual o ator faz uso de sua sexualidade é o estopim, o impulso que o direciona para a fama. É através da utilização de seu corpo e da manipulação de sua sexualidade que Leocádio chega ao Olimpo que almejava já em sua primeira aproximação de Fernando: Leocádio queria “saber como é o Olimpo” (FREIRE, 2008, p. 68) e transformou-se em “monstro sagrado”.

Esta transformação – de Leon Rosas a Leocádio Rosas e sua rápida ascensão ao Olimpo do teatro torna-se possível justamente pela relação de Leocádio com seu corpo, pois na sociedade contemporânea

o corpo aparece como um elemento de identidade, um ponto para onde convergem, na interação social, as relações de exclusão e inclusão, criando a fronteira entre o eu e o outro. Fator de individualização, o corpo é tanto um dos meios para delimitar a “soberania” pessoal na relação com os outros, quanto uma forma de provocar a comunicação, suscitar o olhar e a apreciação do outro (SILVA, 2009, p. 189)

E, enquanto o corpo de Leocádio é a representação da virilidade e da força, o corpo de Fernando simboliza a decadência de um ator que não quer mais continuar a encenação da qual participou durante toda sua vida. Como representação da força, o corpo de Leocádio opõe-se ao corpo de Fernando:

Ele fazia de mim o que não queria e queria. Porque sabia que o meu corpo era fraco. Sessentão. E era tentadora a tentação. Quando a minha língua cruzava as suas coxas. E encontrava um pau diferentemente.
Gigante. Adentrando a minha vida. Primitiva. Gruta grega.
Eu, dono de uma falência dionisíaca (FREIRE, 2008, p. 69).

Observa-se na narrativa de Freire (2008) e na dupla representação do corpo de Leocádio (dentro e fora da narrativa, como um desdobramento dos atos performáticos de gênero) o entrelaçamento da sexualidade com o poder, que só é

possível através da relação entre saber e poder, constituída através de jogos de verdade, que legitimam e definem as representações de sexo, gênero e desejo como “normais” ou “anormais”. Assim, a representação da sexualidade de Leocádio, como a do narrador Fernando, são expressões de uma sexualidade “ilegítima”, pois o primeiro abdica de seu “sexo verdadeiro” no momento em que em um corpo masculino sente desejo por um outro homem: Fernando, assim como o próprio Fernando torna-se um transgressor do regime da heterossexualidade compulsória quando se relaciona com seu “anjo bonito” (FREIRE, 2008, p. 70), ou ainda quando o casal sai em público pela primeira vez, ou mesmo na imaginação do narrador, “imaginando as falas dos amigos do teatro. Oh, viu? Não viu? Bofe bonito o amiguinho do Fernando. Sarado. Puta que pariu! Uma história de amor” (FREIRE, 2008, p. 68).

Esta “história de amor”, porém, se vê marcada por uma tragédia protagonizada por Fernando, ao final de sua peça, que simboliza, por um lado, a inversão de uma força que originariamente pertence a Leocádio, devido à maneira pela qual sua sexualidade é exercida e por sua relação de saber (e poder) sobre seu próprio corpo, e agora ultrapassa a fronteira da beleza e da juventude leoninas do personagem e aloja-se em Fernando, representação da debilidade dionisiaca e de uma velhice cansada e, por outro, a subversão da estrutura rígida do gênero conto. O apertar do gatilho simboliza a ruptura do conto de Freire (2008) primeiro, com a concepção de uma sexualidade “normal”, “sadia” e, depois, com uma tradição literária, transformando-se, desta maneira, em uma possibilidade para que novas representações e novos gêneros sejam pensados pela literatura contemporânea.

A tragédia protagonizada por estes dois atores, além de sua aura subversiva e da inversão de papéis que proporciona com o cadáver, que cai ao final do espetáculo, deveria ser o de Fernando, mas são a força e a juventude de Leocádio que tombam quando o narrador puxa o gatilho – nos leva a refletir, também, sobre a leitura que Marcelino Freire faz da homossexualidade fora do âmbito ficcional, remontando até mesmo à tradição grega para “tornar normal” uma sexualidade que, na sociedade contemporânea é, assim como a loucura na Idade Média, vinculada a um espaço marginal:

A última cena é assim: ele tira o revólver da gaveta, dispara à queima roupa. E eu caio. Como um rei cairia. Ou a Pedra. Ou a Phedra. Depois, Leocádio sopra um monólogo sem fim. E chora e ri.

As cortinas fecham o espetáculo. E voltamos abraçados para os aplausos (FREIRE, 2008, p. 67)

O narrador do conto de Freire é irônico. Invocando a tradição, acaba por fazer paródia tanto dos gêneros clássicos da literatura grega, transformando a tragédia em comédia, quanto das identidades sexuais “normais”, enquadradas em um regime de heterossexualidade compulsória, normativa. Seu truque é o de subverter o esperado pelo leitor/ espectador. Esta será sua cena final, que fecha uma infinidade de evocações “em grande estilo”.

As reminiscências deste fragmento do conto são, por si só, parte da transgressão que Marcelino Freire e o narrador d’*Os atores* (2008) pretendem dar ao texto. Dar características análogas àquelas da diva transexual cubana Phedra de Córdoba e de sua maneira de interpretar, ou ainda da queda da cidade de Petra, antiga cidade da Arábia, redescoberta em 1812, são maneiras opostas – porém complementares – de situar-se, ao mesmo tempo, em uma tradição aceita e legitimada e em um caminho oposto, que transfigura esta mesma tradição e tem Phedra de Córdoba como modelo. O narrador é aquele “sopro de vida” da narrativa, quando sobrevive a uma morte anunciada desde o início da narrativa, e Leocádio, apesar de ser descrito, ou ainda metaforizado, como a transgressão do regime da heterossexualidade compulsória e do entendimento comumente associado à situação do homossexual (aquele que está à margem), é mais uma marionete deste sistema, desta estrutura, pois sua atuação no teatro e até mesmo na “vida real” não é digna de ser comparada à tradição e, muito menos, de quebrar a corrente a qual se vê preso.

Tanto Leocádio quanto o narrador compõem um rol de personagens de uma literatura que não é facilmente classificada, em vista de ainda estar em construção. Sabemos, no entanto, que estes personagens participam de uma ideologia imposta à sexualidade que começa a modificar-se na contemporaneidade e que entende como políticos os atos de gênero que, segundo Judith Butler (2010) podem ser caracterizados como

regras que governam a identidade inteligível, *i.e.*, que facultam e restringem a informação inteligível de um “eu”, regras que são parcialmente estruturadas em conformidade com matrizes da hierarquia do gênero e da heterossexualidade compulsória, operam por *repetição*. De fato, quando se diz que o sujeito é constituído, isso

quer dizer simplesmente que o sujeito é uma consequência de certos discursos regidos por regras, os quais governam a invocação inteligível da identidade (BUTLER, 2010, p. 209)

Estes atos de gênero impostos pelo regime da heterossexualidade compulsória, que tem por finalidade formar e regular identidades binárias, são ficcionalizados na literatura contemporânea e parodiados por ela. A representação feita por Leocádio e pelo narrador é transgressora. Ambos são homens, supostamente nascidos e/ou moldados para sentir um desejo heterossexual e, na peça que encenam, como em seu cotidiano nos apresentam características e performances de gênero encaradas como paródias de atos do gênero masculino e do gênero feminino.

Esta paródia de gênero tem a finalidade de apresentar, com sua representação de atos que pode até mesmo ser comparada com a encenação teatral, a não-naturalidade fundamental desta divisão binária, imposta pelo regime da heterossexualidade compulsória. Com os atos performativos transgressivos representados no conto, Marcelino Freire demonstra e chama à luz categorias marginalizadas da sociedade contemporânea. O crime representado no conto não é puramente um ato praticado pelo narrador. Considerando-se as circunstâncias que o levaram até a execução final – e surpreendente – da cena, aceitamos a premissa de que o grande criminoso, aqui, esconde-se por trás de um sistema sem rosto, sem documento, que acaba por (des)regular a formação e manutenção das identidades sexuais contemporâneas.

Neste sentido, o conto aqui problematizado é a ficcionalização de um debate que ultrapassa as fronteiras da atualidade e insere-se em uma caracterização atemporal, pois a representação/ manifestação da sexualidade é tema de discussões que ultrapassam fronteiras temporais (o século XX e o nascimento da psiquiatria, por exemplo) para encontrar-se na Antiguidade Clássica, ainda que de maneiras diversas. A narrativa se qualifica como uma representação que transpõe limites definidos.

