



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DIEGO SOUZA DE ANDRADE

**VOZES DA PERIFERIA NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA:
UMA ANÁLISE DA OBRA *CONTOS NEGREIROS* (2005) À LUZ DOS ESTUDOS
SUBALTERNOS E DA TEORIA *QUEER***

Recife
2023

DIEGO SOUZA DE ANDRADE

**VOZES DA PERIFERIA NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA:
UMA ANÁLISE DA OBRA *CONTOS NEGREIROS* (2005) À LUZ DOS ESTUDOS
SUBALTERNOS E DA TEORIA *QUEER***

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal de Pernambuco como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em Letras.
Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Yuri Jivago Amorim Caribé

Recife

2023

Catálogo na fonte
Bibliotecária Mariana de Souza Alves – CRB-4/2105

A554v	Andrade, Diego Souza de Vozes da periferia na literatura brasileira contemporânea: uma análise da obra Contos negreiros (2005) à luz dos Estudos Subalternos e da Teoria Queer / Diego Souza de Andrade – Recife, 2023. 132f. Sob orientação de Yuri Jivago Amorim Caribé. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023. Inclui referências. 1. Marcelino Freire. 2. Contos negreiros. 3. Personagem. 4. Estudos Subalternos. 5. Teoria Queer. I. Caribé, Yuri Jivago Amorim (orientação). II. Título. 809 CDD (22. ed.)	UFPE (CAC 2023-180)
-------	--	---------------------

DIEGO SOUZA DE ANDRADE

**VOZES DA PERIFERIA NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA:
UMA ANÁLISE DA OBRA *CONTOS NEGREIROS* (2005) À LUZ DOS ESTUDOS
SUBALTERNOS E DA TEORIA *QUEER***

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal de Pernambuco como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em Letras.
Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em: 31/08/2023

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Yuri Jivago Amorim Caribé (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Ricardo Postal (Examinador interno)

Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Maria Suely de Oliveira Lopes (Examinadora externa)

Universidade Estadual do Piauí

Dedico a presente dissertação à minha mãe, Dona Socorro, e ao meu irmão, Danilo. Dedico, também, à memória da menina do sorriso mais largo que eu já vi, Nathalia (“Nathy”) Márcia.

AGRADECIMENTOS

A Deus, autor de todos os contos da minha vida, que me permite, por meio da literatura e da poesia, sobreviver ao mundo e a mim mesmo. Obrigado por sua proteção. Obrigado por sua presença, mesmo quando eu me sinto perdido e desencorajado. Obrigado por todas as bênçãos e por me auxiliar a concluir esta dissertação. Citando Florence (2008), eu sei que “you’ve got the love I need to see me through”.

À minha mais do que amada mãe, Dona Maria do Socorro da Conceição de Andrade. Musa inspiradora e personagem principal da minha história. Qualquer vitória minha será primeiro dela e dedicada a ela. Minha Totonha, minha Trabalhadora do Brasil. Sem você, mainha, nada seria possível. Foi de você que eu herdei a rebeldia necessária para encarar a vida dura. Todo o meu desaforo veio mesmo foi de você, do grande amor da minha vida.

Agradeço ao meu irmão, Danilo, por ser meu parceiro em todos os momentos. Conte comigo, que eu conto sempre contigo.

Agradeço de maneira mais do que especial ao meu orientador, Professor Yuri Jivago Amorim Caribé, pela orientação sensível e acolhedora. Foi imprescindível contar com o seu apoio e com o seu incentivo. Muito obrigado, de coração, por ter acreditado na intenção da minha pesquisa e ainda mais no meu potencial de pesquisador.

Aos amigos e professores do PPGL, que fizeram da nossa convivência em aula um conjunto de momentos felizes e muito construtivos. Em especial, aos “amigos de orientador”, Eron Villar e Giovana Lasalvia, a quem recorri nos momentos de incerteza e dúvida. Nossas conversas e partilhas serviram de combustível para continuar na longa, árdua e prazerosa caminhada que foi esta pesquisa.

Gostaria de agradecer também às irmãs que a vida me trouxe, Jéssica Marques, Rosely Moraes, Patrícia Moraes e Gisele Guion. Obrigado por serem minha banca examinadora por tantas e repetidas vezes. Obrigado pelas horas de conversa, em que eu não fui capaz de falar sobre outra coisa que não fosse a minha pesquisa.

A Alane Luma, por sua generosidade, pelos biscoitos recheados durante as aulas de nossa graduação, por gostar da minha poesia e, principalmente, pela nossa amizade.

A Nathy (*in memoriam*), por nossas conversas sobre os sonhos, os planos pro futuro, os desafios de ser um professor e querer fazer a diferença. Obrigado, Nathy, por escutar minhas angústias na volta pra casa depois de um dia exaustivo. Eu guardo pra sempre as palavras que você usou pra secar minhas lágrimas. E, como você sugeriu, amiga, vou sempre te procurar no pôr do sol. Eu vou chegar muito longe por nós, Nathy. Obrigado, de coração.

A Júlia Araújo, por me ajudar tanto nessa corrida maluca que é a vida.

À equipe do trabalho, em especial, a Silvia Julião e a Cenir Ferreira da Silva, por compreenderem o valor da minha pesquisa e pela colaboração tão generosa que me permitiu chegar até aqui. Sem o suporte de vocês, tudo teria sido bem mais difícil.

Aos meus alunos do curso de inglês, pelo apoio e incentivo.

Aos amigos do Clube de Leitura, Pedro, Márcia, Alba, Andréa, Lion e o poeta malassombrado Leandro, com os quais eu compartilhei tantas angústias acadêmicas e existenciais. A nossa literatura salva e liberta! Sou “feliza” por poder contar com vocês.

Por fim, um agradecimento do tamanho de “Grande Sertão: Veredas” dedicado a Marcelino Freire, pela literatura “perigosa” que ele inaugura todo dia. Minha profunda gratidão por me lançar no caldeirão onde você prepara o seu “Angu de sangue”; onde você executa a sua culinária literária, regada de voz sertaneja, de ódio contra as injustiças, de vingança e de amor. Obrigado por me apresentar suas personagens, que mais parecem minhas vizinhas, minhas amigas, aqui do meu bairro, da periferia onde moro, que mais parecem comigo. A sua literatura rasgou as páginas para atravessar a minha vida, o que me permitiu e me permite mergulhar nas emoções humanas do mundo e ainda mais fundo nas minhas próprias. Como você gosta de dizer: “beijabraço”, meu caro amigo.

“A rua é quem dá a voz à minha literatura o tempo inteiro. Eu vou lá e capturo e compactuo. Escrevo porque não estou surdo” (Freire, 2013a).

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo analisar a obra *Contos negreiros*, publicada em 2005, do escritor pernambucano Marcelino Freire, sob o viés dos Estudos Subalternos e da Teoria *Queer*. A proposta foi a de interligar personagens da obra a grupos sociais marginalizados, a fim de demonstrar de que modo comunidades subalternizadas podem falar por intermédio da literatura de Freire. Seguindo nessa direção, procurou-se colaborar com estudos sobre o tema da subalternidade na escrita literária, propondo hipóteses acerca da fala de comunidades excluídas a fim de perceber seu poder de representatividade. Inicialmente, esta pesquisa utilizou trabalhos do campo dos Estudos Subalternos e *Queer*, tendo como destaque Gramsci (2002) e Spivak (2010) e seus conceitos de hegemonia e subalternidade. Para Spivak (2010), o subalterno tem como condição inerente o silêncio, pois existe contra ele uma série de barreiras que o impedem de falar e de ser ouvido. Além disso, este estudo trouxe a problemática em torno da Teoria *Queer*, com destaque para a relevância dos trabalhos de Anzaldúa (1987) e Louro (1997). Esta última explica que o conceito de *queer* serve para definir uma maneira de desafiar as normas que regulam a sociedade. Nesse sentido, buscando reconhecer as vozes heterogêneas dos sujeitos subalternos em *Contos negreiros*, contou-se com o aporte teórico de estudos acerca da personagem literária, em que foram caras as contribuições de Candido (2000) e Brait (1985). Assim, deu-se atenção às personagens que habitam a obra de Freire, uma vez que são responsáveis por resgatar as vozes das periferias do Brasil. Dentre essas, encontram-se homossexuais, analfabetos, ladrões, prostitutas, crianças abusadas, índios explorados e pessoas negras. Além dessas problemáticas, ainda emergem o turismo sexual e o tráfico de órgãos e de pessoas. Esta pesquisa selecionou cinco contos da referida obra (Freire, 2005) para análise, sendo eles *Trabalhadores do Brasil*, *Solar dos príncipes*, *Vaniclélia*, *Totonha* e *Coração*. A proposta foi discuti-los a partir dos conceitos apresentados, em uma tentativa de verificar como as personagens de Freire (2005) corroboram com a luta decolonial, já que, nesta pesquisa, acredita-se que esses contos sejam capazes de fazer com que o leitor observe as narrativas freireanas pelo viés daqueles que nunca puderam contá-la. Por fim, pode-se afirmar que a criação de personagens subalternas e *queer* na literatura brasileira contemporânea pode servir como um reforço positivo na batalha contra a subalternização dos sujeitos periféricos.

Palavras-chave: Marcelino Freire; Contos negreiros; Personagem; Estudos Subalternos; Teoria *Queer*.

ABSTRACT

This research aimed to analyze the work “Contos negreiros”, published in 2005, by the Brazilian writer Marcelino Freire, under the approach of Subaltern Studies and Queer Theory. The proposal was to connect characters from the work to marginalized social groups, in order to demonstrate how subaltern communities can speak through Freire's literature. Following this direction, it was intended to collaborate with studies on subalternity in literature, proposing hypotheses about the speech of excluded communities aiming to perceive their power of representation. Initially, this research used works from the field of Subaltern and Queer Studies, highlighting Gramsci (2002) and Spivak (2010) and their concepts of hegemony and subalternity. For Spivak (2010), the subordinate has silence as an inherent condition, as there are a series of barriers against him that prevent him from speaking and being heard. In addition, this study brought the issue around Queer Theory, highlighting the relevance of works by Anzaldúa (1987) and Louro (1997). The latter explains that the concept of queer serves to define a way of challenging the norms that regulate society. In this sense, seeking to recognize some heterogeneous voices of subaltern subjects in “Contos negreiros” (2005), this research relied on the theoretical contribution of studies about the literary character, in which the contributions of Candido (2000) and Brait (1985) were important to us. Thus, attention was paid to the characters that inhabit Freire's work, since they are responsible for rescuing the voices of the peripheries of Brazil. Among those are homosexuals, illiterates, thieves, prostitutes, abused children, exploited Indians and black people. In addition to those problems, sex tourism and organs and human trafficking still emerge. This research selected five stories from the said work (Freire, 2005) for analysis, namely “Trabalhadores do Brasil”, “Solar dos Príncipes”, “Vaniclélia”, “Totonha” and “Coração”. The proposal was to discuss them from the presented concepts, in an attempt to verify how Freire's characters corroborate with the decolonial struggle, since in this research, it is believed that those tales are capable of making the reader observe Freire's narratives through the bias of those who they could never tell. Finally, it is possible to say that the creation of subaltern and queer characters in contemporary Brazilian literature can serve as a positive reinforcement in the battle against the subalternization of peripheral subjects.

Keywords: Marcelino Freire; Contos negreiros; Character; Subaltern Studies; Queer Theory.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	MARCELINO FREIRE: VIDA E OBRA DO POETA PROSADOR	20
2.1	DADOS BIOGRÁFICOS E AGÊNCIA LITERÁRIA	20
2.2	OBRAS LITERÁRIAS E A ESTÉTICA DE FREIRE	25
2.3	FORTUNA CRÍTICA ACERCA DE MARCELINO FREIRE	42
3	ESTUDOS SUBALTERNOS E TEORIA <i>QUEER</i>: UM DIÁLOGO DE SUBVERSÕES	48
3.1	COMPREENDENDO OS ESTUDOS SUBALTERNOS	49
3.2	O QUE É TEORIA <i>QUEER</i> ?	55
4	VOZES SUBALTERNAS EM CONTOS NEGREIROS (2005), DE MARCELINO FREIRE	69
4.1	PERSONAGENS FREIREANAS: RETIRANTES LITERÁRIAS EM UM MUNDO LITERAL	72
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS: “EU ESCUTO, E PROCURO VER, COMPACTUAR”	117
	REFERÊNCIAS	122

1 INTRODUÇÃO

O ano de 2023 marca o aniversário de 20 anos da obra *BaléRalé*, de Marcelino Freire, mas nossa pesquisa será sobre outra obra desse escritor: *Contos negreiros*, publicada em 2005, é uma forma de agência literária contra as forças do poder dominante. As personagens de Freire estão nos centros das grandes cidades, mas também estão em seus arredores, nos ônibus lotados, no trânsito caótico, no asfalto, no assalto, nos bairros pobres. Essas personagens quase se esbarram com pessoas reais das periferias, em meio à pobreza e à miséria. *Contos negreiros* (Freire, 2005) colabora com a revolta dessa gente e com uma possível mudança na forma de enxergar o mundo. O vexame das personagens freireanas parece querer fazer morada no corpo do leitor. As criaturas que moram nas páginas dessa obra têm muita coisa a dizer.

O escritor Marcelino Freire nasceu em Sertânia, Pernambuco, em 1967, morou em Paulo Afonso e Recife durante um tempo e, desde 1991, vive na cidade de São Paulo (SP). É autor de mais de 10 livros, dentre eles: *Angu de Sangue*, publicado em 2000, e *Contos negreiros*, publicado em 2005. Este último foi vencedor do Prêmio Jabuti, do ano de 2006. Seus textos estão presentes em antologias nacionais e internacionais, como a antologia *Je suis toujours favela*, publicado em 2014 pela Editora Anacaona. No ano de 2004, Freire organizou a antologia de microcontos *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*, pela Editora Ateliê.

Muitos de seus textos foram publicados em outros países e alguns foram adaptados para teatro, incluindo *Contos negreiros*. Lançada originalmente em 2005, essa obra traz dezesseis contos, que tratam de diversas temáticas, cujo ponto em comum é a emergência de corpos *queer* e subalternizados. O título é exatamente o que parece: uma alusão ao poema *Navio Negreiro*, de Castro Alves (2015 [1880]), poeta da terceira e última geração romântica brasileira. Castro Alves, o “poeta dos escravos”, como ficou conhecido, revela as amarguras sofridas pelo povo negro durante o tráfico de humanos que era feito entre África e Brasil. Embora Alves (2015) seja específico e trate da luta de sujeitos negros, o autor Marcelino Freire transporta em “seu navio” outros grupos oprimidos, incluindo o povo negro.

As personagens freireanas de *Contos negreiros* transitam entre homossexuais (subalternizados e dominantes) e crianças abusadas, passando por índios explorados e pessoas negras que enfrentam o dia a dia de uma nação que tem suas raízes fincadas no racismo e na subalternização de comunidades específicas. Além dessas problemáticas, ainda emergem o

turismo sexual e o tráfico de órgãos e de pessoas. Em *Contos negreiros*, a linguagem cotidiana está preparada para disparar contra o pensamento dominante. Entre monólogos e diálogos, Freire (2005) cria sua própria pedagogia da autonomia e nos ensina a (re)ler o mundo como Totonha, personagem protagonista do décimo primeiro conto da obra. Totonha afirma que não tem medo de linguagem superior e que quer “aprender com o vento”. Mesmo sendo analfabeta, ela lê a vida mais criticamente do que muitos. Nesse sentido, consideramos *Contos negreiros* como um verdadeiro hino à insurreição, pois suas personagens fazem o maior escândalo, uma vez que estão sempre prontas para gritar denúncias incômodas.

A realidade nua e crua é contada na “mentira-ficção” do autor, que afirma, na quarta capa de sua obra *Bagageiro* (Freire, 2018): “Juro que tudo o que eu escrevo é verdadeiro. O mentiroso sou eu.” A ficção de Freire se confunde com o dia a dia de um sujeito comum, não está distante do “mormaço” da vida cotidiana, assim como o autor, que, como se sabe, está quase sempre acessível (Freire ministra atualmente [2023] oficinas literárias *online*, embora trabalhe também com oficinas presenciais e é assíduo em seu *blog Ossos do ofídio*¹ e nas redes sociais).

“Ossos do ofídio” é uma brincadeira que Freire faz com a expressão “ossos do ofício”, usada para nos referirmos às dificuldades que podem ser encontradas na execução de alguma atividade remunerada. Nesse caso, podemos entender ofício como um trabalho ou um serviço. Entretanto, ofício também pode ter a ver com o papel, com a folha de ofício. Acredita-se que a expressão surgiu com a produção de papel ofício, já que, antigamente, o pó do tutano (matéria que preenche as cavidades ósseas) era usado para realizar o branqueamento das folhas. Esse processo era muito complicado e, por isso, a expressão “ossos do ofício” está vinculada à ideia de dificuldade.

No caso do título do *blog* de Freire, há uma troca, pois o autor “blogueiro” substitui a palavra “ofício” pela palavra “ofídio”. A única diferença entre os dois vocábulos é a primeira letra da terceira sílaba. Aparentemente, ofídios, de maneira bem resumida, são serpentes. Embora muita gente acredite que serpentes não têm ossos, isso não passa de um mito, já que todas as serpentes são vertebradas, ou seja, possuem uma coluna vertebral que é formada por ossos. Logo, os “ossos” do ofídio seriam a espinha dorsal da serpente. Sendo assim, parece que o escritor está se autodeclarando uma “cobra”.

Sabe-se que as cobras possuem uma língua longa e são dotadas de terminações sensoriais, olfativas e táteis, o que implica afirmar que são astutas e muito sensíveis. Então, podemos imaginar que a analogia construída por Freire tem muito a ver com o ofício desse

¹ Cf. <https://marcelinofreire.wordpress.com/>.

poeta e escritor, uma vez que Marcelino Freire é dotado de vasta sensibilidade e, ao mesmo tempo, destila veneno contra a hipocrisia e a crueldade da sociedade brasileira. Portanto, faz muito sentido que o título do seu *blog* seja *Ossos do ofídio*, já que o ofício de escrever é melindroso. Ofício e ofídio se misturam para dar vida à escrita venenosa do autor em seu *blog*, que está no ar desde o ano de 2011.

Freire é um homem do teatro, e isso reverbera fortemente em sua escrita literária, como iremos notar mais adiante. O último *post* que o escritor publicou em *Ossos do ofídio* tem como título “A luz na literatura” e se encontra marcado como *Ensaio de improviso*, que são reflexões de Freire sobre o universo literário. Nesse texto, Freire (2020) questiona o leitor:

Qual a trajetória da luz? [...] Às vezes escrevendo paro e penso: qual sol está batendo naquele quarto? Janela? Corpo? Copo? Jarro? Espera? A noite quando chega, de que forma chega? [...] Aprendo e apreendo sempre com os pintores a incidência das cores para movimentar um quadro “ilusoriamente” parado. Presto muita atenção numa espécie de técnica que chamo atmosférica. Elétrica. Com que os artistas trabalham as nuances na pintura. Onde o olhar do “observador” e do “leitor” se pluga. Onde acentua-se, aqui e acolá, uma sombra. Nas linhas mais tênues. Subterrâneas artimanhas. Dentro de uma mesma luz. Em que toda literatura, ao meu ver, também se banha.

Nesse texto, Freire (2020) cita as obras *A paixão*, de Faria (2014), e *Lavoura arcaica*, de Nassar (1989) e conta que, em conversa com Faria, o autor de *A paixão* relatou que a divisão da obra em manhã, tarde e noite deu muito trabalho, pois cada vocábulo contido no romance precisou ser pensado para que fosse possível amanhecer, entardecer e anoitecer cada frase.

Ainda refletindo (sobre) a luz na literatura, Freire (2020) explica que aprende muito com os pintores que usam cores para dar movimento a um quadro estático e define a técnica ilusionista como atmosférica e elétrica. São nuances assim que capturam a visão do observador. A mesma técnica, segundo Freire (2020), pode ser usada na arte da palavra. A ficção desse autor traz visões inconvenientes, visto que *Contos negreiros* não se embeleza, não se enfeita para poder explorar o mundo. A verdade nessa obra é tão bonita quanto a personagem Macunaíma (Andrade, 2019) e tão bela quanto Macabéa (Lispector, 1998). A mentira que encontramos em seus contos é verdadeiramente cruel, e tal crueldade se revela no grito dos subalternizados, que é o lugar onde moram as personagens freireanas. Como afirma o autor, no documentário de Leandro Goddinho e Wilson Freire, *SP–Solo Pernambucano*:

Eu escrevo em voz alta, né? Porque eu sou nordestino, né? Eu sou filho de sertanejos, então, eu tenho uma oralidade muito grande presente na minha narrativa,

na minha literatura. É meio cordelizada, né? Ela tem rimas internas, ela tem uma cantoria. Ela tem uma ladainha nordestina, né? (Freire, 2013b).