Tais limites, transpostos por Marcelino Freire não somente n' *Os atores* (2008) não são engessados na questão da temporalidade/atemporalidade do tema escolhido, e podemos encontrá-los nas estratégias textuais utilizadas por Freire, na narrativa: Leocádio e Fernando, atores teatrais e indivíduos que encenam uma performance de gênero incessantemente, são, na representação de seus corpos e

de seus atos, transgressores de um regime que, tendo o corpo como principal instrumento de controle social e produção de saber, acaba por formar e instituir sexualidades com características “normais” ou “anormais”. Aqui, a “anormalidade” atribuída à sexualidade de Fernando, narrador, e aquela de Leocádio ramificam-se em diversas situações, deixando transparecer transgressões e resistências por parte destas duas personagens.

A maior e mais bem construída destas representações transgressoras, encontradas no conto, é a inversão possibilitada pelo deflagrar do tiro, disparado pelas mãos de Fernando, o narrador débil, o oposto de Leocádio, o novo ator, cotado até para uma novela, mas que acaba por perder-se e transformar-se em “vítima” devido à sua relação homossexual com Fernando. O final da narrativa, no qual Fernando torna-se algoz de Leocádio, nos dá margem para uma inferência que liga a narrativa de Freire (2008) a uma tradição literária que atribui uma negatividade à homossexualidade, pois apesar de convergirem, no conto, representações contemporâneas da sexualidade que desvinculam sexo, gênero e desejo, a tragédia final – e aqui nos deparamos novamente com a tradição literária grega, que distingue três grandes gêneros literários, atribuindo à literatura e ao teatro uma função didática – é fruto da loucura, da intemperança e da agressividade de Fernando, um ator cansado de toda a encenação, de toda performatização à qual esteve sujeito com a atuação de seus personagens teatrais e em sua “vida real”, pois ele mostrava-se feminilizado em um corpo masculino, exibindo seu “sexo verdadeiro” para Leocádio, um “desgraçado que não precisava mais daquele ator de bosta” (FREIRE, 2008, p. 67) e pondo fim a uma mentira que, há tempos, era encenada dentro e fora dos palcos. Neste sentido, apesar da caracterização da literatura de Freire enquadrar-se no conceito de *mimesis de produção*, de Luiz Costa Lima (2000), percebemos elementos negativos relacionados à representação da homossexualidade e do homossexual; a tragédia “real”, proporcionada aos espectadores por Fernando, é um exemplo.

Assim, a transgressão e a resistência a um sistema regulador do sexo, encenadas pelas personagens na representação de sua sexualidade, constituem-se como forças opostas ao sistema de poder que advém de uma *scientia sexualis* característica dos séculos XX e XXI e, ainda assim, forças propulsoras, que tornam ainda mais fortes e formam cadeias ou contradições entre as relações de poder-saber-prazer que produzem, regulam e normatizam as representações de uma

sexualidade “normal”, conceito cristalizado nos aparelhos estatais e na formulação das leis, transferindo toda sexualidade “ilegítima” para uma periferia que é duplo deste centro, pois regido e normatizado pelos mesmos padrões de legitimidade.

Nesse contexto a homossexualidade, assim como a heterossexualidade, é também definida por regras claras de “certo e errado”, de “mal e bem”, constituindo, ainda, o “lado de fora” que os dispositivos disciplinares precisam conhecer para, desta maneira, institucionalizar e produzir discursos e normatizações que criem um espaço legítimo de manifestação desta (i)legitimidade, culminando-se, assim, em uma técnica de poder que enquadra, até mesmo, manifestações literárias, descritas por Foucault como um discurso oposto àquele das grandes instituições sociais, que representa uma voz transgressora e, assim como a loucura, só tem espaço em uma sociedade que possua uma resistência aos discursos não-rationais, à não-razão, às artes e às ilegalidades.

3.6 HOMOSSEXUALIDADE AMBÍGUA: DILEMAS NA EXPRESSÃO DA SEXUALIDADE

Esse discurso regulador, que visa a normatizar as diversas manifestações da sexualidade que permeiam a sociedade contemporânea também é um dos motivos pelos quais a narradora de *Minha flor*, conto publicado em *Balé Ralé* (2003) sente-se dividida entre o novo amor de sua vida e a sua condição de mãe. Mesmo afirmando que “o mundo anda tão evoluído, moderno. Flor está comigo” (FREIRE, 2003, p. 107), a narradora – que não possui um nome, universalizando os conflitos vividos pelos homossexuais – encontra-se em uma posição delicada, que não lhe oferece respostas para as questões propostas não somente pela narradora, mas também através das estratégias utilizadas por Freire. Na narrativa, Flor é a nova companheira de uma mãe, mas como “abrir o jogo”? Há um momento adequado para que o desejo novo, diferente daquele tido como “normal” seja finalmente “levado ao palco”? Apesar deste mundo “evoluído”, no qual se apresenta a personagem principal do conto, a atitude que quebra os padrões comportamentais da sexualidade ainda é um assunto tabu.

Qual seria a reação do filho da narradora ao descobrir a mãe homossexual? Há um discurso dominante abafado pela inquietação da personagem: o discurso da heterossexualidade compulsória que, aliado às políticas de dominação e da

normalização da divisão binária de sexo e gênero, e de sexo/gênero masculino e sexo/gênero feminino, impõem um comportamento baseado na heterossexualidade do desejo como a única expressão normal e inquestionável. Como mencionamos, para Judith Butler (2010), mesmo o feminismo, com sua tentativa de impor a representação de um sujeito feminino único e uno, parece fracassar, pois tal representação ainda estaria baseada na divisão binária masculino/feminino, que acaba por submeter a feminilidade à masculinidade.

O discurso hegemônico que, para Wittig (1984 apud BUTLER, 2003), contém a marca do gênero, reforça a idéia de uma divisão binária e relega ao feminino o papel do oposto e do negativo, deveria ser o alvo da crítica feminista, por corresponder a um dos campos contemporâneos do poder, fora do qual não posição. Desta maneira, o feminismo deveria prender-se a uma tentativa de desconstrução do passado e, conseqüentemente, de aniquilamento da divisão binária e aceitação da multiplicidade dos gêneros e das práticas do desejo. Do contrário, o feminismo estaria legitimando uma unidade de experiência – do sexo, do gênero e do desejo – heterossexual e oposta ao masculino, formando assim uma categoria una de *mulheres*, que combatem justamente esta representação una do feminino, presente no discurso e na teoria feminista. A concepção de gênero, desta maneira, “não só pressupõe uma relação causal entre sexo, gênero e desejo, mas sugere igualmente que o desejo reflete ou exprime o gênero, e que o gênero reflete ou exprime o desejo” (BUTLER, 2010, p. 45). O amor homossexual não é grande problema para o discurso hegemônico da heterossexualidade compulsória. O desejo e as implicações sociais é que colidem com o ideal da binaridade imposta por tal discurso e que dele decorrem. A partir do momento em que se aceita o desejo homossexual como normal, passa-se também a considerar que existam *scripts* sociais, como aqueles propostos por Gagnon e Simon (1973 apud BOZON, 2004) que são construídos com base em experiências que não se adequam devidamente a divisão binária de nossa sociedade. A existência destes *scripts*, que são aprendidos, codificados e inscritos na consciência, estruturados e elaborados como relatos, decorrentes de aprendizados sociais e que “resultam menos da imposição de regras e interditos do que da impregnação através de múltiplos relatos que implicam uma sucessão de acontecimentos, e de uma interiorização dos modos de funcionamento das instituições” (BOZON, 2004, p. 130) consolidam ainda a posição de Butler (2003), que propõe uma teoria da performatividade do gênero. Flor,

personagem de Freire (2003), parece ser uma das expressões contemporâneas destas paródias, pois ela é representada, em diversas partes do conto, como “o homem da relação”, remetendo-se ainda a uma personagem masculina presente anteriormente na vida de sua companheira: o pai, o marido: “Flor parece com seu pai. Flor diz coisas muito iguais. Gosta de Bach, Mozart, gosta de charutos. Filho, ela gosta de charutos. Bebe o mesmo vinho” (FREIRE, 2003, p. 108). Sendo assim, Flor seria uma transgressão às regras impostas pelo regime hegemônico que entende o masculino como superior, o feminino como inferior e a divisão binária como a única aceitável. A personagem Flor abre-nos espaço para o esclarecimento de que a identidade feminina ou masculina é, acima de tudo, uma ilusão quando, com sua performance, expressa sua aparência “externa”, feminina, mas sua “essência interna” é masculina. (BUTLER, 2010). E, a partir do momento em que entendemos a performance de gênero como uma ilusão, podemos também afirmar os atos estilizados impostos tanto ao gênero feminino quanto ao gênero masculino como a representação de atores em uma peça de teatro: somos todos personagens construídos, vestimos nossos papéis sociais e continuamos a encenar um drama, que se repete infinitamente, enquanto durar a hegemonia do falocentrismo e da heterossexualidade compulsória.

O travestismo, o lesbianismo e a homossexualidade masculina fazem parte de uma transgressão a estes dispositivos disciplinares. No entanto, não fogem às regras impostas pelo discurso dominante, que permite somente uma divisão binária de sexo e gênero. A internalização deste discurso está presente nas falas da narradora do conto sobre o qual tecemos nossa reflexão. O olhar do porteiro e os comentários da vizinhança são sombras que rondam a relação que a narradora tem com sua Flor, como vemos no seguinte fragmento da narrativa: “Filho, o carro chegou. Tenho a impressão de que o porteiro desconfiou. O porteiro olha pra mim, sorri. Sabe sorriso vigilante? Sabe sorriso conquistador? Sabe sorriso no escuro? Cambaleante, entro no elevador” (FREIRE, 2003, p. 109)

O adjetivo cambaleante é aqui brilhantemente utilizado pela narradora do conto. A partir dele, podemos tecer duas interpretações que são tanto opostas quanto complementares: a primeira delas diz respeito à relação da narradora com a personagem Flor. O encontro romântico das duas mulheres é uma “cena” anterior àquela apontada como a chegada ao prédio no qual o porteiro as observa e termina com um beijo: “Beijo o batom de Flor, arranco o batom fora, a pétala. Vamos

embora” (FREIRE, 2003, p. 109). O contato dos dois corpos, o beijo, as carícias e a conversa são fatores que contribuem para a atitude *cambaleante* da narradora ao chegar ao prédio, bem como o olhar inquisidor do porteiro pode ser a causa desta atitude, pois há, ainda o medo da transgressão às regras, sendo estas personificadas pela figura do porteiro, que pode ainda ser entendida como uma metáfora como aquela utilizada por George Orwell em *1984* (2009), obra na qual o “Grande irmão” controla todos os passos, os pensamentos e a ideologia na qual toda a sociedade acredita. Assim como o regime da heterossexualidade compulsória, economia hegemônica do masculino.

É também esta economia que nos leva até a contemporaneidade com poucos estudos relativos à sexualidade enquanto comportamento social e fator constituinte da sociedade. Maria Andréa Loyola, em *Sexualidade: o olhar das ciências sociais* (1999), afirma que é somente a partir da década de 1980, com o aparecimento da AIDS, que se voltaram os olhares para a sexualidade humana, enquanto objeto de estudo das ciências sociais. Tais estudos voltavam-se principalmente para o comportamento e as práticas sociais, focalizando, contudo, medidas que fossem relacionadas à menor disseminação deste novo vírus. Para a autora:

se por um lado eles chamaram a atenção para alguns aspectos da sexualidade contemporaneamente, por outro contribuíram para que ela terminasse por ser, com frequência, associada a sua dimensão puramente comportamental, reforçando uma concepção, além de redutora e racional, biologizante e naturalizada da sexualidade, que alguns trabalhos de cunho histórico e feminista vinham tentando “desconstruir” (LOYOLA, 1999, p. 31)

Porém, Butler (2010) não acredita que a desconstrução desta concepção biologizante da sexualidade tenha sido empreendida pelo movimento feminista. Para ela, o feminismo contribuiu ainda mais para a diferenciação masculino/ feminino e para a consolidação da hegemonia do masculino quando empreendeu uma luta pela univocidade do sujeito feminino, acreditando que todas as mulheres seriam caracterizadas de uma mesma maneira, deixando de fora indivíduos que não se “adequavam” à divisão binária. E aqui aparecem as lésbicas e os gays, que não se constituem como parte do regime da heterossexualidade compulsória, sendo então, mesmo depois do aparecimento do feminismo, discriminados por tal regime. Esta discriminação está marcada no discurso da narradora do conto, que tenta justificar

sua atração por outra mulher, para si mesma e para seu filho quando descreve Flor: “Não se assuste, filho. Ela parece mais velha. Ela parece ter a idade do seu pai, acredite. Tem um coração antigo, no bom sentido. Coração maduro e leve. Bem leve.” (FREIRE, 2003, p. 108). A narradora parece, então, procurar elementos em Flor que a comparem a um indivíduo masculino modelo – neste caso, seu companheiro morto – para justificar seu relacionamento e criar uma relação “eufemística”, que não causasse tanto estranhamento social. Portanto, temos aqui, na maneira como Flor é descrita, uma representação literária para a Teoria da Performatividade, de Butler (2003), que entende os indivíduos como participantes de uma peça teatral.

Há, ainda, outra questão a ser problematizada no conto de Freire (2003): o nome pelo qual a personagem que “transgride” as regras é chamada – Flor. Todo nome, descrição ou palavra carrega consigo uma carga semântica invisível, enraizando-se em nosso subconsciente. Palavras como amor, ódio, guerra ou até mesmo nomes próprios carregam consigo uma descrição prévia de sentido e significado e é justamente pela significação do substantivo flor que o nome da personagem Flor é subversivo, pois o que esperamos de uma flor, além de perfume? Que ela fira e seja ferida por seus próprios espinhos, acreditando ainda que tal ferimento um dia seja curado, assim como as cicatrizes de um amor, um desejo que parece infringir – e infringe – as regras impostas, seja por sua beleza ou pelo sofrimento que traz consigo.

Freire (2003) descreve o batom de Flor como uma pétala, arrancada bruscamente pelo beijo da narradora. Esta é uma imagem muito bem construída da relação conflituosa existente entre essas duas personagens, que se vêem abaladas por um desejo que lhes consome ao mesmo tempo em que se sentem discriminadas e com vergonha de tal desejo, por estarem “destruindo”, “subvertendo” algo puro, que é a instituição familiar construída de acordo com os princípios de uma moral cristã e de um regime de heterossexualidade que postula o “normal” e o “aceitável” como as únicas representações que se distanciam do abjeto que se liga às experiências sociais – e sexuais – que não são reguladas devidamente, de acordo com as imposições feitas pela divisão social binária do sexo/ gênero, divisão esta que acaba interferindo diretamente no desejo, somente aceito como um reflexo da heterossexualidade.

Estudos relacionados à “desconstrução” desta divisão binária de gênero refletem – e ainda são reflexos – a maneira diferente pela qual a sexualidade, a identidade e a própria literatura são representadas na sociedade contemporânea. Entendemos, ou ao menos começamos a percorrer um caminho que nos leva até um maior esclarecimento de que, como afirma Foucault (2008), as verdades são relativas e criadas por um campo de poder que, na contemporaneidade, caracteriza-se principalmente pelos discursos científico e político.

Tais discursos compõem as ideologias sociais que são subvertidas pela literatura contemporânea. Temos como expressão da subversão desta ideologia o conto *Minha flor* (2003), no qual a narradora não tenta levar o leitor a acreditar ou “tomar para si”, os seus conselhos, até mesmo por que não há conselhos na narrativa. Não há enredo linear, mas sim o desenrolar de uma história, a tentativa de demonstração de fatos sem juízos de valor, tão presentes em algumas narrativas anteriores à contemporaneidade, nas quais papéis de gênero não se confundiam, assim como não havia multiplicidade de identidades ou interpretações diversas da ação do personagem. Não há mais um “determinismo literário”, assim como não há insituições sociais cristalizadas. Isto chega a ser um paradoxo, pois ao mesmo tempo em que há mais conhecimento sobre a flexibilidade das identidades e dos comportamentos, há também uma maior ignorância, uma maior rispidez contra aqueles que “fogem às regras”.

Talvez seja em razão de manifestações extremistas *reais* que apareçam nas narrativas, com a literariedade característica dos bons escritores, que representações, ainda que camufladas, da internalização do discurso de que “somente o normal é o correto” sejam figuras sempre presentes na literatura, como fantasmas. Provocando a reflexão sobre questões como estas – da naturalização do desejo homossexual, do cotidiano da travesti, como no conto *Mulheres trabalhando* (2003), Marcelino Freire abre espaço para as minorias sexuais, outra característica da literatura brasileira contemporânea, que consegue, mesmo prendendo-se a um círculo social fechado, voltar o olhar às questões globais, que afetam toda uma população – direta ou indiretamente.

3.7 UM PERU SADIA NO LUGAR DO CORAÇÃO: HOMOSSEXUALIDADE E AMOR

A ambigüidade de sentimentos característica do conto *Minha flor*, não é diferente do conto que aqui tomamos como objeto de análise. Utilizando-se da ironia, da oralidade e da rima, o narrador do conto-canto VIII – *Coração*, de *Contos negreiros* (2005) é uma das possíveis representações da (homos)sexualidade na literatura contemporânea. É, também, um narrador homossexual que possui voz própria e que, dada à rapidez de seu surgimento na narrativa, da mudança repentina de seu fluxo de pensamento, da ausência de apresentação das personagens e da pequena extensão do conto, pode ser pensado como um questionamento às concepções de sexualidade e de literatura, engessadas pelas compreensões de mundo de uma filosofia do sujeito que se pautava em categorias estanques da representação. Considerado na mesma perspectiva de Antonio Candido e Anatol Rosenfeld em *A personagem de ficção* (2009), o narrador-personagem do conto de Freire é um retrato artístico que, inserido na narrativa, adquire valor próprio, para a configuração do enredo e da linguagem utilizada.