Sendo assim, esse autor escreve pensando na sonoridade que pode caber na narrativa e, para isso, faz uso de rimas e de elementos que mais pertencem ao universo da poesia do que da prosa, o que poderá levar o leitor a sentir que existe uma alteração do signo linguístico. Isso ocorre porque seus constituintes, o significante e o significado, não chegam ao mesmo tempo ao leitor, visto que o som (o significante) invade a atmosfera primeiro e só depois chega o significado. Entretanto, o significado nunca é o que comumente seria, pois o autor, além de brincar com a sonoridade, sabe manejar muito bem o sentido das palavras.

Freire, em sua “cantoria cordelizada”, permite que suas personagens falem e tragam suas revoltas e indignações. Por intermédio dessa “ladainha nordestina”, as personagens de *Contos negreiros* se transformam em ressonâncias das vozes da periferia brasileira que Freire escuta no mundo real. Dessa forma, o autor afirma escrever porque é capaz de escutar os gritos ao seu redor, e, segundo ele:

Todos os meus personagens, eles falam muito. Eu escrevo porque eu escuto, eu escrevo porque eu quero construir essas vozes, esses gritos. Eu escrevo porque eu quero me vingar de alguma coisa, entendeu? Porque eu não me contenho. Eu escrevo ladainhas. Não pense que a saudade é a saudade ou aquele lugar é aquele lugar. Ou aquele sertão é aquele sertão... porque quando eu achava que ia ficar em Sertânia, fui para Paulo Afonso. Quando achava que ia morar em Paulo Afonso, vim para o Recife. Quando achava que ia ficar no Recife, fui para São Paulo. Então, eu não pertencço a esses lugares, logo, esses meus personagens também estão à deriva, esses meus personagens estão é nas beiradas. Eles estão habitando o não lugar, né? E o lugar que na verdade o que é que une esse pessoal todo? É o grito, é alguma voz. O lugar onde eles estão é o lugar do grito, é o lugar da agonia (Freire, 2013b).

Sob essa ótica, quando Freire (2013b) afirma que suas personagens habitam o não lugar, ele está tratando de personagens que podem representar sujeitos sociais que não encontram um lugar legítimo na sociedade, como *gays*, mulheres, pessoas não brancas e tantas outras identidades marginalizadas. O autor explica que também pertence a esse não lugar e que essa sensação de não pertencimento encontra, em seus deslocamentos geográficos, uma forma de crescer, indo além dos espaços físicos. Assim, a literatura freireana se transforma em um abrigo para alguns sujeitos à deriva, mas que nem por isso deixam de falar, ou melhor, de gritar. Tal transformação só se faz possível porque, como dito pelo autor, ele escuta as vozes subalternas ao seu redor. Nesse sentido, as vozes que Freire escuta no mundo real desempenham um papel fundamental na criação de suas personagens, revelando nuances da vida cotidiana que muitas vezes passam despercebidas.

Ao ouvir os sons ao redor, Freire recolhe elementos para incorporar à sua literatura diálogos mais verossímeis e, por isso, mais próximos de seu leitor. É perceptível, na escrita do autor, o uso de elementos como a linguagem informal e expressões regionais para atribuir ritmo e sotaque à fala de seus seres fictícios. Além disso, Freire anda de mãos dadas com as variadas temáticas trazidas pelas vozes subalternas do mundo real. Entretanto, é válido lembrar que ele não escreve comprometido com a representação fidedigna da realidade, mas com as possibilidades criativas que podem surgir dessa realidade. Nesse sentido, compactuando com os “gritos” dos que estão à margem do domínio social na realidade cotidiana, o autor afirma que escreve para se vingar. Com esse intuito, Freire faz de sua escrita uma arma útil para sua vingança contra a guerra declarada aos sujeitos subalternos.

Sabemos que, no Brasil, há uma guerra contra pessoas negras, pessoas LGBTQIA+, pobres, mulheres, povos indígenas, culturas e corpos dissidentes. O Brasil, “terra de samba e pandeiro”, também é o país que mais mata pessoas transexuais no mundo. Antes do fim do ano de 2020, 124 pessoas transexuais foram assassinadas. Na “terra do coqueiro”, uma mulher é morta a cada sete horas. Essas são informações que constam no *Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2020* (Bueno; Lima, 2020). Mais ainda: foram registrados 1.350 casos de feminicídio, sendo que mais da metade das vítimas foram mortas em casa. De acordo com o *Observatório das Mortes Violentas de LGBTQIA+*, no mesmo ano, 237 pessoas foram mortas pela LGBTQIA+Fobia. Nos últimos 20 anos, foram mais de 5.000 pessoas ceifadas pelo ódio (GASTALDI *et al.*, 2021). Na última década, o número de homicídios contra pessoas negras aumentou em 11,5%, de acordo com o *Atlas da Violência 2020* (Cerqueira; Bueno, 2020). Ainda de acordo com esse *Atlas*, a taxa de homicídios das mulheres negras é de 5,2 para cada 100 mil, um número muito maior que o dado levantado acerca das mulheres não negras (2,8 para cada 100.000).

Por conseguinte, entendemos *Contos negreiros* como uma forma de ilustração de quais são esses corpos que têm contra sua existência uma guerra declarada e de como se articulam todas essas formas de violência. Freire (2005) lida com tal violência sentida pelos marginais. É necessário, então, verificar como se constrói uma possibilidade de fala dos marginalizados por meio da obra supracitada. Portanto, fizemos uma pesquisa bibliográfica de autores e pensadores que questionam a atual historiografia e que se debruçam sobre nações violentadas pela mão branca da colonização. Assim, podemos nos questionar acerca de como se articulam, em *Contos negreiros*, as vozes de sujeitos sistematicamente subalternizados.

É possível afirmar que essa obra serve como um ambiente onde os subalternos podem falar e onde há um lugar de fala para eles. *Contos negreiros* quebra com a “prática confortável

da leitura” (Barthes, 1987, p. 21-22), visto que os corpos subalternizados se negam a ocupar o espaço do subalterno, a grande surpresa dessa obra. Até mesmo quando uma personagem se recusa a aprender, está simplesmente assegurando seu direito de não escolher coisa alguma (enquanto mulher pobre e periférica). As personagens dessa obra carregam em si o que muitas das personagens freireanas carregam: o desejo de vingança. O lugar de vítima não é aceito, muito menos assimilado, uma vez que o sujeito oprimido, violenta e sistematicamente, se recusa a fazer o papel de “coitadinho”, o que por si só já causa desconforto, pois distorce o comportamento que se espera do sujeito oprimido.

Seria desconfortável, então, a leitura de Freire (2005), uma vez que ninguém quer ouvir o humilhado falar, o grunhido dos desgraçados zumbindo no ouvido? Como é bem-definido por Barthes (1987), o texto de fruição é aquele que exige mais do leitor, que o confronta e o retira do lugar de passividade. O texto de fruição é uma arma apontada para a cabeça do leitor e “faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor” (Barthes, 1987, p. 22). Sendo assim, quem segura essa arma preparando a ameaça? A linguagem. É ela que dá ao texto todo o poder sobre o leitor. É por meio dela que são construídos os artifícios que o surpreendem, retiram-no do lugar comum.

Destarte, podemos afirmar que a linguagem, em *Contos negreiros*, vai além, pois constrói um caminho de saída dupla: a saída do sujeito subalternizado do lugar de silenciamento; a saída do leitor de seu lugar comum de compreensão. Patrocínio (2013) traz luz sobre como a literatura é um lugar de privilégio e como ela possibilita essa saída do lugar comum. Freire, por meio de recursos (derivados desse lugar de privilégio) como a oralidade, parece querer retirar o leitor da inércia. Em diversas entrevistas que concede, esse autor faz questão de pontuar que escreve seu texto em voz alta; que imagina as falas verbalizadas e que, às vezes, escreve já “recitando” o texto para perceber o impacto da sonoridade.

Dessa forma, Oliveira (2016, p. 476) afirma que esse autor

converte a escrita sobre outro iletrado em performance da oralidade. A voz é reforçada pela estrutura dramática dos contos, pelo ritmo da cantoria e do repente, pelas rimas, frases curtas e interrogativas, com apelo a um interlocutor pressuposto, enfim, toda uma dicção que remonta às tradições das poéticas orais. Além de ressaltar na escrita a memória da oralidade, trazendo ao centro da cena personagens marginalizadas que falam em primeira pessoa, Marcelino Freire expõe situações que costumam contrariar o senso comum, questionar os conceitos por meio dos quais a realidade tende a ser interpretada.

Em *Contos negreiros*, as personagens usam sua voz para cantar suas experiências em primeira pessoa. Como nos explica Oliveira (2016), há personagens que vão de encontro ao

senso comum e que, por isso, dão uma “sacodida” no leitor. Em Freire (2005), personagens dos contos *Esquece*, *Nação Zumbi* e *Totonha* ilustram bem essa premissa. Nesses contos, os narradores falam de um lugar de subalternidade, mas vão por outro caminho. Em *Esquece*, temos um assaltante que reflete sobre o que seria a violência. Em *Nação Zumbi*, o narrador, em seu âmbito de miséria, afirma veemente que tem o direito de vender seu rim; e, em *Totonha*, a mulher analfabeta se recusa a baixar a cabeça para ler e escrever.

Os “conto-cantos” dessa obra são a voz que atravessa a palavra escrita. Nessa direção, Zumthor (1997, p. 13) considera que a voz faz uma ultrapassagem da palavra, uma vez que

As emoções mais intensas suscitam o som da voz, raramente a linguagem: além ou aquém desta, murmúrio e grito imediatamente implantados nos dinamismos elementares. Grito natal, grito de crianças em seus jogos ou aquele provocado por uma perda irreparável, uma felicidade indizível, um grito de guerra que, em toda a sua força, aspira a fazer-se canto: Voz plena, negação de toda redundância, explosão do ser em direção à origem perdida — ao tempo da voz sem palavra.

Logo, a voz é a responsável pela representação das emoções mais intensas, até mesmo na palavra escrita. Como foi dito por Zumthor (1997), a voz encontra diversas maneiras de existir, seja pelo grito, pelo gemido ou pelo murmúrio. Sendo assim, é possível afirmar que a voz é que determina o tom, o ritmo, a velocidade e, até mesmo, a intenção existente na fala, pois é por meio dela que podemos perceber a alegria, o entusiasmo, a tristeza e outros sentimentos.

Nessa esteira, podemos concluir que a voz é construída em Freire (2005) por meio de fatores como sua escolha lexical e a estrutura sintática de seus contos. É por meio da voz que as personagens freireanas ganham vida e dão seguimento ao seu desejo de vingança. Sendo assim, afirmamos que a voz e o grito são a essência das personagens de *Contos negreiros*, pois dão vida e substância à palavra escrita, ao signo linguístico. Freire (2005) faz uso da voz para sustentar suas personagens: ao perceber os valores imbricados, ele articula o uso da voz para dar à sua narrativa uma escrita analítica, a palavra escrita que é ao mesmo tempo falada.

No decorrer desta pesquisa, foi possível compreendermos de que maneira vozes subalternizadas encontram força para romper com o silêncio imposto pelo sistema-mundo hegemônico por meio da literatura. Há, em *Contos negreiros*, personagens que se valem de desgraçados sociais para que possam existir. Entre eles, estão analfabetos (Canto XI, *Totonha*), homossexuais (Cantos VIII e XIII, *Coração* e *Meus amigos coloridos*, respectivamente), prostitutas (Canto V, *Vaniclélia*), crianças indígenas exploradas (Canto XVI, *Yamami*), e pessoas negras que enfrentam o dia a dia de uma nação cujas raízes estão

fincadas no racismo e na subalternização de comunidades específicas (Cantos I e II, *Trabalhadores do Brasil* e *Solar dos príncipes*, respectivamente). Além dessas problemáticas, ainda emergem o turismo sexual (Canto IV, *Alemães vão à guerra*), o tráfico de órgãos e de pessoas (Canto VII, *Nação Zumbi*), o caos da vida urbana (Canto XII, *Polícia e ladrão*), a violência policial (Canto III, *Esquece*) e a assimilação das estruturas dominantes (Cantos X e XV, *Nossa Rainha* e *Meu negro de estimação*, respectivamente). Há ainda muito humor, uma “graça na desgraça”, como Freire gosta de dizer (com destaque para os Cantos VI e IX, *Linha do Tiro* e *Caderno de turismo*, nessa ordem), para completar a breve apresentação do sumário de *Contos negreiros*.

A fundamentação teórica que utilizamos teve como suporte importantes trabalhos, quais sejam: Guha (1988), Spivak (2010), Grosfoguel (2008), Quijano (2015), Paulo Freire (1989), Ribeiro (2019) e Gonzalez (2022), para a discussão acerca da subalternidade. Para trazer à baila uma investigação sobre gênero e identidade e sobre o corpo abjeto, trouxemos Louro (2008), Preciado (2007) e Butler (2019). Zumthor (1997) nos ajudou a lançar luz sobre a poesia oral e a performance verificadas em *Contos negreiros*. Ao passo em que, nesta dissertação, buscamos discutir estruturas enraizadas nos processos culturais de países colonizados, também citamos o trabalho de Culler (1999). No entanto, é a obra literária e suas personagens que guiam nossa discussão. Portanto, para cumprir nossa proposta de análise, foi imprescindível a contribuição de Candido (2000), Brait (1985), Patrocínio (2013), Sartre (2004), Barthes (1987) e Foucault (1999). Para continuar no estudo de historiografia, foi importante o trabalho de sociólogos que investigaram a sociedade brasileira desde sua formação, como Gilberto Freyre (2003) e Ribeiro (2015).

A fim de buscarmos compreender melhor a trajetória de Freire e seu ofício de escritor, dedicamos a segunda seção a esse fim. Nela, estão informações sobre as diversas facetas que se revelam na agência do autor Marcelino Freire no mundo literário. Para isso, tratamos do que Antônio Candido chamou de “os três momentos indissolivelmente ligados da produção artística” (Candido, 2000, p. 21): o autor, a obra e o público, uma tríade que possibilita a produção artística. Ainda na mesma seção, trouxemos dados biográficos e bibliográficos do autor Marcelino Freire, bem como um ensaio crítico acerca de sua relevância para a literatura brasileira contemporânea e para a pesquisa acadêmica. Para isso, organizamos um conjunto de informações sobre sua vida, agência literária (não somente como escritor), obras escritas e organizadas por ele e pesquisas científicas que se debruçaram sobre o universo freireano.

A terceira seção explora conceitos dos Estudos Subalternos e da Teoria *Queer*, fornecendo uma lente importante para a análise da obra já citada, pois estabelece as bases

conceituais e traz os principais termos que foram utilizados ao longo de nossa discussão. Além disso, a seção fornece um conjunto de informações relevantes acerca dos Estudos Subalternos e da Teoria *Queer*, visto que nos aprofundamos em conceitos-chave, como: colonialismo, colonialialidade/modernidade, hegemonia, subalternidade, interseccionalidade, sexualidade, gênero, dentre outros.

A quarta seção configurou-se como local de análise, onde procuramos compreender como algumas personagens de *Contos negreiros* se relacionam com os Estudos Subalternos e com a Teoria *Queer*. Nela, buscamos construir espaços onde vozes subalternizadas pudessem ser tomadas em conta, levadas a sério. A análise dessa obra passou pela compreensão de várias referências que a permeiam, desde seu título (*Contos negreiros*, fazendo menção ao poema de Castro Alves), até os trechos de canções populares que aparecem na obra. Sendo assim, por meio da aplicação de uma lente subalterna e *queer*, investigamos como algumas vozes silenciadas pelo poder dominante encontram, na obra, uma possibilidade de serem ouvidas. Ainda na mesma seção, selecionamos, reproduzimos e analisamos alguns contos (*Trabalhadores do Brasil*, *Solar dos príncipes*, *Vaniclélia*, *Totonha* e *Coração*), verificando suas temáticas, suas estruturas estilísticas e sua subversão simbólica, construindo um diálogo com os Estudos Subalternos e com a Teoria *Queer*.

2 MARCELINO FREIRE: VIDA E OBRA DO POETA PROSADOR

“Contador.
Poeta.
Profeta das coisas do mundo,
do nosso mundo.”
(César, 2023)²

Nesta seção estão informações acerca do autor Marcelino Freire no mundo literário, além de um ensaio crítico sobre sua relevância para a literatura brasileira contemporânea e para a pesquisa acadêmica.

2.1 DADOS BIOGRÁFICOS E AGÊNCIA LITERÁRIA

Levado à melancolia pelo grandioso “poeta menor”, Manuel Bandeira, o escritor Marcelino Juvêncio Freire ainda criança se imaginava “homem das letras” e “tuberculoso”, pois queria adoecer e morrer como seus ídolos. E aí, juntavam-se ao poeta de *Testamento*, outros mestres da literatura, como Castro Alves, Augusto dos Anjos e Franz Kafka — este último também sendo parte de uma literatura menor (Deleuze; Guattari, 2018).

Nesta seção, apresentamos as obras de Freire, bem como suas outras formas de agência literária, procurando estabelecer um diálogo coerente com os elementos que serão destacados em *Contos negreiros* (Freire, 2005), *corpus* desta pesquisa. Vida e obra se misturam à teoria, à pesquisa e ao engajamento. Marcelino Freire, além de fazer a literatura existir no papel, também batalha e trabalha bastante para manter orgânico o movimento literário brasileiro. Pensamos que não há melhor forma de apresentar um autor senão por suas obras e sua agência na literatura.

Como conta no documentário *SP–Solo Pernambucano* (Freire, 2013b), apressado desde a barriga de sua mãe, o autor nasceu prematuro de sete meses e revela acreditar que esse fato levou sua família a ter com ele um cuidado excessivo. Caçula de nove irmãos, era o menino que teve dificuldades para conseguir sobreviver, o menino que “vingou, escapou”, como ele mesmo gosta de dizer. Aos nove anos de idade, o garoto Freire que, como seus irmãos, não executava bem atividades físicas, deparou-se com a poesia de Manuel Bandeira e assim descobriu que era aquele tipo de poeta que queria ser. Aquele foi seu “contato imediato” com o sobrenatural da poesia. Freire conheceu Bandeira com o poema *Testamento*, por intermédio de sua professora que, sendo sensível o suficiente para entender que ali nascia

² Fala de Chico César sobre Marcelino Freire.

uma relação de sobrevivência, presenteou o menino franzino com uma antologia do autor modernista. Bandeira era pernambucano e também tinha a saúde debilitada.

Dessa forma, Freire revela que, depois de conhecer tantos poetas mortos, idealizava juntar-se a eles, já que eram seus semelhantes: frágeis homens, sensíveis ao mundo. Queria adoecer e pegar uma tuberculose, tanto é que, quando sua mãe se retirava do quarto, depois de agasalhá-lo, abria a janela e tomava sereno, na tentativa de adoecer. Assim, tanto quis que conseguiu. De toda forma, essa fragilidade não chegaria nem perto da força violenta que o autor traria em suas obras décadas depois. *Contos negreiros*, por exemplo, de frágil não tem é nada.

O autor de *Contos negreiros* nasceu no dia 20 de março de 1967 e é natural da cidade de Sertânia, topônimo para cidade sertaneja, visto que fica no alto sertão do estado de Pernambuco. Como Severino, personagem central de *Morte e Vida Severina*, poema dramático do escritor pernambucano João Cabral de Melo Neto (2007), Freire e sua família deixam o sertão nordestino em direção ao litoral, buscando melhores condições de vida. O autor sai de lá com apenas três anos de idade, acompanhando sua família, para ir viver na cidade baiana de Paulo Afonso. Alguns anos depois, a família retorna a Pernambuco, mas, dessa vez, passa a morar em Recife. De lá, Freire vai para São Paulo aos 23 anos, onde se fixa e estabelece o que viria a ser seu legado de escritor. Todos esses deslocamentos geográficos são de nosso interesse, pois acabam reverberando na construção do (não) lugar nas obras de Freire, como ele mesmo afirma em diversas entrevistas (incluindo o documentário já citado aqui).

Suas personagens se corporificam nas fissuras e nos deslocamentos, são deslocadas do poder, do discurso, da voz e, portanto, da historiografia e do direito de contar a própria história; são corpos sistematicamente apagados do tempo e silenciados a todo custo. Marcelino Freire não faz juízo de valor de suas personagens, não as julga nem as divide entre certas e erradas. O autor não busca o politicamente correto, já que seu interesse se concentra na parceria feita com as personagens e não em propaganda de bons costumes. Como na canção *Senhas*, de Calcanhotto (1992), Freire “não gosta do bom gosto” e ainda menos “do bom senso”. A obra de Freire é uma ovação à rebeldia.