A sexualidade, e suas diversas manifestações, são categorias que, a partir do século XX e do surgimento da psicanálise, tornaram-se objetos de estudo para diferentes ramificações do conhecimento humano, abrindo-se espaço também para uma maior gama de convenções que se voltam para o suprimento das necessidades surgidas destas novas formas de pesquisa e conhecimento. Um exemplo disso é a crescente vinculação entre o erotismo e o mercado de consumo, que tem na *web* um caminho que se ramifica e dissemina informações rapidamente, “aparecendo como uma mídia central no processo de dotar de legitimidade estilos de sexualidade estigmatizados” (PISCITELLI, 2009, p. 12).

Nas narrativas freireanas, esses estilos estigmatizados, dos quais nos falamos Adriana Piscitelli e os demais autores da coletânea de artigos intitulada *Prazeres dissidentes* (2011), aparecem de maneira paródica e, em grande parte, ambígua. Para Michel Foucault, assim como para os estudos *Queer*, a maior contribuição da homossexualidade, e principalmente, de grupos marginalizados anterior e mais fortemente, como as mulheres, foi criar a possibilidade de uma desvinculação entre o sexo biológico, o gênero e o prazer. Segundo o autor,

ao escapar da categorização ‘homossexualidade-heterossexualidade’, os gays deram um passo importante e interessante. Eles definiram de modos

diversos seus problemas tentando criar uma cultura que só tem sentido a partir de uma experiência sexual e de um tipo de relações que lhes seja próprio. Creio que uma abordagem interessante seria fazer com que o prazer da relação sexual escape do campo normativo da sexualidade e de suas categorias, e por isso mesmo fazer do prazer o ponto de cristalização de uma nova cultura (FOUCAULT, [1982] 2010, p. 122-3)

Contudo, até mesmo para a comunidade homossexual, uma completa desvinculação deste regime que categoriza a sociedade entre o “normal” e o “patológico” ainda é utópica ou, ao menos, difícil de ser alcançada. Na contemporaneidade, assistimos a diversos exemplos que retratam – ou representam, no caso das artes, a difícil desvinculação entre hetero e homossexualidade enquanto pólos opostos, para os quais o indivíduo heterossexual seria considerado “saudável”, e o homossexual “doente”, “pervertido”.

Célio, personagem principal de *Coração*, é uma das representações da homossexualidade, e de suas ambigüidades, que povoam as narrativas de Marcelino Freire. No conto em questão, Célio é apresentado ao leitor como um apaixonado, ou – nas palavras de Freire em entrevista concedida – uma “bicha nostálgica”. Essa nostalgia, além de ser característica de Célio, o que lhe confere a “verdade do personagem” e auxilia na configuração da estrutura da própria narrativa (CANDIDO, 2009) aparece como mais uma das ligações existentes entre a escrita de Freire e a tendência memorialista da literatura brasileira contemporânea em geral.

No entanto, o que mais nos chama a atenção neste conto de Freire é a relação estabelecida por Célio entre ele e um segundo personagem, Beto, que, apesar de mostrar-se rapidamente na narrativa, está presente em praticamente todas as memórias, palavras e atitudes do protagonista do conto. Após uma primeira visita de Beto à sua casa, Célio não mais se concentrava em seus desenhos: “Fazia moda verão, inverno, jaquetas e turbantes. E pensava na boca de Beto, no desodorante. No dia em que ele gozasse no seu travesseiro de cetim. Ai, ai de mim” (FREIRE, 2005, p. 61), mesclando, desta maneira, a imaginação e o desejo que sentia por Beto e a emoção que havia sentido em seu primeiro encontro com o “bofe”, em um vagão de trem:

Célio conheceu Beto na estação de trem, em setembro. Moreno bonito. Célio acariciou o membro de Beto no aperto vespertino, no balanço ferroviário. Beto gozou na mão do viado. Encabulado, mascarou seu chiclete, desceu e nem olhou para trás, para Célio. Célio

feliz por um certo tempo. A gosma entre os dedos. A porra a gente esconde no ferro, debaixo do banco (FREIRE, 2005, p. 59).

No início do conto estão as posições sociais estabelecidas – e estáticas – referentes aos dois personagens: Beto performatiza, na narrativa e fora dela. É um *performer*, desdobrado no conto e no papel social no qual atua: o gênero masculino, mostrando-se até mesmo encabulado com o ato masturbatório de Célio no vagão de trem e voltando a mostrar-se envergonhado quando vai até a casa da “Bicha”⁴⁴:

Aí o bofe tomou um ki-suco de morango, comeu um omelete, conversou pouco e nada. Não rolou nada aquele dia, acredita? Ele travou, não sei. Não-me-toque, eu não toquei. E assim a gente ficou. Ele saiu chupando um chiclete de uva-maçã-verde. Eu amarelei (FREIRE, 2005, p. 60).

Nesta passagem – assim como o decorrer de todo o conto, além das representações da homossexualidade e da prática homoerótica implícita, uma característica que desperta a curiosidade é a maneira pela qual Célio designa sua postura frente à sexualidade, assim como a caracterização que dá a Beto. Célio é o “veado”, a “bicha”, enquanto Beto é o “bofe”, o “puto”. Para Wilton Garcia, “os termos utilizados para definir homens que fazem sexo com homens, principalmente no Brasil, têm uma conotação variada, tendo em vista a complexidade de situações [...]. Nos Estados Unidos o termo gay é um conceito apropriado e politicamente correto, diferentemente do Brasil quando associado ao termo bicha, como indicação sociocultural pejorativa” (GARCIA, 2000, p. 12-3).

Célio, no entanto, apesar das expressões nostálgicas e aparentemente pejorativas que transparecem em seu discurso, é a representação de um indivíduo homossexual que se sente satisfeito com sua sexualidade, ressentindo-se somente do amor que começa a sentir por Beto desde seu primeiro encontro. Neste sentido, apresenta-se como um agente questionador do regime da heterossexualidade compulsória e do engessamento das identidades de gênero em categorias binárias, atuando como uma personagem afirmativa da multiplicidade das características de gênero da contemporaneidade.

A narrativa de Freire é uma das expressões das diferentes manifestações contemporâneas da sexualidade, das quais também se ocupam a teoria *Queer* e os

⁴⁴ Durante toda a narrativa, Célio caracteriza-se como “bicha” ou “veado”, mostrando naturalidade em relação à sua condição híbrida, de junção de características masculinas e femininas em um único corpo.

estudos pós-estruturalistas, que têm em Judith Butler um de seus expoentes. Para a autora o caráter performático dos indivíduos não faz parte somente da ficcionalização da realidade, constituindo parte da própria realidade. Neste sentido, seríamos atores e a representação dos personagens, na literatura, atuaria como um desdobramento da atuação de indivíduos reais, que performatizam

identidades marcadas por valores desiguais, padronizadas e estereotipadas. Percebe-se que a identidade de gênero é significada pela cultura e constituída a partir da socialização, podendo ser concebida como um modo de se relacionar e estar no mundo, constituído por meio das relações que se estabelecem a partir de uma relação performática que deve considerar aspectos espaço-temporais e, conseqüentemente, subjetividades e identidades peculiares que estão sendo a todo o momento formadas a partir de uma idéia de aparência de substância que faz com que se materialize a dicotomia masculino/feminino (BUTLER, 2003, p.51).

Tal materialização dos gêneros masculino e feminino enquanto papéis e identidades estáticas, é problematizada por Freire. Assim como o discurso, ainda predominante, da promiscuidade do homossexual e o conseqüente “preenchimento” de sua vida, que se dá somente por meio do ato sexual. Célio também é usado por Beto, na medida em que o “moreno misterioso” (FREIRE, 2005, p. 61) vê no homossexual uma possibilidade de saciar seu desejo sexual, abandonando-o no meio da noite:

Quando acordou, depois de tanto prazer, cadê aquele amor? O menino saiu, na madrugada. Evaporou-se. Como? Célio viu se tudo na casa estava em ordem. As caçarolas intactas, os ossos continuavam à mostra. Ora, que menino mais capeta! Só sobrou o chiclete, acredita?

Ai, ai. Mesmo assim, cheio de formiga (FREIRE, 2005, p. 62).

O que vemos, então, é um deslocamento de perspectiva, efetuada através da literatura: Célio é o indivíduo apaixonado, que apesar de sua aparente promiscuidade – dado que é encontrado por Beto, uma segunda vez, no mesmo vagão, “masturbando outro [...]. Um loiro que nem chegava aos pés do moreno misterioso” (FREIRE, 2005, p. 61) – pode ser entendido como a representação da pureza de sentimentos, enquanto Beto representa um desprendimento, tanto do falocentrismo, a partir do momento em que se relaciona com outro homem, quanto

da ideia de que o “comum”, o heteronormativo, sempre seja compreendido como aquela atitude que se vincula à moral e à própria sentimentalidade. O puro desejo, tão problematizado pelas teorias *Queer* e pós-estruturalistas, vem à tona na representação do personagem heterossexual, enquanto a relação desejo-amor é personificada pela homossexualidade, que se ressent de uma condição demasiado humana que lhe é imposta pelo sentimento que nutre por Beto:

Bicha devia nascer sem coração. É, devia nascer. Oca. É, feito uma porta. Ai, ai. Não sei se quero chá ou café. Não sei. Meus nervos à flor de algodão. Acendo um cigarro e vou assistir televisão. Televisão. O especial de Roberto Carlos todo ano. Ai, que amolação. Esse coração de merda. Bicha devia nascer vazia. Dentro do peito, um peru da Sadia. É, devia (FREIRE, 2005, p. 59).

Neste sentido, é Célio que, apesar de sua caracterização homossexual, no conto, aproxima-se mais da noção de “normalidade” que o regime da heterossexualidade compulsória afirma como natural, transmitindo o lugar do Outro, do deslocado⁴⁵, para Beto. Contudo, se considerarmos as características pessoais de cada um dos dois personagens principais do conto, percebemos uma forte presença do fluxo de consciência, nas falas de Célio, que misturam a lembrança de Beto, com os sentimentos presente, relacionando o especial do Roberto Carlos, o corte de cabelo do artista, a música de Maria Betânia com sua própria tristeza e desilusão. Célio parece ressentir-se da mudança operada em si, enquanto o restante do mundo – e os especiais de Roberto Carlos, a cada Natal – mantém-se inalterados, assim como a postura de Beto, depois da noite que passaram juntos.

Contudo, esse sentimento ambíguo também está presente na figura de Beto, em relação a sua própria masculinidade, evidenciando o caráter fragmentário da formação das identidades sexuais e questionando a divisão “naturalista” predominante até o século XX, entre sexo/ gênero e desejo:

Sexo e gênero não são características descritivas nem prescritivas e tampouco possuem uma estabilidade natural. Então não há identidade de gênero anterior as suas performances. Só o que há é o disciplinamento do desejo que direciona a 'lógica' de uma atração binária dos 'opostos'. Se for desarticulado o caráter natural do binarismo sexual, os sexos/gêneros podem manifestar-se

⁴⁵ Este deslocamento vivido pelos dois personagens, no entanto, se dá em um patamar exterior aos comportamentos de Célio e Beto, configurando-se como um fator externo à narrativa (a dicotomização da sexualidade entre normal e patológico) que se transforma em elemento interno, como estudou Antonio Candido (2008).

performativamente pois o corpo já não será mais um dado biológico irreduzível e sim um aporte subsidiário (GALLINA, 2006, p. 557).

É considerando a paródia e a performatividade de gênero como um ato questionador que Freire parece construir seus personagens. A representação destas minorias sexuais caminha, na literatura freireana, ao lado dos questionamentos colocados pelas teorias pós-feministas de gênero e afirmam-se como expressões das identidades plurais da contemporaneidade. Assim, o corpo aparece não mais como um elemento definidor do sexo, do gênero e do desejo, mas sim como um elemento possibilitador de experiências. Ainda que estas mesmas experiências fragmentem-se entre o “certo” e o “errado”, causando discussões e questionamentos inerentes ao indivíduo submerso no regime, ainda dominante, da heteronormatividade ou, ainda, submerso em ideologias que, apesar de não mais dominantes, pressupõem papéis específicos de gênero e posturas claramente delimitadas. Marcelino Freire também problematiza tais posturas, não só em *A senhora que era nossa* (2005), conto analisado por esta pesquisadora na monografia apresentada para a conclusão do curso de Letras e brevemente retomado nesta dissertação, mas também na representação de um padre que expressa a estreita relação existente entre o sagrado o profano.

3.8 JESUS TE AMA, MAS AMAR É CRIME: PERFORMANCE E DESEJO

No capítulo X de *Amar é crime* (2010), intitulado *Jesus te ama*, Marcelino Freire “brinca”, ironiza com a representação comumente atribuída ao clero, apresentando-nos um padre que se encontra, literalmente, em um beco escuro e, ainda assim, na frente de seu rebanho. O beco escuro no qual o padre é flagrado pela polícia praticando sexo oral com um adolescente se opõe a toda a ideia de pureza e limpidez que a sociedade contemporânea ainda associa à religiosidade e às suas representações. Isto porque a religião, enquanto sistema, teve grande influência na regulação e na formação e constituição de novos saberes na sociedade ocidental a partir do século XVI. No século XIX a hegemonia da moral cristã diminuiu e deu lugar a um questionamento relativo às suas práticas. No início do século XXI, houve uma mudança na concepção da religiosidade, entendida agora como uma prática individualizada, que permite a junção e o entrelaçamento das mais variadas crenças em um único ritual, em uma única prece e reconhecida como a Nova Era

religiosa (AMARAL, 1994). Mesmo assim a moral cristã ainda é reconhecida e dominante e as instituições religiosas cultivam uma imagem pura e transcendental de seus membros, com influência na constituição da identidade dos fiéis.

A partir desta constituição, que tem como finalidade assemelhar uma figura humana a uma figura divina, transcendente, exemplar de conduta aos demais fiéis, cria-se uma relação de poder denominada por Michel Foucault de *poder pastoral*, no qual o padre e os demais membros do clero representam o papel de pastores, sobrando aos seguidores do Cristianismo um papel secundário, hierarquicamente inferior: a massa de fiéis é o rebanho que o bom pastor deverá guiar.

No entanto, o padre representado no conto/ capítulo X é uma representação oposta da figura paterna e pastoral construída pelo cristianismo. Tal figura, apesar de sua relação sexual escancarada com outro indivíduo do mesmo sexo, assemelha-se com a personagem principal do romance do português Eça de Queirós, *O crime do padre Amaro*: ambos conduzem suas experiências sexuais de maneira inapropriada, paradoxal àquela imagem de pureza construída por sua conduta frente ao altar, assim como ambos estabelecem relações hierárquicas, nas quais o poder pastoral encontra-se com as disposições legais, rechaçando-as e determinando atitudes inesperadas tanto por parte da religião, quanto por parte deste sistema legal. Neste sentido, a contística de Marcelino Freire, assim como o romance de Queirós, desvincula-se de uma tradição literária e estrutural predominante desde o século XIX, parodiando conceitos e problematizando representações, como aquela que vincula o desejo mundano a um homem que se aproxima do divino, que tem Jesus em imagem e semelhança. O capítulo X de *Amar é crime* (2010) mescla essas duas representações da sexualidade: aquela que transforma um homem em padre e outra, oposta, que inverte tal situação, transformando um padre em homem.

A relação entre estas duas representações, que emprestam voz às inquietações de Freire⁴⁶, torna-se problemática e alvo da lei quando um padre, “que gosta de circular perto do mosteiro, foi à rua” (FREIRE, 2010, p. 106) e acabou praticando “sexo oral com um adolescente, seu padre, que vergonha” (FREIRE, 2010, p. 106). No entanto, este ato “vergonhoso” do padre representado no conto

⁴⁶ Marcelino Freire, em entrevista à Revista Crispim, afirma que são as personagens de seus contos que “dão voz” às suas inquietações e que escreve somente aquilo que agonia, não tendo a pretensão de que suas agonias são as mesmas do leitor: “Seria muita pretensão achar que o que eu escrevo vai aliviar os injustiçados”. (Disponível em: www.revistacrispim.com.br. Acesso em: 09/02/2012).

nos revela a dimensão que entrelaça sexo, gênero e desejo em uma figura que, supostamente, deveria mostrar-se sem nenhum destes atributos físicos (o sexo), culturais (o gênero) ou psicológicos (o desejo)⁴⁷. Inserido no regime da heterossexualidade compulsória, que se vincula à ideia de que possuímos um único sexo, verdadeiro, que pode eventualmente esconder-se em representações equivocadas de atos performativos, o desejo volta-se, assim como o próprio sexo e o gênero, a uma divisão binária da sexualidade e de suas manifestações.