De toda forma, Freire compreende que transita, também, no centro, apesar de brotar nas beiradas. Atualmente (em 2023) não enfrenta problemas para publicar seus escritos, tem reconhecimento nacional e até fora do país; já recebeu prêmios importantes e anualmente organiza sua própria festa literária. Tudo isso não o deixa acomodado, já que está sempre a postos nas trincheiras da literatura, organizando oficinas de escrita criativa, dando entrevistas

a jornalistas e pesquisadores da literatura, participando de *Slams*, que, segundo ele, são uma forma potente de agência literária.

Slam é uma onomatopeia que representa o bater das palmas e se configura como uma forma de batalha poética. É grande o engano de quem acha que escritor vive sentado em sua cadeira, diante do computador. Com certeza, o ato de concentração para que aconteça a mística da escrita literária é imprescindível, mas o escritor não vive só disso. Aliás, Freire se diferencia dessa figura do escritor enclausurado em sua torre de marfim, desconectado do mundo exterior: quando não está em seu escritório dando voz às suas personagens, ministra oficinas de escrita como a disponibilizada no site *Navega* ou passa um tempo em seu *blog Ossos do Ofídio*, onde posta textos literários, informações e reflexões do dia a dia. Muito desse material acaba servindo para dar corpo a seus livros, como *Bagageiro* (Freire, 2018) e *Ossos do Ofídio* (Freire, 2021a).

Além disso, o autor é “baladeiro” e está sempre na ativa. Desde 2006, Freire é curador da Balada Literária, evento criado por ele com o intuito de sacudir as estruturas da cena literária, rompendo com a dependência de eventos literários hegemônicos e, de quebra, homenageando grandes nomes representantes da arte nacional. Diversos artistas foram homenageados pela Balada Literária, que, nos anos pandêmicos de 2020 e 2021, precisou acontecer de forma totalmente *online*, por meio do canal Balada Literária, no *YouTube*. Essas duas edições se distanciaram dos espaços culturais e bares da Vila Madalena, bairro da Cidade de São Paulo (SP), onde costumeiramente acontecia o evento.

A primeira edição, por exemplo, homenageou o poeta paulistano Glauco Matoso. De acordo com o site da Balada Literária, a ideia do evento surgiu em julho de 2006 e sua realização aconteceu alguns meses depois, entre os dias 19 e 22 de outubro, tendo ocupado a Livraria da Vila e bares, como a Mercearia São Pedro. Desde então, dezenas de artistas já passaram pela Balada Literária, incluindo nomes como Chico César, Xico Sá, Laerte, Lygia Fagundes Teles, Caetano Veloso e Adriana Calcanhotto. Além de artistas, também participaram do evento estudiosos, teóricos e pesquisadores. Na segunda edição dessa festa, em 2007, o crítico literário Antonio Candido e o tradutor e professor emérito da Universidade de São Paulo Boris Schnaiderman marcaram presença.

A Balada Literária ficou maior a partir de 2015, ano em que começou a acontecer também na cidade de Salvador (BA) e, a partir de 2017, em Teresina (PI). A festa de 2022 contou com uma série de oficinas sobre escrita criativa, e a homenagem daquele ano voltou-se ao samba. O *show* que abriu o evento no Sesc Belenzinho foi intitulado de *Mulheres que Fazem a Roda Girar* e contou com roteiro e direção artística de Fabiana Cozza. Nessa

ocasião, formou-se uma roda de samba só de mulheres compositoras, musicistas, cantoras e produtoras, como Aparecida Camargos, Graça Braga, Paula Sanches, Raquel Tobias, Roberta Oliveira, Tia Cida dos Terreiros e Tulipa Negra do Samba. Também foi feito um tributo a Dona Inah, além de referência aos 80 anos de Benito di Paula, Nei Lopes e Paulinho da Viola. Além disso, Dona Ivone foi lembrada em seu centenário. As rodas de samba aconteceram no tradicional reduto do samba em São Paulo, o Ó do Borogodó, espaço que revelou a própria Fabiana Cozza, curadora da presente edição. Quatro cidades brasileiras sediaram a Balada Literária de 2022: Teresina, Salvador, Recife e São Paulo.

A Balada Literária de 2023 vai acontecer com base no tema “O beijo que vós me nordestes”, verso extraído da canção *Beradêro*, do cantor e compositor Chico César. A homenagem desse ano vai para um trio de personalidades importantes: a educadora e poeta cearense Maria Villani; a jornalista e professora maranhense Rosane Borges; e o jornalista e ativista paraibano Chico César. Freire afirma que “a Balada Literária vai falar sobre migrações, territórios e ciganias. Vamos reverenciar essas pessoas que constroem o Brasil em vários cantos (Nordestes) deste país” e conclui dizendo que “vamos falar de beijo idem. Tem lugar mais amoroso do que nosso Nordeste? Enquanto São Paulo dá um beijo só, a gente distribui afeto” (Freire, 2022a). A região Nordeste do Brasil vai receber a homenagem da 18ª edição da Balada, mas a obra literária de Freire extrapola as divisões geográficas e é conhecida nacional e internacionalmente.

Recentemente, o autor lançou o livro *Seleção: por pior que pareça* (Freire, 2021b). A obra reúne contos de livros variados e foi feita por pedido da Editora José Olympio. O livro é o “filho mais novo” de Freire, cuja primeira edição saiu em 29 de novembro de 2021. No mesmo ano, já era possível adquirir o pacote da oficina de escrita literária do autor em formato remoto. Nela, Freire trata de pontos importantes que transitam entre o processo de escrita e a edição e publicação de uma obra. Indo nessa direção, o material em vídeos e apostilas traz um resumo dos temas levantados e exercícios propostos para a escrita literária. As aulas são baseadas em discussões acerca de diversas temáticas, algumas dessas aulas revelam as influências de outros escritores, como os já citados aqui. Realizando a leitura de trechos de obras, Freire analisa alguns recursos utilizados a fim de explicitar possíveis técnicas do fazer literário.

Freire (2020) afirma que livros são portais que levam a outros portais, a lugares subjetivos, talvez lugares secretos de nós mesmos. Como exemplo, ele usa os dois pontos que seguem o título “Grande Sertão”. Para o autor, os dois pontos constituintes do título da obra mais conhecida do escritor mineiro Guimarães Rosa (1986) são uma passagem para as

veredas das múltiplas possibilidades da obra literária. Além disso, Freire (2020) fala dos elementos que constroem um texto, como recursos estilísticos, narrador, título e utilização das classes de palavra, ou seja, trata do cuidado e da atenção que devem estar presentes na hora de escolher um verbo, um adjetivo etc. O autor explica que, para que se desenvolva a escrita, é preciso estar cercado do objeto da escrita: a palavra. Portanto, entender o que é a palavra e quais são as suas funções é de grande ajuda na hora da produção literária.

Pontuação e ritmo são outros temas abordados no curso. Freire exemplifica como a pontuação é responsável pela respiração do texto e segue na mesma linha da crônica *Ao linotipista*, da escritora Clarice Lispector (1999). A autora faz um pedido: “não me corrija. A pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim” (Lispector, 1999, p. 74). Além de tratar da pontuação/respiração do texto, o escritor também costuma dar dicas sobre como construir diálogos literários entre as personagens e como pensar sobre elas, imaginá-las na cena do texto. Que nome devemos atribuir a uma personagem? É sua história de vida que vai determinar seu batismo, de acordo com o autor. Freire encerra a oficina reafirmando sua devoção à palavra e explica como o teatro foi o seu lugar de encontro íntimo com a palavra. Sobre o teatro, o autor afirma em seu *blog*:

No teatro aprendi a ser homem. E há quem diga que seja coisa de viado. Então eu quis essa “coisa de viado” – e me dei bem. Ser hétero é fácil. Aos 09 anos de idade, no Recife, pisei no palco. Particpei de festivais, vários. Com as peças amadoras e os primeiros textos que escrevi. Sempre guiado pela atriz Ilza Cavalcanti. Dessas luzes que aparecem em nossa estrada, cariada. O teatro põe alma no nosso corpo. [...] O teatro melhorou minha fala, meu diálogo com o mundo. Deu-me peso, peito, respeito. Noção de amizade e responsabilidade. Até hoje, quando escrevo um conto, estou pensando em uma cena, em uma luz. Na comunicação com o público/leitor. (Freire, 2011a).

Sabemos que Freire pisou no palco logo cedo em sua vida e, no teatro, “aprendeu a ser homem”, um homem “encantador das palavras” e que as manuseia de forma sagaz, algo bem característico de suas obras. É quase impossível pensar na literatura de Freire sem pensar concomitantemente na oralidade, certamente advinda em parte do teatro. Outra faceta da oralidade em Freire é a inspiração em sua mãe: afirma que ela é a origem do vexame de suas personagens, que é ela quem fala em seus escritos. O silêncio, declara, é o seu pai. Ao revelar que, enquanto escreve está preocupado com o jogo comunicativo que se estabelece entre a obra e o leitor, Freire nos revela igualmente que existe, em seu texto, uma intenção direcionada à performance. Os contos do autor são cenas articuladas de acordo com o seu poder performático. O teatro não só melhorou seu diálogo com o mundo, como também reforçou o seu diálogo com a escrita literária.

A variedade falada da língua portuguesa é o tabuleiro do jogo comandado por Marcelino Freire. A presença da fala em suas obras é tão grande que, às vezes, temos a sensação de que não estamos lendo, mas conversando com o texto em voz alta. A modalidade falada é eloquente e brincalhona. Freire brinca com a palavra por meio de alternâncias e aliteraões; sai em “cortejo mambembe” por meio de rimas e trocadilhos que se percebem melhor quando pronunciados em alto e bom tom. O autor cria para suas personagens um lugar para falar, e elas têm muito a dizer. O leitor, ao se deparar com as criaturas freireanas, é obrigado a escutar suas vozes, já que, como afirma Zumthor (2007, p. 87), quando se realiza a leitura de um texto poético, também, escuta-se uma voz. É essa escuta que dá ao leitor a possibilidade de refazer em corpo e espírito o percurso pelo qual passa a voz do poeta. Assim, precisamos entender que voz não se encerra no uso das cordas vocais e no ato da fala, indo na mesma esteira de Zumthor (2010), que diferencia oralidade de vocalidade. Ele afirma que a oralidade rompe com as barreiras estendidas à ação da voz. Iremos nos aprofundar na questão da oralidade na escrita dos contos de Freire na seção seguinte, percebendo a performance e a teatralidade envolvidas na leitura de *Contos negreiros*.

Como diz o ditado popular: o bom filho à casa torna. A fala que saiu ligeira do teatro para a escrita de Freire é a mesma que hoje se converte em adaptações de suas obras para a arte dramática. O autor, que escrevia pequenas histórias quando criança, continua escrevendo-as, como adulto, mas agora Freire também serve de inspiração para diversas adaptações teatrais e também de outras artes, como o cinema e a música.

2.2 OBRAS LITERÁRIAS E A ESTÉTICA DE FREIRE

Da Paz é um dos contos mais encenados de Freire e faz parte da obra *Rasif, mar que arrebenta* (Freire, 2008). A estrutura narrativa desse conto se apoia na fala, ou melhor, no “grito”, uma vez que trata de uma mãe e sua dor de perder o filho, mas revela também traços maquiados da sociedade nacional. Nesse texto, a mãe afirma veemente:

Sabe de uma coisa: eles que se lasquem. É. Eles que caminhem. A tarde inteira. Porque eu já cansei. Eu não tenho mais paciência. Não tenho. A paz parece que está rindo de mim. Reparou? Com todos os terços. Com todos os nervos. Dentes estridentes. Reparou? Vou fazer mais o quê, hein? Hein? Quem vai ressuscitar meu filho, o Joaquim? Eu é que não vou levar a foto do menino para ficar exibindo lá embaixo. Carregando na avenida a minha ferida. Marchar não vou, ao lado de polícia. Toda vez que vejo a foto do Joaquim, dá um nó. Uma saudade. Sabe? Uma dor na vista. Um cisco no peito. Sem fim. Ai que dor! Dor. Dor. Dor. A minha vontade é sair gritando. Urrando. Soltando tiro. Juro. Meu Jesus! Matando todo

mundo. É. Todo mundo. Eu matava, pode ter certeza. A paz é que é culpada. Sabe, não sabe? A paz é que não deixa. (Freire, 2008, p. 25).

Como em muitos dos contos de Freire, a voz marginalizada e oprimida é a que se escuta, que se impõe ao leitor. A personagem expurga sua dor e revolta em um monólogo cheio de vexame. Nesse pequeno trecho, é possível perceber a presença de múltiplas características da escrita de Freire: frases curtas, interjeições, rimas e apelo ao leitor. A personagem, o tempo inteiro, exige do leitor uma postura, demanda respostas às suas perguntas. Além disso, há aqui outro traço marcante da literatura freireana: a inversão do discurso. A paz é criticada, não é aceita, é posta em questão. Mas que paz é essa? É a paz da televisão, onde todo mundo veste branco; é a mesma paz que silencia e possibilita o holocausto de jovens negros no Brasil. A mãe questiona de que adianta ir às passeatas com a fotografia de seu filho morto, ainda mais ao lado da polícia. Joaquim pode ter sido assassinado pela polícia, situação tragicamente comum em comunidades periféricas, como a favela.

Indo nessa direção, de acordo com o *Fórum Brasileiro de Segurança Pública*, 84,1% das pessoas mortas pela polícia no ano de 2022 eram negras. Já o *Atlas da Violência 2021*, do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), revela que, entre 2009 (um ano depois do lançamento de *Rasif*, obra em que está contido o conto *Da paz*) e 2019, o número de homicídio de pessoas negras aumentou (de 33.929 para 34.446) (Cerqueira; Ferreira; Bueno, 2021). O filho da personagem acaba por representar o filho de muitas outras mães brasileiras.

O enredo desse conto se desenvolve por meio de um discurso que nega a ideia comum que se tem da paz, já que para que haja paz é preciso haver grades e sistemas de segurança. É essa paz que a personagem do conto recusa e problematiza ao longo do monólogo: “Eu não sou da paz. Não sou mesmo não. [...] A paz é uma desgraça. [...] A paz não resolve nada. A paz marcha. Para onde marcha? A paz fica bonita na televisão” (Freire, 2008, p. 25).

Nesse sentido, ao afirmar que não é da paz, a personagem já “toma o leitor de assalto”, pois o discurso vai de encontro ao que se espera da conduta social e implica entender que se a personagem não é da paz, então ela é da guerra. Essa primeira impressão se justifica porque o leitor faz uma associação lógica de paz e seu contraponto, a guerra. Mas isso não seria produtivo para a leitura, visto que o que existe na fala de *Da Paz* vai muito além da dicotomia simplista de paz *versus* guerra. A personagem conduz a uma leitura de mundo que se distancia do senso comum. Nesse sentido, a paz da qual fala a narradora parece ser a mesma que não será conservada na letra de Yuka (1999). *Da Paz* nos permite enxergar a paz como símbolo da hipocrisia social, pois desloca o leitor de seu lugar confortável de compreensão da paz e

provoca rupturas profundas na recepção de seu texto enquanto objeto estético, construindo um estranhamento inevitável.

Esse estranhamento permanece quando a personagem afirma que a paz “é uma desgraça” e que, simplesmente, “marcha sem saber para onde e sem resolver nada” (Freire, 2021b, p. 67), já que o esperado é que a paz sirva para o bem-estar coletivo. Logo, ir de encontro à paz é ser um inimigo da coletividade, pois a paz é a responsável por resolver muita coisa e melhorar a vida dos seres civilizados. A ausência da paz é o caos que produz a destruição, sinônimo de conflito e violência, porém a personagem explica que a paz só fica bonita na televisão, como se fosse uma ficção, uma novela. A paz, nesse sentido, é uma encenação e um fingimento, não é real.

Em *Darluz*, também enxergamos esse estranhamento (tão comum à obra de Freire), que surge do discurso da negação ao senso comum e ao esperado. Apesar de ter sido encenado no teatro, foi por meio do cinema que esse conto conseguiu um público maior. Sendo um dos textos de *BaléRalé* (Freire, 2003), segundo livro do autor, o conto *Darluz* é baseado em uma reportagem que o autor viu na televisão. O caso girava em torno de uma mulher que havia vendido seu filho recém-nascido. Quando questionada pelo repórter, a mulher repetia enfaticamente “dei, dei, dei”. Essa fala ecoou na cabeça do escritor, como explicitamente se vê em:

Dei José, dei Antônio, Maria, dei. Daria. Dou. Quantos vierem. É só abrir o olho. Nem bem chorou, xô. Não posso criar. É feito gato, não tem mistério. É feito cachorro na rua, rato no esgoto. Moço, quem cria? É fácil pimenta no cu dos outros. Aí vem a madame, aí vem gente dizer: arranje um trabalho. Arranje você. Me dê o trabalho, agora. Não sei ler, não sei escrever, não sei fazer conta: José, Antônio, Maria, Isabel, Antônio. Dou nome assim só pra não me perder (Freire, 2003, p. 57).

Nas falas da personagem, é possível perceber traços de sua classe subalternizada. Ela não sabe ler e não sabe fazer conta, provavelmente, porque lhe foi negado o acesso à educação, como é negado o direito à dignidade a milhares de mulheres na sociedade brasileira. *Darluz*, título do conto, é, possivelmente, o nome da personagem que narra os acontecimentos do texto, que, como se vê, é narrado em primeira pessoa e difere da figura materna que foi cristalizada pelo pensamento comum. Espera-se que a mulher-mãe esteja sempre disposta a se sacrificar plenamente por qualquer que seja a necessidade de seus filhos, o que não acontece no conto em questão. O enredo é construído com base nas falas da narradora-personagem, que realiza uma enorme inversão de valores, pondo em xeque a manutenção de um sistema patriarcal que a todo momento está oprimindo as mulheres sob o pretexto da dádiva de ser mãe. Se o ditado afirma que ser mãe é padecer no paraíso, *Darluz*

vem reinscrever(-se) e reescrever (n)a história. Para ela, ser mãe é apenas padecer. Darluz dá à luz e logo dá o filho, ou vende. “Interessados nunca faltam”, e ela “não tem condição de criar”, como ela mesma diz.

Sendo assim, mesmo que as falas de Darluz sejam construídas por meio do uso do discurso direto, é importante perceber que, no trecho destacado, podemos identificar outras vozes, além da voz da personagem-narradora, como se vê em “Aí vem a madame, aí vem gente dizer: arranje um emprego” (Freire, 2003, p. 57). Tal exemplo serve para que seja permitido compreender que Darluz realiza seu desabafo a partir das respostas que ela dá à “madame” e à “gente” que, aparentemente, a criticam por não cumprir com as expectativas da sociedade acerca da maternidade. De acordo com Silva e Oliveira (2018), tanto a condição social quanto o posicionamento distinto dos interlocutores (madame e gente) são fatores que tornam impossível a compreensão destes acerca das agruras pelas quais passa a narradora.

É possível inferir que as condições impostas à existência de Darluz, mãe desempregada e analfabeta, são responsáveis não apenas por sua situação de miséria, mas também a levam a vender ou a dar seus filhos. No intuito de proporcionar uma vida menos desgraçada e um futuro mais digno, a mãe dá um rumo nada convencional aos filhos. Na compreensão da mulher que se vê diante da extrema pobreza, a atitude de entregar seus bebês a estranhos é um ato de salvação, já que a atmosfera ao redor é baseada no descaso de quem deveria dar assistência aos mais necessitados, o governo. Darluz enfatiza: “Por isso salvo os meninos. Faço mais do que o governo faz. Faço e dou destino. Dou, dou, dou. Vendi a Beatriz no farol. A moça que comprou chorava de dar dó, um nó” (Freire, 2003, p. 58).

Embora a personagem seja enfática ao esbravejar “dou, dou, dou”, é possível notar que existe, sim, afeto e preocupação com seus filhos, visto que Darluz só toma ações tão condenadas pela sociedade porque deseja dar uma vida melhor às suas crianças. Diante da falta de condições de criar seus filhos e da ausência de assistência do governo, Darluz não encontra alternativa a não ser vender suas crias, indo de encontro ao discurso hegemônico cristão cuja visão da figura da mãe se assemelha à imagem da Virgem Maria, mãe exemplar que viveu para cuidar do filho, citada pela personagem-narradora:

Veja, Maria, pôs Jesus no mundo, filho do Espírito Santo. O Pai largou. Você viu como José sumiu, se evaporou? Maria é que foi lá, no pé da cruz, se arrepender. Eu, não. Eu quero mais é distância. [...] Só saio daqui para outro canto. Falo isso para o Altamiro, ele ri. Meu quarto marido, o Altamiro. Porra de marido. Só tem homem vagabundo no mundo (Freire, 2021b, p. 30).