No entanto, debates contemporâneos que desestabilizam a ligação aparentemente natural entre sexo e gênero, acabam também por problematizar o lugar do desejo neste mesmo regime da heterossexualidade compulsória. Para Judith Butler (2010) sexo e gênero, ao pertencerem a esta divisão binária da sociedade, tornam-se categorias análogas quando confinamos a categoria gênero a um sistema cultural – enquanto ao sexo seria reservado um aspecto natural, fisiológico. Neste sentido, Butler afirma que

não há razão para supor que os gêneros também devam permanecer em número de dois. A hipótese de um sistema binário dos gêneros encerra implicitamente a crença numa relação mimética entre gênero e sexo, na qual o gênero reflete o sexo ou é por ele restrito. (BUTLER, 2010, p. 24).

Assim, a uma nova configuração da sexualidade, proposta e problematizada por Judith Butler, até mesmo o desejo seria uma categoria deslocada, não formulada somente como desejo heterossexual, heteronormativo.

No conto aqui problematizado, o desejo do padre “abandonado, [...]. Liquidado, reduzido a um terço”, que “resmunga um versículo” (FREIRE, 2010, p. 105), e sua conduta, tornam-se fatores ainda mais “problemáticos”, pois os fiéis vêem neste mesmo padre, que “é candidato a santo, está acima das fraquezas. Está para fortalecer os espíritos. Espíritos destruídos” (FREIRE, 2010, p. 107) a salvação e a semelhança da pureza.

⁴⁷ Tal afirmação se dá em um contexto que vincula sexo, gênero e desejo com a formação de uma identidade, geralmente concebida como sexualmente “normal” ou “anormal”. No entanto, entendemos que qualquer manifestação da sexualidade, de acordo com as premissas de Michel Foucault e Judith Butler, que temos como princípios norteadores, são políticas e se engendram em relações de poder e lutas de resistência. Portanto, não desejamos vincular a representação do padre, na narrativa de Freire (2010) ao masculino ou ao feminino, problematizando somente a relação desejo e religião nesta figura que representa o poder pastoral, também descrito por Foucault (2004).

Essa problemática maior se deve ao fato de que o padre, na religião cristã, é uma figura de regramento, que tem na postura e na performance encenada perante os fiéis uma das maiores armas do catolicismo: a figura pastoral que, para Foucault (2004) “é aquele que é capaz de cuidar dos indivíduos em particular, dos indivíduos tomados um a um”. Dessa forma, “o poder do pastor consiste precisamente na sua autoridade para obrigar as pessoas a fazerem tudo o que for necessário para a sua salvação” (MACHADO *et al*, 2010, p. 71). A salvação só será alcançada se o indivíduo aceitar o poder de um outro – o pastor e, assim, o pastorado desenvolveu e introduziu “uma série de técnicas e de procedimentos que concerniam à verdade e à produção da verdade” (FOUCAULT, 2004, p. 67).

No entanto, a representação do padre construída por Freire no conto em questão não se assemelha àquela comumente encenada pelos clérigos da Igreja cristã, desestabilizando não somente a categoria da sexualidade, pois temos aqui representado, por baixo de uma batina e atrás de uma performance, um homem que se sente atraído por outro indivíduo do mesmo sexo, um rapaz que “desatou a chorar, coitado” (FREIRE, 2010, p. 108). O maior pecado cometido pelo padre, longe de “tantos luminosos, tantos buracos”, “em um esconderijo”, foi o de sentir um “amor humano. Solidário, sofrido” (FREIRE, 2010, p. 106) e entregar-se a este amor, controlado e duplamente marginalizado, devido a posição social que o padre ocupa e da qual “desce” até “viver misturado com o mundo, fazer parte da roda-morta, capenga” (FREIRE, 2010, p. 106), em um beco escuro. Sua sexualidade, assim como a sexualidade daquele rapaz, “coitado”, prostituído, “de dentes cariados” (FREIRE, 2010, p. 106), deve ser manifestada “na surdina”, longe do altar, mas perto do paraíso das sensações, compondo o dispositivo da sensibilidade, que segundo Luiz Fernando Dias Duarte (1999) complementa, neste “império dos sentidos” a que pode ser comparada a sociedade ocidental moderna, a categoria do dispositivo da sexualidade, proposta por Foucault (1988).

3.8.1 Na frente do rebanho, um pastor

A representação do padre, na narrativa de Freire (2010) não pode ser descrita como uma *mímesis de produção*, conceito de Luiz Costa Lima (2000) que se refere à narrativas inovadoras, que não se utilizam de referências previamente dadas na

literatura em geral, pois encontramos na figura de Amaro, personagem principal d' *O crime do padre Amaro*, uma representação semelhante, sexualizada e pecadora da religião.

No entanto, o conto *Jesus te ama* (2010) apresenta inovações e transgressões dificilmente encontradas em narrativas anteriores: a vitimização do rapaz de “boca cariada”, que pratica sexo oral com o religioso e a (in)submissão da esfera religiosa da sociedade à esfera penal, pois o padre pecador, transgressor é levado a julgamento, à “delegacia que vigia” (FREIRE, 2010, p. 107) ainda que lá tenha perdido a paciência e decida não “levar essa ladainha até o fim” (FREIRE, 2010, p. 108), saindo da delegacia para, em seguida, entregar-se a sua personagem, encenar sua performance: Visto a batina. Respiro pesado, engulo fundo. Chego mais uma vez e, Meu Deus, toda a igreja se levanta. Como uma pedra se levanta. (FREIRE, 2010, p. 109).

Como acontece em outros contos de Marcelino Freire⁴⁸, são as frases finais da narrativa que possibilitam uma inversão de enredo: o que, no conto aqui problematizado, parecia caminhar para uma condenação, transfigura-se em um engessamento da literatura em uma tradição hegemônica e, entendendo o sentido irônico da narrativa e a crítica nela pressuposta, acreditamos que o autor pretende “jogar” com esta mesma tradição, além de afirmar que, no Brasil do século XXI, ainda não podemos considerar os dispositivos disciplinares e as ideologias religiosas de maneira separada, desvinculadas uma da outra, pois apesar dos embates polêmicos entre a religião (enquanto instituição hegemônica) e a sociedade, a ideologia cristã ainda é predominante. Ele utiliza as mais variadas técnicas de poder – como o pastorado, forma os sujeitos que lhe são necessários, moldando discursos e criando novas técnicas e novas ideologias, de forma a subordinar ou equiparar-se às demais categorias produtoras de conhecimento de nossa sociedade, como as escolas e os hospitais. Neste sentido, a figura do padre sem-nome, sem identidade e sem rosto, praticante da sexualidade no beco e da religião no altar, serão representações constantes na literatura que se “dá ao luxo”, através da linguagem, de produzir um discurso hegemônico, transformando-o em paródia, em loucura, em enfrentamento deste mesmo discurso.

⁴⁸ No conto *Mulheres trabalhando*, de *Balé Ralé* (2005), há também uma inversão de perspectiva na frase final do conto. É com ela que o narrador dá ao leitor a certeza da identidade de Beth Blanchet: uma mulher no corpo de um homem; um homem com uma essência feminina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A SUBVERSÃO DO CORPO E DA ESCRITA EM MARCELINO FREIRE

Há um caráter performático nos contos de Marcelino Freire, que além de criar personas autorais, auxilia o contista na elaboração de personas narrativas que respondem às inquietações da sociedade contemporânea, com raiva, dor e ironia, criando, por diversas vezes, uma discussão imaginária, cujo receptor seria o mundo inclemente em que vivem os desvalidos ali representados. É dessa espécie peculiar inquietação que se alimenta a literatura de Marcelino, assim como há, na literatura freireana, uma espécie peculiar de representação: aquela, na qual as ambigüidades da contemporaneidade expressam-se na configuração das personagens.

Em *Coração* (2005), essa ambigüidade é expressão das dúvidas interiores que permeiam a sexualidade de Beto e o recém-descoberto sentimento do amor, em Célio. No primeiro, as questões voltam-se principalmente às oposições excludentes relativas à manifestação de seu desejo sexual por um indivíduo homossexual e a conduta esperada de um “homem”. Em Célio, personagem no qual o amor é o principal elemento de questionamento e angústia, essas são questões já resolvidas. Célio passa, no decorrer da narrativa, a um novo patamar de questionamentos. Enquanto isso, em *Minha flor* (2003), os questionamentos da narradora e principal personagem da narrativa, são expostos como duplamente ambíguos: ela não consegue aceitar nem as novas manifestações sexuais que lhes são “impostas” por seus desejos, nem o sentimento que nutre por Flor, sua nova companheira, que, apesar de ter nítidas semelhanças com seu falecido marido, ainda pertence a um corpo feminino.

Em *Mulheres trabalhando* (2003) a ambigüidade aparece de forma latente na posição ocupada pelo narrador do conto, que vê na travesti Beth Blanchet a representação perfeita da mulher que ama. E aqui é também interessante destacar que Beth Blanchet é um desdobramento da personagem literária, tendo em vista que, ao mesmo tempo em que é *representada* no conto, é também uma representação da falibilidade da divisão binária e falocêntrica da sociedade contemporânea, assim como o padre de *Jesus te ama* pode ser entendido como um pastiche das posições esperadas pelo clero atualmente, pois a partir do momento em que o personagem desvincula-se de sua aura maculada – que é uma representação do papel de um padre – volta-se à representação de um indivíduo do

sexo masculino, subvertendo, também, a expressão da masculinidade “correta” quando se relaciona com outro homem.

São diversas as narrativas de Freire nas quais a expressão das sexualidades fluídas da contemporaneidade são elaboradas de forma a tornarem-se mímesis de produção. A narrativa brasileira, com a contística de Freire, abre espaço para a compreensão e “desmarginalização” das minorias – e conseqüente “marginalização” do cânone, a partir do momento em que grupos até então estigmatizados são tidos como vozes e representações possíveis.

Esta é uma característica que não encontramos somente nas narrativas do autor. Podemos até mesmo afirmar que a representação de tais grupos é consequência da maior flexibilidade e compreensão das diferenças, por parte da crítica literária e dos estudos iniciados pelo pós-estruturalismo, que culminaram em novas propostas teóricas. O questionamento, e não mais a busca da certeza e da verdade são as forças motrizes que garantem que performances como aquelas empreendidas por homossexuais e travestis possam ser encaradas como aspectos formadores da identidade. Mesmo o corpo abjeto tem, a partir dos estudos pós-feministas, uma representatividade na política e na estética, apresentando-se não mais como uma monstruosidade, mas como uma possível configuração da corporalidade. Nos contos de Freire, essa abjeção, entendida também como paródia e subversão, é companheira de diversas representações da homossexualidade.

Considerando, então, a narrativa freireana como fundo textual para a representação destas sexualidades mais fluídas, que permeiam as configurações da identidade na contemporaneidade, podemos afirmar que as estratégias narrativas utilizadas pelo autor contribuem para a maior abertura referente às manifestações das “formas estranhas” da sexualidade, tendo em vista que a maioria de seus personagens são expressões dos deslocamentos de uma sexualidade considerada “normal” na contemporaneidade.

Marcelino Freire é um dos autores que propõe uma releitura da representacionalidade na literatura, assim como outros escritores contemporâneos, que além de problematizarem o papel da linguagem na literatura e na “vida real”, acabam por parodiar a representação hegemônica daquilo que é (ou irá tornar-se)

canônico, expressando o “diferente” de uma maneira equivalente ao “ideal”⁴⁹, desconstruindo a ideia de uma segmentação da sociedade em dois lados opostos: o masculino e o feminino, e propondo “entrelugares”⁵⁰, que manifestam-se como hibridizações destes dois pólos, formando outros, com características peculiares, mas nem por isso inferiores.

No entanto, a literatura de Freire faz mais do que simplesmente representar o que, até o surgimento da literatura contemporânea, da *Geração 90*, possibilitada pelas coletâneas organizadas por Nelson de Oliveira, era tido como “irrepresentável”, por focar assuntos tabu. O autor performatiza corpos em sua narrativa, desnaturalizando a representação esperada pelo leitor e vinculando, desta maneira, uma “performance fraturada” a um sujeito fraturado, que recebe inúmeras informações, selecionando-as e resignificando suas experiências a partir desta seleção e reflexão.

Tal reflexão, na literatura, é possibilitada por uma ferramenta que, na contemporaneidade, também é alvo de problematizações por parte de críticos e escritores brasileiros: a linguagem e, a partir dela, a construção do texto narrativo. Com a *web* e as inúmeras mídias e redes sociais “conectadas” a este sujeito fraturado proposto por Luiz Costa Lima (2000) e do qual Freire apropria-se em sua escritura, a literatura freireana apresenta características que poderiam até mesmo descaracterizá-la como literatura, caso não fossem possíveis tantas experiências interpretativas como as possibilitadas em parte por essas transformações.

Neste sentido a obra de Marcelino Freire é transgressora, se considerada do ponto de vista do campo literário antes da década de 1990. Em um primeiro momento temos, a partir de afirmações do próprio autor, uma inversão de papéis: a personagem passa a dar voz ao autor. A voz primeira é a da ficção e a realidade torna-se parasita do conto, como podemos notar, de imediato, na performance autoral empreendida por Freire: a criação de inúmeras *personas* autorais que ora

⁴⁹ A questão da representação do “diferente” e de sua aceitação na sociedade em geral é objeto de reflexão de Judith Butler em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2010), além de ser a principal questão problematizada pelos estudos *Queer*.

⁵⁰ O conceito de “entrelugar” foi originalmente empregado por Silviano Santiago no ensaio *O entrelugar do discurso latino-americano* (1978), para designar a posição “intermediária” da América Latina, que se caracterizaria por uma junção, uma hibridização da cultura do povo colonizador e do povo colonizado, construindo novas representações sociais. Neste sentido, o homossexual também poderia ocupar um “entrelugar” na dicotomia masculino/ feminino, tendo em vista que ele dispõe de características tanto de um quanto de outro formando, desta maneira, um sujeito híbrido, de caráter paródico e antropofágico.

identificam-se com seus personagens e com um mito de escritor ideal, ora rompem com qualquer sinal desta representação tradicional da literatura.

Contudo, a maior transgressão da literatura de Freire encontra-se em sua maneira de representar o corpo e as manifestações da sexualidade na contemporaneidade. Travestis, homossexuais, pedófilos, mães que abandonam seus filhos ou a heterossexualidade tida como “normal” são representadas de maneira inovadora, performática, causando um sentimento de estranhamento no leitor e apresentando novas formas de compreensão da narrativa literária, seja a partir da (não) estrutura utilizada pelo autor ou da performance de gênero encenada por narradores, personagens e até mesmo pelo autor.

A análise das narrativas freireanas, então, possibilita a compreensão de uma das tendências da literatura brasileira contemporânea, que se volta, principalmente, para temas relacionados às representações do corpo e da sexualidade, em termos de conteúdo, e para a problematização da estrutura e do papel do autor dentro e fora do enredo, pois esse se transforma em um desdobramento de si mesmo quando, ainda que não explicitamente, mostra-se como narrador e até mesmo como personagem em diversos contos. Rubem Fonseca, Marcelo Mirisola⁵¹ e o próprio Marcelino Freire são exemplos de escritores contemporâneos que utilizam a performance autoral como estratégia narrativa para emaranhar ficção e realidade de modo a tentar fazer com que o leitor acredite na veracidade de suas “memórias”, ainda que, em diversas situações, essas mesmas “memórias” autorais/narrativas apresentem-se como contraditórias e inverossímeis com outras *personas* autorais também construídas pelo autor.

Assim, considerando tanto o autor, quanto a representação, e também o leitor, a mimesis em Marcelino Freire passa a operar como produtora de novas significações quando, representando de maneira “irrepresentável” as diferentes manifestações da sexualidade contemporânea acaba por trazer para junto de si o leitor, possibilitando novas interpretações para o texto e novas compreensões de mundo. O autor se transforma ora em personagem, ora em narrador, ora em uma *persona* autoral diferente daquela que, anteriormente, havia assumido.

⁵¹ As obras *José*, de Rubem Fonseca, e *Joana a Contragosto*, de Marcelo Mirisola são compreendidas como elaborações literárias nas quais os papéis de autor, narrador e personagem aparecem desdobrados, ao mesmo tempo em que se encontram emaranhados entre si.

A sexualidade, em Marcelino Freire, também é representação de novas significações relativas à “verdade no sexo”. Em Freire, essa “verdade” buscada pela *scientia sexualis* própria ao Ocidente não existe. Nas narrativas freireanas, a junção entre ficção e realidade torna o mundo ficcional criado pelo autor, como afirmam Luiz Costa Lima (2000) e Marvin Carlson (2011), uma representação das representações, uma – ou inúmeras – performances que compõem o rol de identidades e subjetivações construídas pela sociedade contemporânea.

Tais subjetivações fazem parte do que Foucault (1988) chamou de dispositivo da sexualidade, categoria que se sobressaiu em relação ao dispositivo de aliança que caracterizava as relações sociais até o século XX e que comporta linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força e linhas de ruptura que se entrelaçam, se misturam, se modificam e modificam o dispositivo. Assim, esse dispositivo não é estável, mas está em movimento, em constante transformação.

Neste sentido, as representações da sexualidade empreendidas por Freire são paródias de gêneros ditos “normais”, que desconstroem a concepção de uma binaridade do sexo, fundada em sistemas simbólicos que hierarquizam o masculino e o feminino para demonstrar que existem inúmeras possibilidades de manifestação da sexualidade, voltadas tanto a um regime que tem a heterossexualidade compulsória como principal mecanismo de regulação, quanto a uma tentativa de modificação desse mecanismo.