Ao usar a sagrada família como exemplo, Darluz traz à tona outra discussão, a (falta de) participação do pai no seio familiar, denunciando a sociedade que retira dos homens a responsabilidade de sua participação na família. Longe de buscar demonstrar algum remorso, Darluz reafirma que “quer é distância” dos filhos, o que causa no leitor (possivelmente influenciado pela cultura cristã) um súbito incômodo. Há, nessa fala da personagem, uma visão crítica acerca do abandono dos filhos não pelas mães, mas pelos pais, cujas ações são atenuadas pela sociedade patriarcal. Sendo assim, a atitude do pai não é considerada criminosa como a da mãe, obrigada a carregar sozinha a culpa por conta do relativismo que pesa sempre contra a mulher.

Nesse sentido, *Da paz* e *Darluz* são contos que possivelmente chocam o leitor já na primeira frase, pois se afastam do presumível. Freire é capaz de nos capturar assim que chegamos ao seu texto porque (re)cria estratégias para construir sua armadilha literária. O discurso direto, o coloquialismo, o sotaque, as rimas... são inúmeros os “instrumentos” utilizados, além da preocupação com a forma. O autor faz eco de vozes como as de *Da paz* e *Darluz*, que gritam e clamam contra a hegemonia cristã e patriarcal. Sob a ótica freireana, o amor materno é visto a partir da perspectiva de duas mães tão diferentes, mas iguais em desgraça, mulheres subalternizadas e vítimas da violência colonial.

Nos dois contos, encontramos um discurso de negação: uma mãe se nega a participar de uma caminhada hipócrita pela paz, e a outra a fazer o papel de mãe exemplar. Os discursos hegemônicos são desmascarados por meio da ironia da voz subalternizada dessas mães. As vozes de *Da paz* e *Darluz* se colocam em conflito diante de discursos opressores. Esse jogo de discurso e contradiscurso é o que nos possibilita aprofundar a análise dos estudos de cultura a partir do texto literário.

O sistema hegemônico e a postura rebelde dessas personagens entram em duelo, e quem vence, na realidade, é o leitor que se transforma após o contato com uma leitura tão exigente. A leitura de *Da paz* e *Darluz* exige que o leitor se prontifique a ouvir com atenção. Embora o texto de Freire (2003), por uma questão de escolha estética, seja simples, não nos parece simples a relação que estabelece com o leitor, pois requer entrega e disposição. A partir dessa entrega, é possível que o texto de Freire (2003) chegue ao leitor trazendo uma nova realidade, onde a ficção e o real se confundem nas vozes de *Da paz* e de *Darluz*. O autor, por meio dos traços da oralidade, coloca o leitor em posição de diálogo com as personagens.

Esses foram dois exemplos de contos freireanos que serviram de base para adaptações. Entretanto, vale ressaltar que isso também ocorreu com seu único romance *Nossos ossos* (Freire, 2013c). O coletivo Angu de Teatro adaptou o romance no mesmo ano de seu

lançamento, contando inclusive com o apoio do autor Marcelino Freire. O grupo já havia adaptado outros trabalhos do autor, como *Angu de Sangue* (Freire, 2000) e *Rasif, mar que arrebenta* (Freire, 2008). O nome do coletivo surge de seu encanto por Freire. Outro grupo que fez adaptação do primeiro romance do autor pernambucano foi a Cia. da Revista, fundada em São Paulo, no ano de 1997. O espetáculo, baseado em *Nossos ossos* (Freire, 2013c), teve de ser interrompido devido à chegada destrutiva da pandemia do coronavírus.

Ao que parece, o conjunto de obras do escritor pode ser o embrião de outras adaptações. A variedade na construção das personagens, a bagagem gigantesca do teatro, a violência e a oralidade são traços contundentes na escrita de Freire, e toda essa estrutura monta o palco para múltiplas adaptações, inclusive no âmbito musical. Freire tem trabalhos com a música e, não à toa, suas obras sempre trazem alguma referência musical. O autor recitou seus contos no projeto *Cantos Negreiros* junto de sua amiga, a cantora Fabiana Cozza. O canto primeiro de *Contos negreiros* foi recitado pelo próprio autor no álbum *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa*, do rapper paulistano e ativista dos direitos humanos Emicida (2015). Esse mesmo conto foi usado pela banda arcoverdense Cordel do Fogo Encantado.

Marcelino Freire publicou mais de 10 obras, sem contar com as coletâneas onde organizadores incluem seus contos. Além disso, há trabalhos de Freire que se dedicam à literatura infantil, como *A linda história de Linda em Olinda* (Freire, 2007), trabalhos envolvidos com a cartunaria, como a historieta *Mentira* (Freire, 2016), além de livros organizados por Freire, (mas sem escritos seus) como *Os cem menores contos brasileiros do século* (Freire, 2004). Nessa obra, inspirada em um microconto de apenas 37 letras “Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá”, do escritor hondurenho Monterroso (1959), Marcelino Freire resolveu desafiar cem escritores brasileiros a escrever contos com no máximo 50 letras, sem contar com o título e a pontuação.

Com prefácio de Ítalo Moriconi, organizador de *Os cem melhores contos brasileiros do século XXI* (Moriconi, 2000), obra que deu “mote” ao título escolhido por Freire, a coletânea reuniu escritores e escritoras como Millôr Fernandes, Lygia Fagundes Telles, João Gilberto Noll e Andrea del Fuego, e foi lançada pela Ateliê Editorial em 2004. Essa obra contou com a edição de Plínio Martins e com a colaboração de Silvana Zandomeni para a capa e a editoração. Spalding (2008) relata que, na época do lançamento do livro, Freire escrevia em seu *blog* e abordava em suas entrevistas reflexões acerca de Drummond, Hemingway e João Cabral de Melo Neto:

Sei que é de foder, mas Drummond já defendia: “Escrever é cortar palavras”. “Enxugar até a morte”, sentenciava João Cabral. Hemingway: “Corte todo o resto e fique no essencial”. Foi inspirado em conselhos assim, creio, que tive a ideia de organizar *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século* (Freire, 2004).

Indo nessa direção, buscando cortar palavras e deixar apenas o essencial, alguns escritores e escritoras aceitaram produzir microcontos que revelariam o poder da concisão, aspecto valorizado por Freire. O autor revela que o primeiro escritor convidado foi Moacyr Scliar, para quem Freire escreveu o convite explicando que tinha a ideia de realizar uma antologia de contos minimalistas. No Especial *Rabiscos— Celebrando Marcelino Freire, vida e obra*, uma conversa realizada em março de 2023 e disponibilizada pelo canal do *YouTube Margens*, Freire (2023) confessa que mentiu ao realizar o convite, já que havia afirmado que já contava com o apoio da Ateliê Editorial, mas ainda não tinha fechado com Plínio Martins, editor da Ateliê.

A produção de *Os cem menores contos brasileiros do século* (Freire, 2004) durou três anos e a obra foi lançada na Rua Augusta, sendo um sucesso que repercutiu em jornais e na televisão. A coletânea acabou por entrar em livros didáticos que abordavam o microformato do conto brasileiro. Essa obra resultou na consolidação do lugar do miniconto como estética literária no Brasil.

O primeiro livro de Marcelino Freire, *AcRústico* (Freire, 1995), foi publicado de maneira independente. A brincadeira com a alteração na morfologia da palavra-título que se dá por intermédio de um significante para mais de um significado. Ao misturar as palavras “acústico” e “rústico”, Freire anuncia a temática da obra. Acústico, por fazer uso de músicas para iniciar seus contos e, talvez, pela moda dos álbuns acústicos no Brasil, na década de 90. Possivelmente, rústico viria a ser um aspecto de sua escrita meticulosa; uma escrita “a cru, a seco, num fôlego” (Freire, 1995, p. 6). Rústicos são os temas abordados nos contos e aforismos que compõem o livro.

Ao continuar o trabalho com aforismo, Freire lança seu segundo livro, *Era o Dito* (Freire, 1998). Na orelha da obra, o autor informa que foram impressos 2.500 exemplares (todos vendidos) e que o lançamento ocorreu em São Paulo, Recife e no Festival de Cinema de Búzios. A segunda edição da obra saiu em 2002, depois de ser revisada e ampliada como consta na capa. No que diz respeito à capa, é importante mencionar que o projeto gráfico da obra foi realizado pela artista plástica Silvana Zandomeni, parceira do escritor e que viria a colaborar com outras de suas obras posteriormente. Ainda na orelha dessa obra, Freire (1998) explica como foi o processo de revisão. Na primeira edição, havia 77 frases, sendo que 51

delas permaneceram na segunda edição. Além disso, Freire incluiu novos ditados, ou melhor, ditos. Assim, *Era o Dito* ficou com o total de “oitenta e oito provérbios proibidos e frases afins” (Freire, 2002). Ao contrário da primeira edição, que, como seu livro primogênito, foi publicada de maneira independente, a obra revisada é distribuída com o selo da Ateliê Editorial.

Ao mostrar que o uso de epígrafes é um hábito que o acompanha desde o início de sua carreira, Freire (1998) inicia *Era o Dito* com um chamamento ao poeta curitibano Paulo Leminski — pelo prazer de deixar o dito pelo não dito —, excelente abertura para um livro que tem como subtítulo “Como não diz o ditado ou Oitenta e oito provérbios proibidos e frases afins”. Todas essas informações antes mesmo de chegar ao primeiro ditado: “Errar é humano” (Freire, 1998). Dentro da estrutura do provérbio, o autor destaca três letras, sendo elas R, É, U, formando a palavra “réu”. Como as letras estão em maiúscula e ocupam toda a página que é precedida de outra com o desenho de uma possível janela fechada por grades, todos esses elementos constroem um significado mais profundo e nos conduzem a uma ideia de julgamento, pois há um réu e uma janela de prisão. Errar é imanente à humanidade.

Tal humanidade vai ser a verve da obra de Marcelino Freire e se acentua em *Angu de Sangue* (Freire, 2000). O condimento desse angu é extraído de 17 contos, e, em cada um deles, a oralidade sertaneja se mistura com a violência voraz da cidade caótica. O autor afirma que esse livro traz muito da sua relação com a cidade de São Paulo e de como essa relação foi um choque para o nordestino recém-chegado do Recife. Segundo Freire (2023), a cidade vira um “angu de sangue”, e o livro só pôde existir porque foi escrito em São Paulo, um produto desse choque do qual fala o autor. Entretanto, afirma que há uma temática que lhe é muito cara e que não faz parte de seu primeiro livro publicado por uma editora: a temática LGBTQIA+, ponto que viria a ser uma constante em suas obras a partir de seu próximo livro. De todo modo, Freire (2023) reconhece que *Angu de Sangue* foi a obra responsável por conceder a ele sua chegada na cena da literatura brasileira contemporânea, fosse pela prosódia e pela oralidade de sua escrita ou pelo jeito diferente da produção dos demais no momento.

Com prefácio de João Alexandre Barbosa, a obra tem início com um excerto de *História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão ao Sol da Onça Caetana*, de Suassuna (1977): “Eu precisaria de alguém que me ouvisse. Mas que me ouvisse sentindo cada palavra como um tiro ou uma facada. Cada palavra e seu significado.” Nas palavras vermelhas de Suassuna, o autor Marcelino Freire sacode as plaquetas no sangue do leitor, anunciando o que está por vir. Como o autor de *A pedra do reino* (Suassuna, 2017), Freire precisa que alguém o

escute com toda a presença possível. Mais que isso: Freire parece querer obrigar o leitor a ouvir sua palavra, concisa como um tiro e mais afiada do que qualquer faca.

Cabe destacar uma similaridade existente entre a estrutura narrativa em torno dos diálogos de *O caso da menina*, décimo primeiro conto de *Angu de Sangue*, e *Linha do Tiro*, sexto conto de *Contos negreiros*. É construída uma confusão entre os participantes da conversa em ambos os contos. O leitor, em algum instante durante a leitura, pode até se perder em angu discursivo que é mexido no caldeirão mal-assombrado de Marcelino Freire. A acidez não fica só em *A cidade ácida*, conto desse livro, mas em toda a obra e se mistura ao humor politicamente incorreto que Freire enxerga na desgraça e na miséria. Em *O caso da menina*, há uma mulher que está oferecendo sua filha de dois dias de vida a um homem desconhecido. O diálogo entre os dois vai se construindo por meio de travessões e interjeições:

- Quer?
 - Não entendi.
 - A criança.
 - A criança?
 - Quer?
 - Hã?
 - A menina.
 - Não entendi.
 - A minha filha.
 - A senhora...?
 - Quero lhe dar a criança.
 - Eu?
 - O senhor, o senhor.
 - Pra mim?
 - Por quê? Não quer?
 - A menina?
 - É. Tem dois dias.
 - Meu deus!
 - Veja só.
 - Minha senhora...
 - A sua cara.
- (Freire, 2000, p. 89-90).

Freire trata de diversas mães em suas obras, incluindo aquelas que não têm apego sentimental às suas crias e que fogem da visão hegemônica cristã acerca da maternidade. No trecho destacado, uma mulher que acabou ter uma filha busca entregá-la a um homem desconhecido que, ao se deparar com uma situação tão desconcertante, parece não estar entendendo o que se passa e tenta conseguir um pouco de sensatez ao retrucar “minha senhora” (Freire, 2000, p. 89). O desconcerto é uma máxima da escrita de Freire, já que o autor cria personagens que estão constantemente fugindo do lugar comum da compreensão de mundo.

Em *O caso da menina*, não encontramos uma “mãe Virgem Maria”, que está disposta a dar a vida pelos filhos, mas uma mãe que quer desfazer-se de sua filha. Os motivos não estão claros no texto, mas podemos inferir que se trata de uma mulher sem estrutura familiar, sem apoio ou suporte e afirma que “ela pode morrer se o senhor não levar ela” (Freire, 2000, p. 91). Não é possível saber se a criança pode morrer por condições de saúde ou porque a mãe entende que a vida da menina ao seu lado será tão miserável que não vai haver outro destino que não seja a morte. Entretanto, embora esteja envolto por uma camada de humor, existe um tom sombrio em todo o conto, pois, mesmo se preocupando com a vida da menina, a mãe não aceita a ajuda financeira do homem e sugere que ele pegue a recém-nascida e a jogue no lixo ou em um bueiro:

- Já disse, dou dinheiro.
 - Não quero.
 - 10 reais.
 - Não vendo.
 - Minha senhora...
 - Jogue ela no lixo
 - O quê?
 - Faça isso. Jogue ela no lixo.
 - No lixo?
 - Num bueiro.
- (Freire, 2000, p. 91-92).

A mãe demonstra o desejo de se livrar da própria filha, ao pedir para que seja jogada em um bueiro. Nesse sentido, não parece haver qualquer preocupação com o bem-estar da menina, mas, ao mesmo tempo, a mãe afirma que é preciso fazer alguma coisa, pois “a menina precisa comer” (Freire, 2000, p. 91). Nesse discurso ilógico se revela uma irônica reflexão: a mãe acaba de provar que o cuidado com a criança é uma obrigação de todos, o homem pode muito bem representar a sociedade inteira. Ao abordar o homem e oferecer-lhe a menina, a mulher está oferecendo à sociedade a chance de cumprir com sua obrigação de cuidar de todas as crianças, afinal é isso que consta no art. 70 do *Estatuto da Criança e do Adolescente* (Brasil, 1990, p. 47): “é dever de todos prevenir a ocorrência de ameaça ou violação dos direitos da criança e do adolescente”.

Embora seja parte do Estatuto, essa não é a realidade na vida de muitas crianças e adolescentes brasileiros, já que o índice de abandono de crianças é altíssimo, como consta no *Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2022* (Bueno; Lima, 2022). De acordo com os dados do anuário, a pandemia provocou o aumento de infâncias desamparadas, pois foram registrados 7.145 casos de abandono de vítimas entre 0 e 17 anos em 2020, número que saltou para 7.908, crescendo 11,1% em 2021. O alto número de casos de abandono de incapazes

mostra que a obra freireana de 2008 se mantém atualizada, infelizmente, e que a sociedade capitalista tem uma responsabilidade sobre esses tristes dados, já que é possível que, se houvesse condição digna de vida para todos os sujeitos, muitas situações de abandono não ocorressem. O caso da menina traz um triste retrato da realidade brasileira, mas a moldura desse retrato é cômica, já que o autor aborda o assunto com uma ironia inteligente e com um senso de humor que desafia a própria violência.

O mesmo acontece em *Linha do Tiro*, conto publicado em *Contos negreiros*. Nesse conto, o diálogo é entre um assaltante e uma senhora num ônibus da Linha do Tiro, bairro periférico de Recife. Ao ser abordada por um assaltante, uma senhora se atrapalha (ou atrapalha o assaltante) ao confundir a abordagem com a venda de doces no ônibus, e ela questiona:

- Não quero.
 - Hã?
 - Já disse que não quero.
 - O quê?
 - Chocolate.
 - Chocolate?
 - Você quer me vender chocolate, não é?
 - Que chocolate, minha senhora?
 - Bala-chiclete?
 - Não, porra!
 - O senhor é Hare Krishna, não é?
 - Hã?
 - É Cego?
 - Cego?
 - Tá com uma ferida e quer comprar remédio?
 - Chega, caralho!
 - O quê?
 - Isso é um assalto, não tá vendo?
 - Onde?
 - Aqui dentro do ônibus.
 - E por que você não faz alguma coisa?
 - Eu?
 - Chama a polícia?
 - Essa velha é doida!
 - Quem é doida?
 - Chapadona! Passa logo a bolsa.
 - Não falei?
 - O dinheiro, minha senhora.
 - Não quero.
 - Hã?
- (Freire, 2005, p. 45-46).

O diálogo vai se repetindo ao longo das quatro páginas do conto, e o imbróglio não se resolve. Assim, o leitor permanece na angústia prazerosa da dúvida: a mulher entregou seus pertences ou não? Qual terá sido a reação final do assaltante? Essas perguntas ficam sem

respostas concretas. O mesmo não acontece em *O caso da menina*: o homem acaba por não aceitar a filha recém-nascida da “senhora” que o abordou, porém, em ambos os contos, temos o uso do diálogo direto para construir a narrativa. O humor espalhado nesses contos é um revestimento para a violência cotidiana. A desigualdade social se revela em níveis complexos de funcionamento. Tanto em *Linha do tiro* quanto em *O caso da menina*, Freire (2005) usa a repetição como forma de trazer oralidade para o texto escrito.

Nessa direção, podemos concluir que a repetição constitui um recurso que enfatiza e engloba não apenas as palavras, mas também os esquemas sintáticos. A repetição torna o texto mais espontâneo, pois busca capturar a essência do momento em que se fala. A busca pela compreensão no mesmo instante em que se fala/ouve é o que faz com que a personagem fale e repita para ser bem compreendida. Nesse sentido, Preti (2012, p. 5) explica que, na modalidade escrita da língua:

a repetição pode ser um índice de estilo descuidado e as regras estilísticas recomendam que se use a sinonímia, que reflete um texto mais elaborado. Todavia, a repetição pode ser um recurso intencional de estilo, desde que concorra para dar um ritmo à prosa que lembraria, assim, ritmos próprios da língua falada.

Entendemos que a repetição em Marcelino Freire não é um índice de descuido ou falta de elaboração. Pelo contrário, trata-se de um recurso muito bem aproveitado para provocar no leitor uma reação, visto que Freire se preocupa tanto com a escolha sensível dos temas que aborda quanto com a palavra. Como já sabemos, o autor preocupa-se com a sonoridade de suas personagens, por isso escreve lendo seu texto em voz alta para poder perceber se o tom e o ritmo estão no caminho certo. A repetição articulada em ambos os contos apresentados ajuda a criar um espaço onde a fala possa surgir mesmo no silêncio, uma performance silenciosa da qual iremos tratar na seção seguinte.

“Você diz que amar é crime / Se amar é crime eu não sei não / Hei de amar a cor morena com prazer / Com prazer no coração.” (Freire, 2011b). Ao ouvir a cantora mineira Jussara Silveira interpretando essa música de domínio popular, Freire encontrou o título do seu sétimo livro, *Amar é crime* (Freire, 2011b). Além do título, o autor faz uso do trecho para construir a estrada que nos levará até o primeiro conto, mas, antes de chegar lá, passamos pela apresentação feita por Ivan Marques. A primeira edição saiu em julho de 2011, carregando o selo Edith, coletivo do qual o autor faz parte junto de outros artistas. Alguns deles, inclusive, participaram da produção da primeira edição, como Lúcio Cunha e Suzana Serecé, a quem são atribuídas a foto da capa e a revisão da obra, respectivamente. A capa é feita a partir de

flores vermelhas, possivelmente as mesmas flores que encerram a obra em “receba as flores que te dou. Soque no cu que já murchou”, outro ditado popular que Freire reproduz nesse livro (Freire, 2011b).