Deste modo, a reflexão sobre os contos de Freire permite maior compreensão sobre os papéis de gênero em nossa sociedade da produção literária recente: sua leitura não é somente lugar de fuga, mas principalmente veículo de reflexão e de entendimento das manifestações da sexualidade na sociedade, mediados pela disposição estética do texto e pela utilização da linguagem oralizada na narrativa que, no caso de Freire, nos surpreendem. Assim como Beth Blanchet surpreende clientes, homens ou mulheres, além de seus leitores: “É, nunca aconteceu com você? Mulheres ricas. Levam a gente para salas ricas, camas ricas, piscinas ricas. A gente troca dicas de maquiagem. A gente ensina como fazer truques para deixar louco qualquer magnata. Você vai gostar. Vai é ficar viciada” (FREIRE, 2003, p. 20). Ficar viciada não somente nas personagens, mas no enredo, nas expressões da literatura contemporânea, que aparecem, entre outros, nas vozes de Marcelino Freire.

REFERÊNCIAS

Obras consultadas do autor:

FREIRE, Marcelino. *AcRústico*. São Paulo: edição do autor, 1995.

_____. *Angu de sangue*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005

_____. *Contos negreiros*. São Paulo: Record, 2008.

_____. *Balé ralé*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *Rasif: mar que arrebenta*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *Amar é crime*. São Paulo: Edith, 2010.

_____. (Org). *Os cem menores contos brasileiros do século*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

Entrevistas:

Entrevista com Marcelino Freire. Disponível em: [revistacrispim.com](http://www.revistacrispim.com). Link: http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=entrevista%20marcelino%20freire&source=web&cd=1&ved=0CCcQFjAA&url=http%3A%2F%2Frevistacrispim.com%2Ftextos%2Fentrevista_marcelino_freire.doc&ei=fsLzT5SFIsidgQf61uGMAg&usq=AFQjCNEfaUREpdoVE_L1eAClh4hN6dUXCg&sig2=u23xjeL_4FhdckWplq77MQ&cad=rja. (Entrevista concedida a Cristhiano Aguiar) Acesso em: 09 de fevereiro de 2012.

“Sou a favor da pirataria. É um favor que me fazem”, diz Marcelino Freire. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/link/title-952/>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2012.

Entrevista com Marcelino Freire. Disponível em: <http://escritossobreaausencia.wordpress.com/2011/01/08/entrevista-com-marcelino-freire/>. (Entrevista concedida a Rodolfo Lima). Acesso em: 09 de fevereiro de 2012.

Marcelino Freire: “Respeito é pra quem tem!”. Disponível em: <http://gramaticadaira.blogspot.com/2011/07/entrevista-impar-marcelino-freire.html>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2012.

Entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão para o site balacobaco. Disponível em: <http://www.gargantadaserpente.com/entrevista/marcelinofreire.shtml>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2012.

Demais obras consultadas:

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. A pastoral do silêncio: Michel Foucault e a dialética revelar e silenciar no discurso cristão. *Bagoas*. nº 06, 2011. pp. 69-89.
ALMEIDA, Leonardo Pinto de. O conceito foucaultiano de literatura. *Filosofia Unisinos*. Setembro/ Dezembro de 2008.

AMARAL, Leila. *Nova Era: um desafio para os cristãos*. São Paulo: Paulinas, 1994.

ARENT, Marion. Performances de gênero em um “clube de mulheres”. In DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira; FIGARI, Carlos Eduardo. (Orgs.) *Prazeres dissidentes*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009. p. 147-170.

AZEVEDO, Luciene. Representação e performance na literatura contemporânea. *Cerrados*. p. 203-217. jul./ dez.; 2007.

_____. Autoria e performance. *Revista de Letras*, São Paulo, 47 (2): 133-158, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/496/582>. Acesso em: 23/07/2012.

BIRMAN, Joel. *Entre cuidado e saber de si: sobre Foucault e a psicanálise*. 2º ed. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2000.

BORDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

_____. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 2º ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BREDER, Débora. A “valência diferencial dos sexos”: diferença e hierarquia segundo Françoise Héritier. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312559657_ARQUIVO_Avalenciadiferencialdossexos-diferencaehierarquiasegundoFrancoiseHeritier.pdf. Acesso em: 20/08/2012.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Ed. da FAPESP/ Ouro sobre azul, 2009.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

CEDAW, Relatório do. Disponível em: <http://www.sepm.gov.br/publicacoes-teste/publicacoes/2008/livrocedawweb.pdf>. Acesso em: 17/07/2012.

CORTÁZAR, Julio. Do conto breve e seus arredores. In CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 227-237.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. Representação social e mimesis. In *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

DALCASTAGNÈ, Regina. Renovação e permanência: o conto brasileiro contemporâneo da última década. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. nº 11, Brasília, janeiro/fevereiro de 2001, p. 3-17.

_____. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 13-71

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELEUZE, Gilles. Apêndice1. Platão e o simulacro. In DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Ed. Perspectiva; EDUSP, sd.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. O império dos sentidos: sensibilidade, sensualidade e sexualidade na cultura ocidental moderna. In HEILBORN, Maria Luiza. *Sexualidade: o olhar das ciências sociais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad, Hildegart Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

FERNANDES, Cleudemar Alves. *Linguagem e exterioridade: a escrita como efeito sujeito*. SD. Disponível em:
http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CCgQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.moodle.ufu.br%2Fpluginfile.php%2F2128%2Fmod_forum%2Fattachment%2F6443%2FIII_SEAD-Cleudemar.doc&ei=YZ4yUPLcM6eB0AG50YCAAg&usg=AFQjCNGenz84v9KK7KFZD187bdsYefsYCQ&sig2=UjqDHPRoD79CF8UXBYRguQ. Acesso em: 20/08/2012.

FOUCAULT, Michel. A tecnologia política dos indivíduos [1988]. In MOTTA, Manuel Barros da. *Ética, sexualidade e política*. (Ditos e escritos V). Rio de Janeiro: Forense, 2004. p. 301-318.

_____. A escrita de si [1983]. In MOTTA, Manuel Barros da. *Ética, sexualidade e política*. (Ditos e escritos V). Rio de Janeiro: Forense, 2004. p. 301-318.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 19ª ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. 8ª ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

_____. As unidades do discurso. In *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense, 2008.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. 2º ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1987.

HERITIÉR, Françoise. Antropologia de corpos e sexos: entrevista com Françoise Heritiér. (Entrevista concedida à Silvana Nascimento e Renato Sztutman). *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2004, v. 47, nº1.

_____. “Masculino/Feminino”. In *Enciclopédia Einaudi*, v. 20, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997, p. 11-26.

_____. *Masculino/ feminino: o pensamento da diferença*. Porto Alegre: Ed Piaget, 1996.

_____. *Masculino/ feminino: dissolver a hierarquia*. Porto Alegre: Ed. Piaget, 2002.

KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A ciência do concreto. In LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Papyrus, 2003. p. 11- 25

LISPECTOR, Clarice. Uma galinha. In LISPECTOR, Clarice. *Laços de família: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOYOLA, Maria Andréa. A sexualidade como objeto de estudo das ciências humanas. In: HEILBORN, Maria Luiza (Org.). *Sexualidade: o olhar das ciências sociais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1999, p. 31-39.

MACHADO, Maria das Dores Campos, *et al.* Sexualidade e gênero: os discursos das lideranças religiosas. In MACHADO, Maria das Dores Campos; PICCOLO, Fernanda Delvalhas. (Orgs). *Religiões e homossexualidades*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010. pp.39-79.

OGLIARI, Italo Nunes. *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil*. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2010.

ORWELL, George. 1984. Tradução de Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

PERROT, Michelle. Cinquenta anos depois de *O segundo sexo*, a quantas anda o feminismo na França? Uma entrevista com Michelle Perrot. (Entrevista concedida à Ingrid Galster). *Estudos Feministas*, Florianópolis, 11(2): 360, julho-dezembro/2003

POE, Edgar Allan. Primeira resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice told tales*, de Nathaniel Hawthorne. In KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011.

_____. Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice told tales*, de Nathaniel Hawthorne. In KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011.

_____. Terceira resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice told tales*, de Nathaniel Hawthorne. In KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 12(2): 264, maio-agosto/2004.

SILVA, Regina Coeli Machado e. Relações impuras: sexualidade, corpos e sujeitos na literatura brasileira contemporânea. In DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira; FIGARI, Carlos Eduardo. (Orgs.) *Prazeres dissidentes*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009. p. 171-201.

VASCONCELOS, Liana Aragão Lira. *Estratégias de atuação no mercado editorial: Marcelino Freire e a Geração 90*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Brasília, 2007.

YURKIEVICH, Saúl, *Obra Crítica – Volume 1: Julio Cortázar*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.