A segunda edição de *Amar é crime* (Freire, 2015a) permanece com as flores da citação, mas as que compunham a capa murcharam, visto que, na nova edição, ampliada e revista em 2015, a capa é conceituada por Hélio de Almeida. No entanto, não foi só a capa que mudou: essa edição traz orelha carinhosamente escrita por Jorge Filholini. Para Filholini, *Amar é crime* é um livro que “racistas, umbiguistas, coxinhas, paineleiros e sagradas famílias tradicionais vão amar odiar” (Filholini, 2015).

A Editora Record é a responsável pela versão atualizada do livro, agora composta por novos contos, como *Ricas secas*, com alusão evidente a Graciliano Ramos, o escritor de *Vidas secas* (Ramos, 2020). Freire (2015b) cita as planícies avermelhadas e os juazeiros que introduzem o leitor a *Vidas secas*. No romance, Ramos (2020, p. 9) nos avisa de cara que “os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos”. Esses infelizes são Sinhá Vitória, seu marido Fabiano, os dois filhos do casal, o menino mais velho, o menino mais novo e a cachorra Baleia.

No conto de Freire (2015a), não temos Baleia, mas temos Fifi e Magali; não temos infelizes, pois as personagens são ricas, como revela a voz narradora: “Não somos pobres. Nós somos ricos. Não temos planícies avermelhadas nem juazeiros. Não somos infelizes. São Paulo é a cidade da felicidade” (Freire, 2015a, p. 133). A clara visão elitizada da personagem contrasta com o sofrimento dos desgraçados em Ramos (2020). O conto continua fazendo menção às problemáticas provocadas pela crise hídrica de São Paulo.

Freire (2015b), em entrevista ao canal Livrada, explica como elaborou a seleção dos contos que deram vida ao livro. Ele conta que escreve durante certo período de tempo, como um ano, por exemplo, sem necessariamente ter pensado em um livro que abrigue os contos escritos. Muitos dos contos que ele escreveu continham a temática do amor e da morte. Pessoas que mataram por amor ou que pregam o amor, mas são verdadeiras assassinas. De fato, todos os contos de *Amar é crime* (Freire, 2011b) trazem nuances violentas atribuídas ao amor, tema que irá perdurar até o próximo livro do autor, *Nossos ossos* (Freire, 2013c).

Lançado em 2013, *Nossos ossos* é o primeiro romance (e único, até o momento) de Marcelino Freire. Depois de muitos anos produzindo contos, Freire buscou alongar sua escrita e, também, prolongar seu silêncio, já que esse é o primeiro livro dedicado ao seu pai (*in memoriam*). Como dito, a fala das personagens de Freire (2013c) é derivada de sua mãe,

enquanto que o silêncio vem de seu pai. O livro também é dedicado ao irmão Luís Freire. O autor também dedica seu primeiro romance à sua alma gêmea.

Nossos ossos tem orelha escrita por Paulo Lins. É interessante mencionar que Lins se apresenta como Heleno, personagem central do romance. Na apresentação, Heleno de Gusmão (Paulo Lins) descreve um pouco os acontecimentos do enredo. Na realidade, a orelha do livro é quase um resumo dos enlaces da obra. Heleno é um dramaturgo, que, na primeira versão (não publicada), era um poeta, mas, de acordo com Freire (2023), deixou a trama muito sem graça e desinteressante. Por esse motivo, o poeta cedeu seu lugar ao diretor de teatro. Freire (2023) explica que transformar a personagem em um homem do teatro acabou se tornando um requisito para sustentar todo o romance.

Nossos ossos é dividido em *Parte I* e *Parte Outro*. Muitos dos seus capítulos recebem títulos baseados em partes do corpo, como as mãos, os pés e as pernas. Isso corrobora com a atmosfera criada pelo título do romance e sua capa, repleta de crânios. Essa capa é um trabalho de ilustração feito por Lourenço Mutarelli, a quem Freire agradece no fim do livro pela cumplicidade e pelo nome da personagem Lourenço, motorista responsável pela viagem de Heleno até o sertão de Pernambuco.

A personagem protagonista de *Nossos ossos*, Heleno de Gusmão, viaja da grande São Paulo até Poço do Boi, distrito que leva esse nome porque, segundo conta-se, um boi morreu afogado em uma cacimba do então vilarejo. Será por isso que Freire (2013c) usa uma antiga moda de domínio público para iniciar a *Parte I*? Trata-se de “O meu boi morreu, o que será de mim? Manda buscar outro, ó maninha, lá no Piauí.” (Freire, 2013c). Entretanto, no caso do romance de Freire, o boi não foi o único a morrer, o “boy” (gíria comumente usada no Nordeste para se referir a um rapaz e que Freire adota em sua escrita) também morreu, sendo esse o motivo da ida até o interior do sertão pernambucano. Gusmão viaja para encontrar a família de um michê assassinado. Obviamente, muita coisa acontece na vida de Gusmão até o desfecho da história. Entretanto, logo no início do segundo capítulo, intitulado *Os músculos*, vem a revelação:

O meu boy morreu, foi o que o michê veio me dizer, eu estava de passagem, levando umas compras que comprei, vindo da farmácia, não sei, em direção ao Largo do Arouche.

Cinco facadas, um corte foi bem na altura do peito, o garoto perdeu três dentes, bateu com a cabeça à beira de um banco de madeira, tremelicou perto de onde vivem os ambulantes, ao lado do quiosque de cosméticos, sabe, não sabe?

De fato eu saí com o boy morto muitas vezes, tomamos prosseco, caju-amigo, licor báquico, eu trouxe o garoto, certas madrugadas, para meu apartamento, ele ficou admirado com os livros que eu guardo, numa pulha os amores de Lorca, os cantos de

Carmina Burana, dramas de todo tipo, vários volumes sobre técnica apuradas de representação, quanto dramalhão, ave nossa! (Freire, 2013c, p. 18-19).

Esse breve recorte ilustra bem a violência e a oralidade marcantes no processo criativo da escrita literária de Freire. Rimas e sangue se misturam nessa narrativa de respiração mais lenta. Todavia, não é por se tratar de uma prosa mais longa que o autor deixa de ser conciso: os capítulos mais parecem contos de tão curtos, a exemplo do capítulo um, que tem apenas três páginas, e do último capítulo, que só tem duas. O romance ajusta seus ossos que, juntos à musculatura, dão sustentação e movimento a toda a leitura.

Nossos ossos foi publicado pela Editora Record, com projeto gráfico de Thereza Almeida. O livro foi publicado em outras línguas e, como outras obras de Freire, também foi adaptado para o teatro, dessa vez pelo grupo recifense Angu de Teatro e pode ser vista pelo *YouTube* (OSSOS, 2016). Na obra, é narrada, como foi dito, a saga de Heleno, que, antes de viver em São Paulo e conhecer o michê com quem saiu algumas vezes, morava em Pernambuco. Sua saída do Nordeste acontece por influência de seu primeiro amor, Carlos:

Vamos para São Paulo, Carlos vivia me atiçando, lá a gente faz teatro para valer, conhece outras companhias, No Recife não há espaço, talentoso como você é, vão reconhecer logo o seu esforço, todo o seu humor raro, meu amor, não há ninguém assim tão engraçado. (Freire, 2013c, p. 21).

Heleno e seu amor fazem teatro em Recife e pretendem consolidar a carreira de ator em São Paulo. Carlos vai na frente e continua insistindo para que Heleno vá ao seu encontro, o que acontece um ano depois. Entretanto, para infelicidade de Heleno, Carlos não aparece e não recebe o nordestino recém-chegado à capital paulistana. Dias depois é que o protagonista do romance consegue contatar seu parceiro, que a essa altura já está envolvido com um terceiro. Devastado, Heleno continua persistindo na busca pelo sucesso. Depois de muito perrengue, o dramaturgo finalmente se estabelece na cidade, mas com o coração vazio, ou melhor, cheio de tristeza. Tendo como melhor amigo o gato Picasso, Heleno passa a morar no centro da cidade e, tomado pela solidão, começa a frequentar a Estação da Luz na busca por garotos de programa. Lá ele conhece Cícero, o seu “boy morto”. Freire afirma que *Nossos Ossos* (2013c) não é autobiográfico e sim “autopornográfico”.

Muito do conteúdo da obra assemelha-se à história de vida do autor Marcelino Freire, como o fato de Heleno ter morado em Recife, ter cursado teatro e depois ter se mudado para São Paulo, visando encontrar um amor que o iludiu e o abandonou. Tanto Heleno quanto Freire têm oito irmãos e são naturais do sertão:

Éramos nove irmãos, ao todo, no sertão, a brincadeira era juntar ossos, de tudo que é animal, e também, de humanos, sim, não era raro encontrar o fosso de um crânio zambro, uns caninos intactos.

Fazíamos teatro com as vértebras, com os trapézios, lisos e carecas, a gente limpava o que tivesse ficado de pelo e pele, dos restos alheios eram construídos os brinquedos, bolotas de fibras fósseis, nossas rodas, moedas de troca, as vezes eu saía por detrás da cacimba vestido igual a um cangaceiro (Freire, 2015b, p. 26).

Como Heleno, Freire (2015b) afirma ter brincado sim com ossos, mas não de humanos. No sertão, é comum que as crianças de famílias humildes procurem, nos terreiros dos sítios, coisas aleatórias que possam servir de brinquedos, justamente porque seus responsáveis não têm condições financeiras. De toda forma, além de aspectos biográficos, o autor afirmou que precisou buscar referências do cinema, do teatro e dos romances policiais de Agatha Christie para compor o seu livro. Esses foram alguns artifícios usados por Freire na construção de seu texto e é sobre esses artifícios e outras estratégias de escrita que se debruça seu próximo livro, *Bagageiro* (Freire, 2018). Nessa obra, Freire dá carona a grandes nomes da literatura brasileira, como Lispector, Ramos, Guimarães e Nassar e trata de temas variados, como poesia, educação e teatro.

Chamados pelo autor de *Ensaio de Ficção*, os contos de *Bagageiro* (Freire, 2018) aproximam aforismos e contos do gênero ensaio. De certo, são assim chamados por algum motivo, cabendo a nós refletir qual seria: talvez pelo tom professoral, uma vez que alguns deles buscam uma verdade sobre os temas abordados e se aproximam de uma autonomia estética à qual pode ser atribuída à escrita artística (Adorno, 2012, p. 18). Assim, determinar a qual prateleira em termos de gêneros literários pertence *Bagageiro* (2018) não é tarefa fácil, já que a hibridez presente em toda a trajetória de Freire se acentua ainda mais nas voltas que essa bicicleta-narrativa dá.

No *bagageiro* em questão, o autor carrega um balaio cheio de liberdade estética e de muitas palavras. Ao todo, são 17 ensaios, em que Freire provoca reflexões acerca de temas como a prosa, a dança, a televisão, a ficção, o dinheiro, dentre outros. Destacamos quatro de seus ensaios, todos compostos de aforismos, que são *Ensaio de Ficção I, II, III e IV*. Neles, Freire (2018) é capaz de resumir muito do que tem a dizer em apenas uma ou duas linhas. É o caso de “este meu livro parará em uma estante de ensaios. Pensarão que eu penso” (Freire, 2018, p. 41), retomando a ideia de hibridez. Para o autor, quem usa o verbo pensar não pensa. Freire (2018) tem completa consciência de que essa obra é uma fuga dos padrões estéticos convencionais de escrita literária de um livro de contos.

Bagageiro (Freire, 2018) mistura vários gêneros literários. Em um de seus aforismos em *Ensaio de ficção II*, o autor é enfático ao dizer “Inscrevam este meu livro na falta de categoria” (Freire, 2018, p. 88). Em *Ensaio de ficção III*, o autor divaga em torno de como escolher bons títulos para obras literárias, bem como das relações existentes entre o cinema, o teatro e a poesia, descrevendo sinteticamente os rituais que permeiam essas artes: o apagar das luzes, o abrir das cortinas, o virar das páginas. O autor avisa: “Quer escrever bons títulos? Pesquise no teatro” (Freire, 2018, p. 116).

A ficção de Freire se mistura a seu testemunho de escritor e de sujeito, sua fala é perceptível na boca das personagens. No caso dos *Ensaio de Ficção*, como foi dito, temos aforismos e não personagens. É quase como se estivéssemos lendo postagens no *Twitter* de alguém conjecturando sobre sua vida, refletindo sobre si e sobre tudo ao seu redor. Em *Ensaio de ficção IV*, Freire continua dando vazão aos seus pensamentos sobre o universo da escrita, mas que bem podem servir para outras áreas da vida. É o caso de “Espera pela inspiração chupando uma manga” (Freire, 2018, p. 143), filosofia poderosa para quem está buscando realizar algum projeto de vida. Para Freire, esperar não faz nada acontecer, como nos diz a canção subversiva de Chico Buarque: “está provado: quem espera nunca alcança” (Buarque, 1979).

Em suas oficinas literárias, é comum ver Freire explicando que, para escrever, é preciso estar cercado pela palavra, é mais do que necessário ler. Para ele, a inspiração vem do esforço. No caso da inspiração para escrita, a fonte será sempre o livro. Na edição de 2022, da Revista Palavra, há uma seção destaque dedicada ao autor. Nessa seção, Freire informa que “uma escrita se revela durante a reescrita” (Freire, 2022b, p. 17). Ou seja, além de ler para buscar inspiração, é preciso reescrever o texto, a fim de que seja revelada a sua melhor versão. Ademais, o autor encontra graça em pessoas que o procuram na espera de conseguir conselhos de escrita, mas que afirmam não serem leitoras. De acordo com Freire (2022b), a existência de um escritor que não lê é pouco coerente.

Nesse sentido, a leitura contínua é peça-chave na produção de sua escrita literária e da reescrita também, uma vez que Freire está sempre retornando ao texto para melhorá-lo. Dessas releituras, surgiu sua obra mais recente, uma seleção feita por ele mesmo de suas obras anteriores. O livro marca o encontro de 21 contos. Esses textos foram publicados originalmente em *Angu de Sangue* (Freire, 2000), *BaléRalé* (Freire, 2003), *Contos negreiros* (Freire, 2005), *Rasif: mar que arreventa* (Freire, 2008), *Amar é crime* (Freire, 2011b, 2015a) e *Bagageiro* (Freire, 2018). O título da obra que reúne os contos escolhidos é *Seleta – Por pior que pareça* (Freire, 2021b). Sobre essa seleta, Freire (2021b) explica: “Muito conto ficou

de fora. São muitos os filhos de ‘Darluz’. Não tem espaço. Não escolhi aqui os melhores. Só alguns daqueles que as pessoas mais pedem para eu ler, falar sobre”.

Visto que Freire está sempre envolvido em conversas com seus leitores, pesquisadores de sua obra e colegas de “ofício”, ele sabe bem quais de seus escritos conquistaram um público-leitor maior. Além do carinho, alguns dos contos também ganharam maior visibilidade por intermédio de adaptações e performances. O conto *Da paz*, segundo o autor, tornou-se um conto da atriz Naruna Costa. Além dela, há outras atrizes que procuram o autor com o propósito de conseguir permissão para adaptar seus contos. Outras obras foram produzidas pelo próprio Marcelino Freire, como a antologia de microcontos, chamada *Os cem menores contos brasileiros do século* (Freire, 2004).

Em *Bagageiro*, Freire (2018) escreve um aforismo que parece ser um testemunho ou uma confissão: “o microconto anterior é de minha autoria. Mas na antologia *Os cem menores contos brasileiros do século*, organizada por mim, assinei com outro nome” (Freire, 2018, p. 143). O conto referido por Freire (2018) é minúsculo e já havia sido publicado em *30 microcontos para você ler no intervalo da novela*, último capítulo do livro *Amar é crime* (Freire, 2011b). Trata-se de uma narrativa rica de possibilidades semânticas: “Diz que me ama. – Aí é mais caro” (Freire, 2011b, p. 153).

Por fim, Freire também escreveu para o público infantil por duas vezes: em *A linda história de Linda em Olinda* (Freire, 2007) e em uma adaptação do livro *Robinson Crusoe* (Defoe, 2009).

2.3 FORTUNA CRÍTICA ACERCA DE MARCELINO FREIRE

O objetivo da presente seção é apresentar alguns estudos que nos foram úteis para compreender mais apuradamente a densidade da escrita freireana. Ao longo dos últimos anos, a fortuna crítica em torno da literatura de Marcelino Freire tem crescido exponencialmente, já que o autor é reconhecido pela crítica jornalística e acadêmica no âmbito da literatura brasileira contemporânea. Todas as obras de Freire, e podemos falar sem medo de generalizações, têm sobre elas estudos e pesquisas que dão respaldo à relevância atribuída ao autor. Se antes essa fortuna crítica era sustentada basicamente por resenhas e artigos em periódicos acadêmicos, agora também inclui pesquisas que vão de monografias, passando por dissertações de mestrado e teses de doutorado. Isso se dá pelo fato de a literatura

contemporânea enquanto pauta ter ampliado seu espaço de discussão dentro do universo acadêmico.

Além disso, estudantes universitários e pesquisadores de diversas áreas, não só dos Estudos Literários, têm se debruçado sobre os escritos de Freire para elaborar discussões pertinentes. Uma delas foi a tese de Santana (2015), que discute as aproximações existentes entre a literatura de *Rasif: mar que arrebenta* (Freire, 2008) e a sociologia por meio de uma argumentação acerca das noções de grotesco e de alegorias. De acordo com Santana (2015, p. 149):

Há uma parte significativa da crítica literária, inclusive acadêmica, que qualifica a obra do autor como grosseira, indecente, reprodutora de estereótipos e preconceitos e primitiva. Essa vertente da crítica confunde as vozes das personagens com a fala do autor e não é capaz de reconhecer que é preciso estar aberto para lidar com essas vozes de revolta e insubordinação, vozes amargas, infelizes e difíceis de suportar.

Sob essa ótica, nossa pesquisa busca seguir o caminho contrário da crítica que confunde a voz de Freire com as de suas personagens, na tentativa de corroborar com essa revolta de que trata Santana (2015). A confusão gerada a partir da relação entre personagem e autor vem justamente dos recursos utilizados por Freire, pois sua oralidade é traiçoeira e captura o leitor que não está aberto para lidar com o desconforto causado pela presença marcante das personagens freireanas.

Santana (2015) afirma que Freire se utiliza de uma estética coberta de frases curtas, subversão da sintaxe e rimas para atribuir mais complexidade à leitura de seus contos. Indo nessa direção, a dissertação de Souza (2014) tratou da obra *Contos negreiros*, em sua versão audiolivro, e foi outra valiosa fonte de pesquisa para essa nova análise que propomos. Nela, o pesquisador traça um panorama dos mecanismos que foram usados para possibilitar a performance de vozes postas como subalternas.

Souza (2014) buscou analisar as dimensões performáticas constituintes de *Contos negreiros*. Ainda sobre essas dimensões, a tese de Conceição (2015) foi de grande relevância para nossa pesquisa, pois apresenta uma discussão que gira em torno do caráter de oralização constituinte da escrita freireana, permitindo entender que o autor busca trazer ao contexto de performance o ouvinte que existe no leitor. Nessa pesquisa, Conceição (2015) estabelece como *corpus* quatro obras de Marcelino Freire: *Angu de sangue*, *BaléRalé*, *Contos negreiros* e *Rasif: mar que arrebenta*. A partir delas, o pesquisador busca discutir a relação estabelecida entre escritura e oralidade e explica que, para ele:

[...] a voz e a escritura se influenciam mutuamente no engendramento da contística do autor. Ao que parece, a obra de Freire não se submete à estrutura do conto tradicional, mostra ter uma aproximação com os gêneros da poesia oral de tradição popular e é construída por um vocabulário captado na fala da periferia das grandes cidades brasileiras, as quais carregam os gritos de vozes silenciadas historicamente (Conceição, 2015, p. 81).

Sendo assim, Conceição (2015) confirma nossa premissa de que Freire faz uso da oralidade em sua escrita a fim de obrigar o leitor a ouvir vozes que foram, e ainda são, subalternizadas durante o curso da história. Aliás, oralidade é um ponto-chave de qualquer discussão que envolva Marcelino Freire, uma vez que suas personagens falam por meio da palavra escrita. Trazendo ao texto escrito recursos “espontaneístas” da oralidade, Freire concede à leitura uma fluidez inevitável. Ao mesclar a poesia oral da tradição popular com a estrutura tradicional do gênero conto, o autor dá às suas personagens as condições necessárias para que possam ser ouvidas, então a história passa a assumir outras narrativas, uma vez que vozes silenciadas agora já não se encontram no sítio do silêncio.

A crítica literária, de maneira geral, toma para análise a escrita de Marcelino Freire dando enfoque a diversas características afins, como os traços orais, a representação de vozes subalternas, a marginalidade e a violência dos grandes centros urbanos. Mais ainda: há pesquisas acerca do tom testemunhal, do aspecto híbrido de sua produção literária, bem como sobre a pornografia e a obscenidade de sua narrativa.

Quanto à fortuna crítica voltada diretamente à obra analisada nesta dissertação, qual seja *Contos negreiros*, encontramos o estudo elaborado por Almeida (2013), que se encontra em uma coletânea de ensaios organizada por Silva e Couto (2013), onde são analisados diferentes aspectos da literatura freireana. O título dessa coletânea é inspirado na obra *Amar é crime*, mais precisamente no capítulo 1, *Vestido longo*. Nesse conto, a personagem principal descreve sua infância pobre e como ter roupas era um sonho longínquo. Ao ter uma vida miserável como a de sua mãe, acaba por ter o mesmo destino dela e, desde cedo, é levada à prostituição. Já mais velha, a prostitua, cujo nome não conhecemos, vai a uma loja comprar um vestido longo por estar cansada de viver nua. Bem no início do conto, informa-nos que “a miséria no Brasil, puta que pariu, é pornográfica. De nascença. Todo mundo nu. Assim que nasce, aparece, cresce exibindo a bunda, mostrando o carço do cu” (Freire, 2011b, p. 25).

A variação linguística, os deslocamentos, a pornografia, a obscenidade, o caos das grandes cidades e a intertextualidade são exemplos dos tópicos que aparecem nos ensaios de *A miséria é pornográfica* (Silva; Couto, 2013), sendo que alguns deles foram utilizados para compor a análise de *Contos negreiros* que ora apresentamos. Os trabalhos dessa coletânea

destacam pontos de análise variados da sortida obra freireana: o próprio título desse conjunto de pesquisas já sugere o interesse pelos traços pornográficos e obscenos da linguagem usada pelo autor, bem como a desautomatização dessa linguagem em seus microcontos, comparados aos textos do *twitter*.

Sob esse aspecto, Torresan (2013) tem por objetivo discutir a presença da pornografia na literatura freireana. Para tal, ele elabora um roteiro que tem início na definição dos termos erótico e pornográfico, contando com a contribuição de Maingueneau e Bakhtin. Torresan (2013) questiona os motivos de a pornografia ser considerada tão agressiva, e os porquês que giram em torno de obras que fazem uso da pornografia serem consideradas menores. O autor afirma que não existem dúvidas de que a visão castradora e opressora da igreja, que, até os dias atuais, toma o sexo como algo sujo e imoral, seja a razão pela qual obras revestidas de pornografia sejam tomadas como inferiores. Além da pornografia, outro traço que chama a atenção de Torresan (2013) nos microcontos de *Amar é crime* é o humor: enquanto lida com a temática do sexo imoral, o leitor também se depara com o deboche que traz o riso, algo bastante característico da escrita freireana.

Na mesma esteira dos estudos da obscenidade na literatura de Freire, encontraremos Costa (2013). Nesse texto, a pesquisadora observa a linguagem repleta de palavras de baixo calão e grosserias que compõe a produção de Marcelino Freire. Costa (2013) afirma que o uso da linguagem chula acaba por demonstrar características da linguagem oral que espalharam raízes na linguagem escrita, ponto que interessa a nossa pesquisa e que será aprofundado mais adiante. De acordo com Costa (2013), alguns críticos consideram a literatura de Freire como sendo de cunho ultrarrealista, já que há uma agressão não apenas pela escolha das temáticas, mas também pelo uso de uma linguagem que se utiliza de recursos técnicos capazes de retirar o leitor de seu lugar de conforto.

Em Castro (2013), é possível compreender de que maneira a arte de Freire é capaz de provocar estranheza no leitor. Castro (2013) procura saber quais reações a obra é capaz de despertar em quem a lê, que tipo de recepção é dado ao texto e o que acontece quando o leitor interage com os microcontos freireanos. Para responder a essas questões, Castro (2013) traz à baila, dentre outros nomes, Barthes e Chklovsky. Avançando nesse sentido, Jardini (2013) trata do tempo presente com que lida a personagem do conto *União Civil* de Freire (2011b). A pesquisadora aborda a tendência existente na literatura atual dos jovens autores, nos quais se encontra Freire, de abalar estruturas lineares da narrativa literária. Essa desestruturação, segundo ela, serve para aproximar a ficção da realidade e para mimetizar situações reais do

século XXI. No século presente, faz-se necessário realizar muitos feitos em um tempo minúsculo.

O professor e também organizador dessa coletânea de ensaios acerca da escrita de Freire, Silva (2013), relata que a literatura contemporânea busca retirar seus temas da diversidade e do multiculturalismo. Além de tematizar os diversos estratos da sociedade, a literatura atual dá a esses estratos o lugar central da narratividade, provocando uma diferenciação da literatura historicamente consagrada. Nesse sentido, as configurações de uma “nova” literatura acabam por permitir que o espaço urbano passe a ser uma categoria estética e ocupe um espaço que constitui a própria narratividade da literatura brasileira contemporânea.

Seguindo nessa direção, Freire prova que está atento à crítica ao seu redor e em entrevistas explica que está aberto ao diálogo com seus leitores, sejam eles parte da crítica especializada ou não. O autor gosta de ouvir sobre as impressões de seus leitores e suas experiências de leitura, conversa que pode fluir nas mesas de oficinas literárias e palestras, ou em mesas de bar. Muitas dessas críticas se voltam ao tema da oralidade, mas também à brevidade da escrita de Freire, o pluralismo de suas personagens deslocadas das margens dos grandes centros urbanos para o núcleo de cada conto, o modo irônico e obscuro de abordar temáticas incômodas e outros aspectos.

Em 27 de junho de 2011, Freire (2011c) posta, em seu *blog*, um texto chamado *O exemplo do camelo*, em que o autor se compara ao animal do título, pois, segundo ele, o camelo:

[...] trilha, reto. Curvo, curvado, o animal. Centenas de quilômetros, no deserto. Pode vir tempestade de areia, podem vir bichos, bandidos. Ventos friorentos, o camelo está atento, concentrado, lá na frente. Porque ele sente. Pelo cheiro, pelo peso, pelo ar. Lá adiante é que está o oásis, a água de que ele precisa. Por mais contratempo, o camelo não perde o rumo, não desiste do paraíso líquido que só ele avista. (Freire, 2011c).

Ao afirmar que o camelo, apesar de qualquer contratempo, continua seguindo sua trajetória, Freire metaforiza a perspicácia do escritor que, embora receba críticas, deve seguir focado sem perder o rumo ou desistir de chegar ao seu objetivo. O autor inclusive disponibiliza críticas que foram feitas a algumas de suas obras, mas sem dizer os nomes dos críticos. Freire elenca alguns comentários acerca de *Angu de sangue*, *BaléRalé* e *Contos negreiros*.

Sobre o primeiro, ele explica que a crítica o aconselhava a abandonar os trocadilhos, recurso até hoje utilizado para compor a sua escrita; o segundo recebeu notas de que ali havia muitos cacoetes sonoros e que o autor não deveria lançar mão de tais artifícios; e, sobre o terceiro, Freire (2023) relata que a crítica o dizia para jogar fora as frases de efeito e que ele deveria deixar de lado os problemas sociais. Fato é que o autor nunca seguiu nenhum desses “conselhos”, ao contrário, aperfeiçoou todos esses recursos para dar continuidade ao seu manejo com a palavra. Como o camelo, Freire não se deixa abater, pois não perde a visão do futuro, sempre lançando livros, organizando eventos ou realizando outros projetos.

3 ESTUDOS SUBALTERNOS E TEORIA *QUEER*: UM DIÁLOGO DE SUBVERSÕES

A proposta da presente seção é explorar conceitos fundamentais dos Estudos Subalternos e da Teoria *Queer*, fornecendo uma lente analítica para o olhar direcionado à obra *Contos negreiros* (Freire, 2005). Entendemos que é imprescindível para esta pesquisa compreender alguns termos e a linha historiográfica pela qual passaram essas duas correntes antes de apresentar nossa proposta de análise.

Os Estudos Subalternos e os Estudos *Queer* são dois campos cuja proposta é a abordagem mais crítica em torno de normas sociopolíticas e culturais, o que as torna parte de um mesmo conjunto denominado de Teorias Subalternas (Miskolci, 2009). Embora distintos, existem pontos de cruzamento entre eles, que identificamos durante a análise dos contos de Freire (2005). Logo, esta seção é importante para o desenvolvimento da análise, pois estabelece as bases conceituais e os principais termos que foram utilizados ao longo da discussão.

Nesta seção, trazemos pequenos ensaios sobre conceitos-chave, tais como: colonialismo, colonialialidade/modernidade, hegemonia, subalternidade, interseccionalidade, sexualidade e gênero, dentre outros. Inicialmente, discutimos os fundamentos teóricos dos Estudos Subalternos, desde seu início na Índia até chegar à América Latina, destacando importantes colaborações de Gramsci (2002), Guha (1988) e Spivak (2010), bem como trabalhos de Quijano (2015), Mignolo (1998) e Maldonado-Torres (2007).

Na sequência, exploramos alguns debates em torno da Teoria *Queer*, com destaque para os trabalhos de Foucault (1999), Butler (2002), Anzaldúa (1987), Louro (2008), Miskolci (2007), Preciado (2007) e Pelúcio (2014). Durante a construção desta seção, cruzamos outras avenidas teórico-metodológicas, como a dos estudos acerca do feminismo negro e dos estudos *Queer of colour*, com destaque para a influência de Gonzalez e Hasenbalg (2022), Ribeiro (2019) e Akotirene (2019).

Os Estudos Subalternos surgem a partir dos trabalhos do grupo de indianos formado por Chakrabarty, Spivak e Guha e se concentraram nas experiências dos sujeitos subalternos na Índia colonial. Esse campo de estudos busca dar voz às experiências desses sujeitos subalternizados pelo colonialismo e, conseqüentemente, pela colonialidade. Os Estudos *Queer*, por sua vez, voltam-se para políticas relacionadas à sexualidade e ao gênero, desafiando as normas binárias que operam essas categorias.

A articulação entre os Estudos Subalternos e os Estudos *Queer* pode ocorrer de diversas formas, como a aplicação das perspectivas *queer* nos Estudos Subalternos, considerando experiências e vivências *queer* dentro dos grupos subalternizados. Isso implica em reconhecer a complexidade das identidades e práticas sexuais e de gênero dentro desses grupos, desafiando as visões dominantes que tendem a apagar essas vivências. Além disso, a interseccionalidade pode ser um ponto de conexão entre os dois campos, já que essa abordagem considera as interseções entre diferentes formas de opressão, como raça, classe social, gênero, sexualidade e localização geográfica. Portanto, é possível afirmar que os grupos subalternos podem enfrentar múltiplas formas de marginalização e discriminação.

Dessa forma, é possível examinar vivências de pessoas subalternas, prestando atenção à articulação existente entre gênero, sexualidade e outras categorias reguladas pelas estruturas do poder vigente. Sendo assim, podemos entender como as estruturas de poder interferem na vida dos sujeitos levando em consideração suas identidades e sexualidades. Nesse sentido, os Estudos Subalternos e os Estudos *Queer* compartilham da mesma perspectiva crítica em relação às normas dominantes.

Esses dois campos podem se encontrar quando aplicamos uma leitura *queer* aos Estudos Subalternos, buscando reconhecer que existem interseções costurando as diferentes formas de opressão. Nessa perspectiva, as experiências e vivências de sujeitos subalternos podem revelar possibilidades de análise interessantes em termos acadêmicos. Sob essa ótica, temos o início do Grupo de Estudos Subalternos na Índia, formado por Chakrabarty, Spivak e Guha, que teve forte influência na formação do Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos, sendo que ambos foram de fundamental importância para nossa análise acerca de *Contos negreiros* e suas personagens subalternizadas.

3.1 COMPREENDENDO OS ESTUDOS SUBALTERNOS

Antes de tudo, é necessário entender o que é a subalternidade a que nos referimos. De acordo com o dicionário online *Michaelis*, subalterno é um adjetivo, derivado do latim *subalternus*, e possui duas definições: “1 Que ou aquele que está subordinado a outro; 2 Que ou aquele que, por se sentir inferior, age com submissão.” (*Michaelis*, [20--]). Ou seja, subalterna é a pessoa que está sujeita a receber ordens de outra pessoa, que depende dessa outra. Por exemplo, em uma empresa, os funcionários estão organizados em uma hierarquia de poder, em que há cargos que estão acima de outros, o que implica dizer que um é

subordinado ao outro. A palavra “subalterno”, então, é utilizada para descrever uma posição de subordinação, inferioridade ou dependência.

Entretanto, o sentido do termo subalterno que utilizamos nesta pesquisa não será tão simplista, mas aquele atribuído por Gramsci (2002) e, posteriormente, apropriado pelos Estudos Subalternos. Durante seu exílio, que durou de 1929 até 1935, Gramsci manteve profunda atividade intelectual, escrevendo diversos cadernos onde deixou reflexões teóricas, análises políticas e discussões sobre uma gama de tópicos, entre eles, a filosofia da história, a crítica cultural, a literatura e a linguagem. Foi durante esse período que Gramsci escreveu o Caderno 25, também conhecido como “Caderno Azul”, considerado um dos mais importantes cadernos de Gramsci, demonstrando sua capacidade intelectual e seu engajamento na análise crítica da sociedade e da política (Gramsci, 2002).

Gramsci escreveu, em 1934, o Caderno 25, intitulado “As margens da história (História dos grupos sociais subalternos)”, onde aborda a trajetória de Davide Lazzaretti, um carreteiro da Toscana que deu força ao descontentamento e à rebelião popular de sua região entre os anos de 1868 e 1878, que era justamente o período de tempo em que os camponeses estavam sofrendo pelas imposições liberais que visavam “unificar” a Itália após o *Risorgimento* — do qual Gramsci trata no Caderno 19 (Gramsci, 2002).

Os novos grupos hegemônicos marginalizavam as massas populares do Sul da Itália, atacando rebeliões e assassinando indivíduos que pudessem pôr em perigo o estado imposto, como Lazzaretti. Nesse sentido, Gramsci (2002, p. 140) explica que:

[...] as classes subalternas, por definição, não são unificadas e não podem se unificar enquanto não puderem se tornar “Estado”: sua história, portanto, está entrelaçada à da sociedade civil, é uma função “desagregada” e descontínua da história da sociedade civil e, por este caminho, da história dos Estados ou grupos de Estados.

Sendo assim, as classes subalternas (ou grupos subalternos) têm sua história renegada e não podem fazer parte da história oficial. A designação do conceito de subalternidade, então, tem a ver com a inferioridade de uma dada classe quando comparada a outra. De todo modo, esse conceito acaba por ser expandido e extrapola a noção de classe, indo adiante no mundo colonial e pós-colonial. O termo “classes subalternas” serve, pois, para descrever grupos sociais que estão em uma posição subordinada ou marginalizada na estrutura social e política. De acordo com Gramsci (2002), as classes subalternas são grupos que não possuem poder político para influenciar agências na sociedade. Essas classes são excluídas do acesso aos recursos e ao discurso dominante, enfrentando uma série de opressões que

restringem suas possibilidades de emancipação e ascensão social. Vale destacar que o conceito gramsciano de classes subalternas não se refere apenas a uma dimensão econômica, mas também abrange questões culturais e políticas. Nesse sentido, estando fora da sociedade civil, arena onde disputam as ideologias, as classes subalternas tornam-se desagregadas e nunca alcançam uma consciência de classe, como afirma Gramsci (2002) no trecho supracitado.

Seguindo nessa direção, no campo dos Estudos Subalternos, a palavra “subalterno” começou a ser usada nos anos 1970, na Índia, e referia-se às pessoas colonizadas no continente asiático. Guha (1988) faz uso da definição de subalterno que consta no *Concise Oxford Dictionary*, que é a de “classificação inferior”, para explicar que, no caso de seu artigo, o termo subalterno será usado como “nome para o atributo geral da subordinação na sociedade Sul Asiática enquanto é expressa em termos de classe, casta, idade, gênero e ofício ou de qualquer outra forma” (Guha, 1988, p. 35).

A definição de Guha (1988) destaca a posição subordinada dos grupos sociais na sociedade indiana colonial e nos será muito útil para que seja possível perceber como se articulam as variadas subalternidades em outros contextos até os dias atuais. Assim, Guha (1988) desempenha papel fundamental na formulação do conceito de subalternidade, já que utiliza esse conceito para se referir aos grupos marginalizados da sociedade indiana durante o período colonial.

Sob essa abordagem, o sujeito subalterno, também, vai além da categoria social ou econômica, pois é compreendido como um sujeito sistematicamente excluído do discurso dominante, tendo sua voz silenciada pela narrativa do poder colonial. Logo, a ideia de subalternidade pode englobar camponeses, trabalhadores, castas inferiores, indígenas, mulheres, homossexuais e tantos outros grupos marginalizados. Guha (1988) propõe que a história dos subalternos seja (re)construída a partir de suas próprias perspectivas, defendendo a necessidade de uma historiografia subalterna que dê, portanto, voz e vez aos subalternos. Além disso, Guha (1988) argumenta que a história dos subalternos seja estudada por meio de fontes e métodos diferentes dos tradicionalmente postos.

Nesse mesmo segmento, temos a definição de subalterno formulada por Spivak (2010). Nesse ensaio, a autora observa os desafios da agência dos grupos subalternos na academia e na teoria pós-colonial. O termo subalterno, para ela, refere-se aos grupos oprimidos e silenciados da sociedade. Spivak (2010) argumenta que esses grupos subalternos têm suas vozes excluídas ou distorcidas nos discursos coloniais dominantes. A autora questiona se é possível para o subalterno realmente falar e ser ouvido em meio a esses

discursos. Além disso, explora algumas dificuldades que circundam a representação dos sujeitos subalternos.

Para essa pesquisadora, a subalternidade tem como condição o silêncio, querendo dizer que o indivíduo subalterno não tem condições de falar, já que existe em seu desfavor uma gama de fatores que o impossibilitam de representar-se. Subalterno, de acordo com Spivak (2010, p. 12), trata das “camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos da exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”. Consequentemente, levando em conta as definições de Guha (1988) e Spivak (2010), subalterno é todo aquele que não tem voz, aquele que faz parte das camadas subordinadas ao poder hegemônico: sujeitos que não podem exercer nenhuma forma de poder. É necessário, então, revisar a historiografia a partir da perspectiva dessas pessoas.

Spivak (2010) aponta que o resultado mais emblemático dessa revisão é que a agência propulsora de mudança se encontra especificamente no sujeito subalterno (1988, p. 3). Para Spivak (2010), o sujeito subalterno refere-se aos grupos que foram colonizados e excluídos dos discursos dominantes a todo custo. Spivak (2010) destaca a posição de subalternidade desses grupos em relação às estruturas de poder existentes e questiona as possibilidades de agência dentro dessas estruturas. De acordo com a pesquisadora, o subalterno está sujeito a formas complexas de opressão e dominação. No entanto, ela enfatiza a diversidade dos grupos subalternos, reconhecendo diferentes posições de poder no interior deles. Indo na mesma esteira das classes desagregadas de Gramsci (2002), a autora não reduz o sujeito subalterno a uma categoria homogênea. Ao contrário, Spivak (2010, p. 57) explica que é necessário “insistir que o sujeito subalterno colonizado é irremediavelmente heterogêneo”.

Sob tal abordagem, Spivak (2010) compreende que existem diferentes identidades compondo o sujeito subalterno, já que o colonialismo afetou esse sujeito de diversas formas. Isso quer dizer que múltiplas maneiras de opressão recaem sobre os sujeitos que também são múltiplos, formando uma vasta rede de violências. Spivak (2010) atenta para importância de enxergar o sujeito subalterno como um composto de identidades variadas, jamais podendo ser reduzido à categoria homogênea e chama para compor essa discussão o texto supracitado de Guha (1988), já que o pesquisador propõe uma malha de estratificação que descreve os resultados da produção social do colonialismo.

A autora se refere à última parte do texto de Guha (1988), intitulada *A note on the terms 'elite', 'people', 'subaltern', etc. as used above*. Guha (1988) usa essas notas para nomear

os grupos que compõem a malha de estratificação da seguinte maneira: dominantes estrangeiros, dominantes nativos em toda a Índia, dominantes nativos regionais e locais e, por último, povo e classes subalternas (termos usados como sinônimos durante toda a discussão).

Nesse sentido, existem três grupos dominantes que caracterizam o que o pesquisador definiu como elite, sendo que dentro dessa categoria ainda podemos encontrar um elemento subalterno a outro, uma vez que, conforme Guha (1988, p. 44), o mesmo grupo que é dominante em uma área pode ser dominado em outra. Essa reflexão nos permite entender que a contextualização das relações de dominação é importante porque revela sua complexidade e a ambiguidade da existência de uma “elite subalterna”. Os grupos dominantes nativos regionais não teriam voz, uma vez que estariam silenciados pelos grupos dominantes nativos do país como um todo, que, por sua vez, seriam silenciados pelos grupos dominantes estrangeiros.

Nesse sentido, Spivak (2010) e Guha (1988) entendem os sujeitos subalternos como grupos marginalizados e oprimidos, cujas vozes são violentamente silenciadas. A abordagem de ambos destaca a importância de dar visibilidade e reconhecimento às vozes e vivências dos subalternos, buscando uma compreensão atenta das dinâmicas da sociedade pós-colonial. Tanto Spivak (2010) quanto Guha (1988) problematizam as narrativas hegemônicas que excluem as histórias dos subalternos, destacando a necessidade de subverter essas narrativas. Ambos reconhecem a importância de analisar a resistência e as formas de agência dos subalternos, bem como contribuir com elas.

Nessa linha, Edward Said (1988) escreve um prefácio onde explica que uma importante prerrogativa dos Estudos Subalternos é a reescrita da história colonial da Índia, visto que “a história indiana foi escrita por um ponto de vista colonialista e elitista, enquanto grande parte dessa história tenha sido constituída pelas classes subalternas levando, conseqüentemente, à necessidade de uma nova historiografia” (Said, 1988, p. 5, tradução nossa)³. É isso que visam fazer os pesquisadores subalternistas.

No mesmo prefácio, o teórico palestino nos informa que o termo subalterno tem, antes de tudo, uma conotação contiguamente política e intelectual. O oposto do subalterno seria a elite dominante. No caso da Índia, essa elite seria constituída pelas classes que colaboraram com a colonização britânica. A reflexão de Said (1988) nos faz compreender como a história indiana foi escrita a partir de uma perspectiva colonialista e elitista. Sendo

³ No original: "Indian history had been written from a colonialist and elitist point of view, whereas a large part of Indian history had been made by the subaltern classes, and hence the need for a new historiography" (Said, 1988, p. 5).

assim, podemos inferir que a narrativa histórica tradicional foi moldada pelos interesses e valores da classe dominante colonial, excluindo experiências e perspectivas das classes subalternas. Guha (1988) sugere que uma nova historiografia é necessária para abrir um espaço onde sejam levadas em consideração as experiências das classes subalternizadas.

Portanto, os Estudos Subalternos, conforme dissemos, voltam-se ao ponto de vista de grupos que não fazem parte do poder hegemônico. As pesquisas acerca da subalternidade começaram como uma análise profunda da historiografia sul-asiática, mas logo depois se tornaram um aporte rico para a crítica pós-colonialista, abrangendo outros lugares que também passaram pela colonização, como a América Latina.

A Associação Latino-Americana de Estudos Subalternos teve sua origem em 1992 e surgiu como um movimento acadêmico que buscava repensar a historiografia da América Latina a partir de perspectivas subalternas, seguindo a metodologia do Grupo Indiano. Com esse intuito, a Associação organizou conferências e publicações, onde incentivou o diálogo acerca das experiências dos sujeitos subalternizados na América Latina. Dentre essas publicações, podemos dar destaque aos textos *The Latin American subaltern studies reader* (Rodriguez, 2001) e *Subalternidad y representación* (Beverly, 2004). O grupo latino-americano, inspirado nos intelectuais indianos, busca desenvolver um projeto de análise crítica da historiografia da América Latina.

Em 1998, é publicada uma coletânea de artigos, organizada por Santiago Castro-Gomez e Eduardo Mendieta, chamada *Teorias sin disciplinas: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalizacion em debate* (Castro-Gomez; Mendieta, 1998). Um desses artigos é escrito por Mignolo (1998), ocasião em que faz críticas aos estudos subalternos latinos baseados no campo teórico do grupo indiano. Para Mignolo (1998), os Estudos Subalternos da América Latina não teriam consistência se simplesmente copiassem a receita do grupo de Guha, pois a colonização das nações difere em diversos aspectos, como afirma Castro-Gomez e Mendieta (1998). Mignolo (1998) acredita que as teses de Guha, Spivak, Bhabha e de outros teóricos indianos não deveriam ser simplesmente assumidas e traduzidas para uma análise do caso latino-americano.

Ecoando críticas anteriores de Vidal e Klor de Alva, Mignolo (1998) afirma que as teorias pós-coloniais tem seu *locus* de enunciação nas heranças coloniais do império britânico e que é preciso, por isso, buscar uma categorização crítica do ocidentalismo que tenha seu *lôcus* na América Latina (Castro-Gomez; Mendieta, 1998, p. 17). Mignolo (1998) critica os Estudos Subalternos por sua persistência no universalismo ocidental e sua limitação disciplinar. O autor busca ampliar o debate e a abordagem teórica, destacando a importância

de perspectivas múltiplas e não ocidentais para uma compreensão profunda das relações coloniais e pós-coloniais.

Sendo assim, têm-se a gênese do *Grupo Modernidad/Colonialidad* sob o pretexto de divergência teórica. Nesse sentido, Grosfoguel (2008) explica que muitas razões levaram à desagregação do Grupo Latino-americano, sendo uma delas “a necessidade de transcender epistemologicamente – ou seja, de descolonizar – a epistemologia e o cânone ocidentais” (Grosfoguel, 2008, p. 116).

Nesse sentido, partindo da premissa de se desligar do cânone epistemológico, alguns intelectuais formam um novo grupo, mas nem todos os estudiosos aderem à ruptura proposta. O *Grupo Modernidad/Colonialidad* reúne diversos acadêmicos da área, mas aqui destacaremos Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo e Ramon Grosfoguel. Esse grupo visava estabelecer um aparato teórico-crítico capaz de lidar adequadamente com as conjecturas específicas da realidade social da América Latina, como aponta outro integrante do grupo, Escobar (2003, p. 53):

O grupo modernidade/colonialidade encontrou inspiração em um amplo número de fontes, desde as teorias críticas europeias e norte-americanas da modernidade até o grupo sul-asiático de estudos subalternos, a teoria feminista chicana, a teoria pós-colonial e a filosofia africana; assim mesmo, muitos de seus membros operaram em uma perspectiva modificada de sistema-mundo. Sua principal força orientadora, no entanto, é uma reflexão continuada sobre a realidade cultural e política latino-americana, incluindo o conhecimento subalternizado dos grupos explorados e oprimidos.

Indo nessa direção, a articulação das discussões em torno da subalternidade por parte dos Grupos de Estudos Subalternos da Índia e da América Latina e do *Grupo Modernidad/Colonialidad* serviu de embasamento para nossa análise sobre a obra *Contos negreiros*, cujas personagens se relacionam com as massas de sujeitos subalternizados da América Latina e, por sua vez, do Brasil. Agora, apresentaremos uma breve reflexão sobre outro saber subalterno: a Teoria *Queer*.

3.2 O QUE É TEORIA *QUEER*?

A Teoria *Queer* busca valorizar o antissaber, aquele que está nas experiências dos que não têm um lugar de prestígio no *hall* de identidades criadas pela modernidade/colonialidade. Buscamos perceber quais abordagens e metodologias investigativas embasam essa teoria. Portanto, precisamos inicialmente compreender a gênese

dos Estudos *Queer* e como foi sua chegada à América do Sul, algo complexo, visto que existem, ao redor dessa teoria, outras problemáticas que vão desde o uso da palavra *queer* (sua gama de traduções e possibilidades), até convergências acerca de seu marco inicial. Nesse sentido, a intenção aqui não é encerrar o que se entende como Teoria *Queer*, mas construir possibilidades de percebê-la e aplicá-la em nossa proposta de análise de *Contos negreiros*, até porque apresentar um modelo pronto de compreensão desses estudos seria caminhar exatamente na direção contrária de sua proposta principal: romper com qualquer tipo de essencialismo identitário.

Antes do surgimento da Teoria *Queer*, já se discutiam questões da sexualidade não hétero, por Grupos de Estudos Gays e Lésbicos dos anos 1960 e 1970 em diversos contextos. Indo nessa direção, podemos concluir que essa teoria surge da relação que se estabeleceu entre o Pós-estruturalismo e os Estudos Culturais na última década do século XX e está interessada em problematizar as consideradas minorias sexuais, ou seja, as sexualidades que divergem da heteronormatividade.

Por heteronormatividade, entendemos o que Berlant e Warner (2002) definiram como as estruturas e instituições que não somente fazem a heterossexualidade parecer coerente e aceitável, mas também a colocam em um lugar de privilégio. Portanto, a heteronormatividade é a ideia de que só a heterossexualidade pode ser considerada uma conduta sexual “normal”, enquanto quaisquer orientações consideradas desviantes dessa rota serão tidas como o oposto, ou seja, “anormais” e “estranhas”.

Sob esse prisma, a heteronormatividade regula as normas que regem gênero e sexualidade dos “normais”, mas também dos “estranhos”. *Queer*, então, é o estranho, aquilo que está fora do lugar comum, entendendo aqui que o lugar comum para a sexualidade é o local da heteronormatividade e que qualquer identidade que não se encaixe nesse lugar é, por definição, *queer*. Nesse aspecto, a Teoria *Queer* encontra em Foucault (1988) e Derrida (1973) uma maneira de dar início ao seu projeto.

Nesse âmbito, pode-se afirmar que alguns teóricos dos Estudos *Queer* encontraram na obra de Foucault (1988) um ponto de partida para problematizar a sexualidade e suas implicações nas relações sociais. Esse estudioso define sexualidade como um dispositivo histórico em uma grande rede onde se encadeiam “a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências” (Foucault, 1988, p. 100). Sendo assim, a sexualidade é construída a partir de múltiplas narrativas que são entrelaçadas em uma rede de mecanismos sociais. Portanto, a

sexualidade não é uma característica fixa das pessoas, mas uma forma de experiência que é produzida pelo poder e pela resistência a esse mesmo poder.

O autor argumenta que a sexualidade é um campo de controle social, onde as normas e regras são impostas às pessoas para regular seus comportamentos e identidades sexuais. Nesse sentido, a sexualidade não é uma essência biológica, mas uma construção sociocultural. Foucault (1988) explica que as formas de pensar sobre sexualidade são controladas pelas instituições do poder hegemônico e, por isso, o autor analisa os mecanismos de controle usados por essas instituições a fim de regular a sexualidade. Podemos afirmar, então, que a sexualidade é, para Foucault (1988), uma construção social complexa, sujeita ao controle e à disciplina. Ao analisar de que modo as sociedades do Ocidente Moderno engendraram repressões em torno da sexualidade, a partir do século XVIII, Foucault (2017) percebe que a sexualidade passou a ser controlada e vigiada, encontrando apoio em discursos médicos e morais que patologizaram comportamentos considerados aquém da conduta sexual “normal” (Foucault, 2017).

Frente a essa normatização da conduta sexual, os Estudos *Queer* expandiram e desenvolveram as ideias de Foucault, explorando temas como a fluidez da identidade de gênero e das expressões sexuais e as políticas de resistência às normas dominantes. Esses estudos têm como objetivo desestabilizar as estruturas sociais que impõem normas rígidas às categorias sexualidade e gênero. Embora o autor não tenha se envolvido diretamente nos Estudos *Queer*, suas análises sobre poder, conhecimento e sexualidade forneceram uma base conceitual fundamental para que esse campo de estudos possa questionar as categorias binárias que rondam a sexualidade, a identidade de gênero e as políticas de resistência. Aqui, já se faz pertinente tratarmos da importância que têm os estudos de Derrida (1973) quando pensamos em categorias binárias, bem como na desconstrução dessas categorias.

Derrida (1973) explica que a linguagem e os conceitos fundamentais em nosso pensamento são baseados em oposições binárias, como presença/ausência, verdade/falsidade, masculino/feminino, dentre outras. No entanto, ele propõe que essas oposições são instáveis e que uma parte do binário depende da outra para existir. Por exemplo, a noção de “masculino” só pode ser entendida em relação à noção de “feminino”.

Derrida (1973), em sua obra *Gramatologia*, lança mão de um conceito caro para a Teoria *Queer*: o suplemento. Para ele, o suplemento “é um excesso, uma plenitude enriquecendo outra plenitude, a culminação da presença. Ele cumula e acumula a presença” (Derrida, 1973, p. 177). O conceito de suplemento é central na filosofia de Derrida e serve para questionar e desestabilizar a ideia de que algo possa ser completo em si mesmo. Para

Derrida (1973), o suplemento está ligado à ideia de falta e excesso, desafiando a noção de uma totalidade. O autor argumenta que todo sistema, toda estrutura ou todo discurso contém uma falta intrínseca, algo que está ausente e que precisa ser suplementado para se tornar uma estrutura completa. Esse suplemento é uma adição necessária para preencher a lacuna presente na própria estrutura. O conceito de suplemento desempenha, portanto, um papel fundamental na desconstrução de Derrida (1973).

Sendo assim, a suplementariedade, como foi exposto, refere-se à ideia de que algo é adicionado a um corpo para tomar o lugar de uma ausência. Porém, essa adição também carrega em si um excesso que não pode ser plenamente integrado. Na Teoria *Queer*, podemos entender a suplementariedade como uma crítica às normas binárias de gênero e de sexualidade. Tais normas operam sobre a afirmativa de que existe uma identidade sexual ou de gênero “normal/natural” que é considerada como completa. No entanto, os Estudos *Queer* questionam essas noções de completude, argumentando que elas são construções socioculturais.

Ao aplicar a suplementariedade, os Estudos *Queer* questionam a ideia de que existe um conjunto fixo de identidades ou categorias suficientes em si mesmas. Em vez disso, destacam a variedade das identidades e expressões de gênero e sexualidade. Essa abordagem enfatiza que as identidades e as experiências *queer* não são meros suplementos ou desvios da norma, mas sim formas legítimas de existir no mundo. A suplementariedade revela as exclusões das estruturas normativas, trazendo à tona vozes e experiências subalternizadas. Podemos concluir, portanto, que a suplementariedade destaca a importância de reconhecer e valorizar a multiplicidade e a complexidade das identidades *queer*.

Diante dos questionamentos de Foucault (1988) e Derrida (1973), tem-se a gênese da Teoria *Queer*, que emergiu como uma rejeição às noções binárias e essencialistas de identidade sexual e de gênero, desafiando a afirmativa de que a identidade sexual é inerente e imutável. Nesse sentido, a Teoria *Queer* enfatiza a contingência das identidades sexuais e de gênero. A Teoria *Queer* bebeu diretamente da fonte de perspectivas teórico-metodológicas diversas, como o pós-estruturalismo, o feminismo, a teoria pós-colonial e os estudos culturais. A junção dessas variadas orientações permitiu que questões complexas, como identidade, poder e normas políticas fossem exploradas mais amplamente.

Quanto ao marco que inaugura a Teoria *Queer*, existem algumas convergências entre os teóricos, pois alguns acreditam que a denominação dessa teoria foi feita nos anos 1990, por Tereza de Lauretis, enquanto outros afirmam que o termo *queer* aplicado à teoria foi inaugurado por Glória Anzaldúa. Sobre a genealogia da Teoria *Queer*, as pesquisadoras Rea e

Amancio (2018) afirmam que, antes do que se entende por “primeira onda” *queer*, o termo já havia sido usado em um texto teórico escrito pela escritora chicana. Trata-se de *Borderlands/La frontera: the new mestiza* (Anzaldúa, 1987), onde a autora define *queer* como o espelho que reflete o medo da tribo heterossexual, pois *queer* é o diferente, o outro e o menor, portanto, um sub-humano, um não humano (Anzaldúa, 1987). Sendo assim, é interessante atentarmos para a importância de uma genealogia não branca do conceito *queer*, pois ela fortalece os diálogos subalternos no contexto latino-americano, possibilitando a agência de uma Teoria *Queer* decolonial.

Gloria Anzaldúa é uma figura importante quando se trata de discutir a Teoria *Queer*. Em sua obra, a autora aborda questões de identidade de gênero, sexualidade e raça a partir de uma perspectiva *Queer of color*, pois incorpora as experiências de ser mulher *queer* e racializada, sendo ela mesma um corpo marcado pela intersecção de múltiplas opressões, como o racismo, o sexismo e a homofobia. Anzaldúa argumenta que a sociedade impõe fronteiras rígidas e normativas que limitam a liberdade de expressão de identidades que não se encaixam nos padrões dominantes. Sua obra enfatiza a importância de reconhecer e valorizar essas identidades marginais e híbridas, que muitas vezes são desafiadas e oprimidas. Ela aborda as complexas intersecções entre raça, gênero e sexualidade, destacando como as pessoas *queer* de cor enfrentam opressões múltiplas e únicas.

Gloria Anzaldúa expande e enriquece as discussões dentro da Teoria *Queer of color*, trazendo uma perspectiva cultural e racialmente diversa para o centro do debate, destacando a importância de compreender as experiências das pessoas não brancas, reconhecendo que suas vivências são influenciadas por sistemas de opressão interconectados. Portanto, a referida estudiosa desempenha um papel fundamental no cerne dos debates sobre identidade de gênero, sexualidade e raça, e sua obra é frequentemente citada como uma fonte de reflexão crítica. Seguindo na mesma esteira, destacamos a importância de Guacira Lopes Louro que também enfatiza a necessidade de uma abordagem interseccional ao examinar como questões de gênero, sexualidade, raça, classe social e cultura influenciam a forma como os sujeitos são afetados por normas e preconceitos sociais.

Assim como Gloria Anzaldúa, Guacira Lopes Louro expande e enriquece as discussões em torno da Teoria *Queer* e dos Estudos de Gênero, contribuindo para uma compreensão mais profunda e inclusiva das identidades e das experiências das pessoas *queer*. Ambas as autoras desempenham papéis cruciais na promoção da diversidade e na desestabilização das normas vigentes, oferecendo uma perspectiva complexa para o campo acadêmico e para o ativismo em prol da justiça social.

Nesse sentido, a Teoria *Queer* e a Teoria *Queer of color* são abordagens essenciais e revolucionárias na análise das identidades, bem como na luta anti-hegemônica, uma vez que ambas desafiam normas sociais e estruturas de poder e têm como objetivo desestabilizar e desafiar as noções tradicionais de identidade de gênero e sexualidade, já que destacam a fluidez e a multiplicidade das experiências humanas, rejeitando a ideia de uma identidade fixa. Além disso, enfatizam a importância de analisar e questionar a normatividade que molda as identidades e as práticas sexuais. Sendo assim, a Teoria *Queer* é legitimada por sua capacidade de desafiar o sistema binário de gênero e promover a aceitação de uma variedade de identidades e expressões de gênero.

Assim, a Teoria *Queer of color* é uma evolução da Teoria *Queer*, trazendo à baila o reconhecimento das experiências de pessoas racializadas que não se encaixam nas normas de gênero e sexualidade. Essa vertente crítica destaca como o racismo, o sexismo e a homofobia se entrelaçam e impactam de maneira desproporcional as pessoas não brancas *queer*. A Teoria *Queer of color* se esforça para abordar as experiências daqueles que têm seus corpos cruzados pelas múltiplas formas de opressão. É válido afirmar, então, que essas teorias desempenham papéis significativos na desestabilização das normas de gênero e sexualidade, desafiando as estruturas do poder hegemônico.

Ademais, precisamos compreender que a Teoria *Queer* chegou ao Brasil principalmente por meio de traduções de textos acadêmicos e influências internacionais, como aquelas decorrentes de trabalhos de Foucault (1988), Derrida (1973) e Butler (2002), dentre outros. Foi a partir dos anos 1990 que a Teoria *Queer* começou a se espalhar pelo país e foi tomando fôlego ao longo das décadas seguintes. As traduções, muitas vezes “caseiras”, no sentido de não serem traduções comerciais, foram imprescindíveis na introdução das discussões *queer* no contexto brasileiro, pois permitiram aos acadêmicos e aos ativistas brasileiros o acesso a reflexões em torno de tópicos como sexualidade, gênero e identidade, inclusive aplicados à análise de obras literárias e de suas personagens.

Vale ressaltar que, embora a Teoria *Queer* tenha chegado ao Brasil por intermédio de influências internacionais, precisou passar por um processo de contextualização atravessado pelas demandas locais, em que categorias como gênero, sexualidade, raça e classe social se misturam numa malha composta por variadas formas de opressão. Nesse sentido, Louro (1997) mergulha nas questões da categoria mulher, colaborando com uma teoria em que as mulheres sejam vistas como sujeito. A autora passa pela história do feminismo, discutindo seus desdobramentos, até chegar no conceito de gênero.

De acordo com Louro (1997), o feminismo enquanto movimento social tem início no século XIX no Ocidente, porém alerta para o fato de que antes dessa demarcação temporal, existiam ações voltadas ao combate da opressão contra as mulheres em variados momentos da História (Louro, 1997). A “primeira onda do feminismo”, como ficou conhecido o movimento sufragista da virada do século, surgiu da luta das mulheres brancas da classe média de países europeus.

Em 1893, a Nova Zelândia torna-se a primeira nação a aceitar o sufrágio feminino, ou seja, o direito ao voto das mulheres. Além do sufrágio, as metas estabelecidas pelo movimento sufragista incluíam o acesso ao estudo, à oportunidade de trabalho, visto que as mulheres reivindicavam uma vida que não fosse apenas dedicada às tarefas domésticas. É só no final dos anos 1960 (período em que se configurou a “segunda onda”) que o feminismo se preocupou com o engendramento de suas próprias teorias, criando, então, o conceito de gênero.

O conceito de gênero, usado inicialmente pelas feministas estadunidenses, surge para que se faça uma distinção entre sexo, enquanto característica biológica, e gênero, característica social atribuída ao sexo. Nesse sentido, o conceito de gênero é útil quando visto como uma ferramenta analítica e, contiguamente, política. Louro (1997) explica que não se trata de uma negação das características biológicas, mas de uma ênfase ao que é construído historicamente sobre tais categorias.

Sendo assim, gênero surge para entender como se articulam as práticas sociais acerca da sexualidade dos corpos. Ainda assim, Louro (1997) atenta para o reducionismo do conceito à construção de papéis sociais masculinos e femininos, o que deve ser evitado. Segundo ela, gênero deve ser compreendido como um fator que constitui as identidades dos sujeitos, tal qual a etnia e a nacionalidade, não apenas como uma “etiqueta comportamental”. O conceito supera a mera execução de papéis sociais, pois, visto que as identidades dos sujeitos são plurais e fluidas, também será o gênero, conceito muito caro para a crítica da Teoria *Queer*.

Por conseguinte, faz-se necessário refletir acerca das problemáticas que rondam o conceito de gênero, bem como do deslocamento da Teoria *Queer* para o Brasil, levando em consideração as experiências coloniais vividas pelos sujeitos *queer* nesse país. Sendo assim, é possível começar a refletir já pela própria nomenclatura, visto que não é muito significativo no contexto brasileiro fazer uso do termo *queer*, afinal, para o falante de português, *queer* parece não tem muito a dizer.

Antes de irmos adiante com a problemática do termo *queer* no Brasil, tratemos da tradução desse vocábulo. Se procurarmos sua tradução no dicionário *Oxford*, encontramos ao

menos duas definições: como adjetivo e também como substantivo. Enquanto adjetivo, podemos traduzir *queer* como “esquisito” e “efeminado”. Na categoria substantivo, *queer* é traduzido como “bicha” e, como explica Louro (2008, p. 7), *queer*:

é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante-homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags. É o excêntrico que não deseja ser integrado e muito menos tolerado. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira ao centro e nem o quer como referências; um jeito de pensar que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do “entre lugares”, do indecível. Queer é um corpo estranho que incomoda, perturba, provoca e fascina.

De acordo com Louro (2008), o sujeito *queer* não busca referências em modelos centrais que regulam a sociedade. Pelo contrário, o corpo *queer* quer romper com a comodidade advinda das estruturas estabelecidas. Portanto, quando se pensa em *queer* no campo teórico, busca-se dessacralizar a suposta pureza da teoria. Chamar a teoria de *queer* é, de certo modo, um desaforo aos padrões hegemônicos que cercam a teoria. Entretanto, esse desconforto mencionado por Louro (2008) parece só fazer sentido no contexto dos países cuja língua-mãe é a língua inglesa, pois certamente, no Brasil, *queer* não é usado como uma ofensa, mas “bicha” sim.

De toda forma, neste país, os estudos dissidentes acerca de gênero e sexualidade não foram batizados de “Teoria Bicha”, o que com certeza perturbaria as estruturas acadêmicas. Na aula disponibilizada no *YouTube* pelo canal *Pausa para o fim do mundo*, a professora Vieira (2020) sugere que pensemos em quão chocante e desconfortável seria se houvesse, nas universidades brasileiras, um “Departamento de Estudos do Cu”. Com essa sugestão, a professora busca apresentar o incômodo que foi causado nas academias estadunidenses nos anos 80 quando o termo *queer* começou a ser utilizado.

Seguindo nesse caminho, Miskolci, em aula-seminário do SESC, relata que não enxerga problemas em não haver uma tradução para o conceito. O pesquisador afirma que enxerga certa poeticidade na problemática, já que existe um desconforto em não se saber como identificar a tradução da palavra *queer*, o que corrobora com a proposta da teoria. A tradução do termo “*queer*” para o português brasileiro é, como aponta o professor, motivo de debate, já que o problema de não se ter uma tradução consolidada para “*queer theory*” no Brasil envolve diversas camadas, como a da reapropriação. Nesse sentido, a palavra “*queer*” já tem um histórico de reapropriação e mudança de significado em inglês, uma vez que ela foi primeiro utilizada com uma forma pejorativa, mas agora é usada pela comunidade LGBTQIA+ como uma tomada de posição e uma afirmação de identidade. Sendo assim, a

simples tradução de “*queer*” para uma palavra que não seja marcada pela sua mesma carga histórica e política, pode ser algo problemático, já que se perderia a conotação de resistência presente no termo original.

Indo nessa direção, é possível afirmar que não existe um consenso sobre a tradução do termo para o português, o que resulta em várias tentativas de tradução, como “teoria das sexualidades dissidentes” ou “teoria não heterossexual”. Cada uma dessas traduções tem suas vantagens e desvantagens, o que gera confusão e dificuldade na comunicação, mas nenhuma delas é capaz de ser desconfortável como objetivou a Teoria *Queer*. Por isso, o ato de traduzir “*queer*” para uma única palavra em português não captará a história de resistência que está embutida no termo. Portanto, a problemática em torno da falta de uma tradução exata e consolidada para “*queer*” no Brasil é multifacetada, já que, como vimos, vai muito além de questões linguísticas, atingindo os âmbitos culturais e políticos. Por isso, é válido destacar a importância de se abordar a Teoria *Queer* de forma crítica e sensível, levando em consideração o contexto brasileiro e suas nuances complexas.

Miskolci afirma que é comum que as pessoas o abordem pronunciando *queer* como “quer”, o que para ele é interessante, porque uma “teoria quer” é uma teoria que deseja algo, e a Teoria *Queer* deseja romper com as identificações impostas. Nessa mesma aula-seminário, o professor explica que os estudos acerca da sexualidade já vinham se desenvolvendo, mesmo antes da Teoria *Queer*, em diversos contextos, inclusive no Brasil. Logo, os Estudos *Queer* não são originários dos Estados Unidos, como se costuma pensar, já que, conforme explica o professor, existiram vários outros contextos dos anos 1970 que geraram fontes de críticas originais às hierarquias estabelecidas, citando inclusive críticas feitas a Foucault, que, apesar de tratar da sexualidade, não se dedicou à questão da categoria mulher.

Pensando nesse trânsito da Teoria *Queer*, Miñoso (2015) questiona como as narrativas de liberação podem acabar reproduzindo hierarquias de poder que excluem os saberes locais em detrimento de uma reprodução das práticas ocidentais chegadas à Abya Yala, sinônimo de América Latina na língua indígena do povo Kuna. Nesse sentido, a autora elenca uma série de questões pertinentes à recepção da teoria pós-estruturalista e *queer* na América Latina. Uma dessas questões gira em torno do conceito de sexualidade de Foucault (1988) já apresentado. Miñoso (2015) explica que não devemos esquecer que o dispositivo de sexualidade foi criado, como o conhecemos, por Foucault dentro de um contexto europeu e que, portanto, referia-se à regulação da sexualidade, sim, mas da sexualidade burguesa europeia. Sendo assim:

Como tem sido possível a recepção e instalação do giro pós em uma periferia como a América Latina? Que grupos dentro das fronteiras nacionais tornaram isso possível e a quais interesses isso serviu? De que forma as novas verdades introduzidas sobre gênero e sexualidade contribuem para a expansão do programa moderno-ocidental, escondendo a colonialidade? (Miñoso, 2015, tradução nossa).⁴

Sob essa perspectiva, a autora busca verificar como a Teoria *Queer*, que, como sabemos, encontra em Foucault uma de suas bases teórico-metodológicas, pode tender à reprodução do mesmo imperialismo cultural que visa combater. Nesse sentido, a autora se propõe a contribuir com uma genealogia crítica do pensamento feminista pós-estruturalista e *queer* na América Latina. Os questionamentos de Miñoso (2015) nos levam a refletir sobre como é importante manter um olhar crítico acerca do próprio conhecimento, a fim de decolonizá-lo e de não reproduzir a instalação do universalismo ocidental. A autora nos alerta sobre como é necessário levar em consideração as experiências dos sujeitos *queer* nos contextos locais em que estão inseridos, como podemos perceber em seus questionamentos.

Indo nessa direção, Miñoso (2015) problematiza a recepção da Teoria *Queer*, buscando compreender quais interesses são atingidos e de que forma as novas verdades trazidas à América Latina ocultam as ações da colonialidade, visto que a divisão entre Norte, como produtor de verdades, e Sul, como receptor, continua vigente. Portanto, é importante que busquemos pesquisas produzidas nos mesmos contextos em que estão inseridos os sujeitos subalternizados, a fim de que se faça uma reflexão mais ampla e crítica acerca das estruturas que oprimem esses sujeitos. Daí deriva a pertinência de observar como se deu a tradução de *queer* na América Latina e, principalmente, no Brasil.

Nessa linha, Pelúcio (2014) discute acerca das contribuições dos saberes subalternizados no contexto brasileiro, cujas categorias de gênero, sexualidade e raça/etnia se configuram em uma forma distinta da opressão colonial. Sendo assim, Pelúcio (2014) verifica a validade que tem o uso da palavra *queer* no Brasil, visto que, em português, “*queer*” não se comunica com o senso comum, ou seja, a palavra *queer* não causa desconforto como em língua inglesa. Portanto, é possível afirmar que a intenção inaugural da proposta da Teoria *Queer* se perde, visto que existe, no vocábulo *queer*, uma inquietação linguística e política. Coadunando com Vieira (2020) e buscando resgatar a inquietação incômoda existente em *queer*, Pelúcio (2014, p. 4) explica que é importante assumir “que falamos a partir das margens, das beiras pouco assépticas, dos orifícios e dos interditos fica muito mais

⁴ No original: “¿Cómo ha sido posible la recepción e instalación del giro pos en una periferia como la latinoamericana? ¿Qué grupos dentro de las fronteras nacionales lo han hecho posible y a qué intereses ha servido? ¿De qué manera las nuevas verdades introducidas sobre el género y la sexualidad contribuyen en la ampliación del programa moderno-occidental, ocultando la colonialidad?” (Miñoso, 2015).

constrangedor quando, ao invés de usarmos o polidamente sonoro *queer*, nos assumimos como teóricas e teóricos cu” (Pelúcio, 2014, p. 4). Sob essa ótica, ao fazer uso do termo “teóricas e teóricos cu”, a intelectual constrói uma crítica à linguagem acadêmica tradicional, que na maioria das vezes é formal, centralizada e distante. Nesse sentido, Pelúcio (2014) revela o desejo de adotar uma linguagem subversiva, a fim de se afastar das normas linguísticas tradicionais, refletindo assim a proposta original e desafiadora da teoria *queer*.

Para Pelúcio (2014), falar de uma “Teoria Cu” é um exercício antropofágico, pois cozinha na mesma panela as contribuições dos estudos localizados nacionalmente e das pesquisas produzidas no Norte. Sobre esse exercício antropofágico, Pelúcio (2014) explica que, indo numa via contrária aos Estados Unidos, os Estudos *Queer* chegaram ao Brasil por intermédio das universidades, e não como uma manifestação política derivada dos movimentos sociais, o que se justifica dadas as conjecturas políticas que diferenciam as duas nações. Nesse sentido, a Teoria *Queer*, no Brasil, desde o início, foi acadêmica, uma teoria combativa, usada para produzir deslocamentos nas estruturas da realidade. Nesse sentido, podemos entender que a Teoria *Queer* é um conjunto de ferramentas teóricas que visa dismantlar a hierarquia do poder hegemônico, combatendo a naturalização das mais variadas opressões.

Pelúcio (2014) entende a Teoria *queer* como uma arena onde se desenrolam lutas políticas, um espaço que abriga a disputa de ideias. É nesse campo que se revela o rosto da heterossexualidade compulsória e dos binarismos estabelecidos pela hegemonia. Sendo assim, interessa-nos ressaltar que *queer* “adquire o seu poder precisamente através da inovação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos” (Butler, 2002, p. 58). Butler (2019) afirma que os enunciados “realizam determinada ação e exercem um poder de conexão” (Butler, 2019, p. 370). Então, é válido questionar qual é o poder que se constrói quando um corpo é perseguido por outros e humilhado aos gritos de “bicha” e “viado”, ou seja, questionar o poder que “atua como discurso” (Butler, 2019, p. 370).

Assim, as personagens de Freire (2005), em *Contos negreiros*, são exemplos de como os discursos de poder são questionados e subvertidos, o que surpreende o leitor desavisado, de maneira bruta, como em um susto agressivo. Freire (2005) não está preocupado em atribuir ao seu texto a luta pelos direitos dos LGBTQIA+; o que ele provoca é o motim dos corpos abjetos, buscando causar um estado de choque. O corpo *queer* em Freire (2005) não está interessado em ser engolido pela cultura de assimilação, ele quer é romper com a identidade igualitária da heteronormatividade e se projetar no próprio estranhamento. Sendo assim, para que seja possível ampliar o olhar *queer* sobre a obra dele, é preciso entender a afirmação de

Preciado (2007) acerca das críticas pós-colonial e *queer*: são respostas à impossibilidade de articulação do subalterno dentro do *locus* em que se constituem as subjetividades.

Sob essa ótica, a crítica *queer* busca elaborar respostas à impossibilidade dos corpos *queer* se articularem dentro das narrativas dominantes, propondo um deslocamento das categorias engendradas nas estruturas dessas narrativas, uma vez que o corpo *queer* também é um marcador de subjetividade política. Santos (2020) explica que o corpo é uma construção social, e essa construção se dá a partir do contexto sociocultural no qual está inserido o sujeito. Para ela, o corpo é “uma espécie de escrita viva na qual as forças e dinâmicas sociais imprimem ressonâncias e cavam caminhos” (Santos, 2020, p. 2). A escrita viva de que fala a pesquisadora vai se desenvolvendo no cotidiano: são as experiências do dia a dia que marcam a história de um dado corpo.

Quanto às forças e dinâmicas sociais que imperam sobre o corpo, vale retomar o conceito de biopoder de Foucault (1988). Ele explica que o biopoder seria o conjunto de técnicas que controla e governa os corpos. Essas técnicas podem ser encontradas “em todos os níveis do corpo social e utilizadas por instituições bem diversas (a família, o Exército, a escola, a polícia, a medicina individual ou a administração das coletividades)” (Foucault, 1988, p. 133). Portanto, o biopoder rege todos os contextos em que o sujeito está inserido e se organiza no interior de forças que segregam e hierarquizam a sociedade. Foucault explica que o biopoder age sobre

processos econômicos, do seu desenrolar, das forças que estão em ação em tais processos e os sustentam; operaram, também, como fatores de segregação e de hierarquização social, agindo sobre as forças respectivas tanto de uns como de outros, garantindo relações de dominação e efeitos de hegemonia; o ajustamento da acumulação dos homens à do capital, a articulação do crescimento dos grupos humanos à expansão das forças produtivas e a repartição diferencial do lucro, foram, em parte, tornados possíveis pelo exercício do biopoder com suas formas e procedimentos múltiplos (Foucault, 1988, p. 133-134).

Sendo assim, o biopoder refere-se às práticas de hierarquização que são lançadas sobre a vida dos sujeitos em sociedade. A expressão deriva da união das palavras vida (bio) e poder, pois trata das relações humanas com os poderes vigentes, algo que abarca todas as instituições que regulam a vida dos sujeitos. O biopoder se refere às técnicas de disciplinarização dos sujeitos, como educação e saúde. Foucault explica que o biopoder garante as relações de controle e de dominação, produzindo efeitos de hegemonia. O exercício do biopoder, em todas as suas formas, organiza-se em disciplina e biopolítica. Essas duas categorias não são divergentes, ao contrário, são dois polos interligados.

A categoria disciplina, explica o autor, tem sua preocupação voltada ao adestramento do corpo, buscando extrair dele sua força de produção e integrando-o ao sistema econômico. Essa categoria equipara o corpo a uma máquina que, obrigatoriamente, precisa ser útil e produtiva. A segunda categoria, denominada biopolítica, concebe o corpo em sua coletividade, ou seja, o corpo organizado com outros corpos, e busca controlar seus processos biológicos, englobando a natalidade e a mortalidade. De maneira mais concisa, a disciplina e a biopolítica tratam do corpo em duas instâncias: a regulação do corpo individual e a regulação dos corpos coletivos:

Um dos pólos, o primeiro a ser formado, ao que parece, centrou-se no corpo como máquina: no seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos — tudo isso assegurado por procedimentos de poder que caracterizam as disciplinas: anátomo-política do corpo humano. O segundo, que se formou um pouco mais tarde, por volta da metade do século XVIII, centrou-se no corpo-espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e controles reguladores: uma biopolítica da população (Foucault, 1988, p.131-132).

Assim, pode-se inferir que a biopolítica se relaciona diretamente com o biopoder. Ao passo que o biopoder se refere às práticas de controle da vida e dos corpos dos indivíduos, a biopolítica abrange a dimensão política desse controle, pois se preocupa com a relação existente entre os aspectos biológicos e os aspectos socioeconômicos que constituem os sujeitos. Portanto, encontram-se dentro da dimensão política das ações governamentais, bem como das instituições onde se executam essas ações, como as escolas, os hospitais e as prisões. Nesse sentido, a biopolítica é responsável por gerir práticas de dominação dos corpos nos contextos social e político.

Os dois polos apresentados por Foucault (1988) são a base para a sustentação do governo da vida, já que são eles que mantêm a ordem social. Por isso, a importância de entender as conjecturas do corpo no jogo social. O corpo é o lugar onde se encontram as significações do sujeito. Nada acontece em nossa vida sem que passe pelo corpo. Portanto, “corpo *queer*” é um conceito que enfatiza a aceitação da diversidade em relação ao corpo, gênero e sexualidade. Sob esse aspecto, os conceitos de Foucault desempenharam um papel fundamental na formação da Teoria *Queer*, pois, como foi dito, ele explorou a forma como as normas sociais e culturais regulam a sexualidade e o corpo humano.

O autor nos mostra como o poder é exercido por meio de instituições sociais e práticas que fortalecem noções de normalidade e anormalidade. Das considerações de Foucault derivam as críticas feitas pela Teoria *Queer*, que indaga as formas como a sociedade usa a família, a escola e a igreja (exemplos de instituições sociais) para reforçar ideias heteronormativas. A conexão entre Foucault e a Teoria *Queer* reside, como já foi observado, na crítica à repressão sexual, à vigilância e à disciplina exercidas sobre os corpos.

Sendo assim, usando o aporte teórico e metodológico da Teoria *Queer* e dos Estudos Subalternos, pudemos observar, nessa obra freireana, a desconstrução do discurso dominante e normativo, bem como perceber relações coloniais do Brasil moderno. Nesse sentido, na seção seguinte, analisamos alguns poderes disciplinares que recaem sobre corpos subalternos e *queer* em *Contos negreiros* que, embora analisada enquanto obra literária de ficção, propõe um novo olhar para a historiografia do Brasil, problematizando questões como racismo, machismo e tantas outras violências. Nesse sentido, a Teoria *Queer* e os Estudos Subalternos possibilitam análises que reforçam a necessidade de se ouvir as vozes dos sujeitos subalternos. Freire (2005) não apenas apresenta algumas estruturas engendradas na sociedade brasileira contemporânea que buscam silenciar essas vozes, mas cria, por meio de suas personagens, um espaço que valoriza as experiências dos sujeitos subalternizados.

4 VOZES SUBALTERNAS EM CONTOS NEGREIROS (2005), DE MARCELINO FREIRE

Começemos por refletir acerca de uma premissa de Candido (2000): nada chama mais atenção para a verdade do que o exagero dela mesma. É fato que, por meio do exagero, diversos artistas conseguiram dar expressão às suas ideias e a chocar plateias com sua arte. Freire faz algo semelhante por meio de sua escrita literária quando exagera na violência e na oralidade para dar vida às suas personagens.

Sabemos que a escravidão do Brasil Colonial deixou sequelas que perduram até os dias atuais como “feridas”, apontadas pelo poeta Castro Alves em vários de seus escritos, tendo destaque o poema *O navio negreiro* (Alves, 2015). Alves (2015) escreveu esse poema para que fosse declamado, característica dividida com Freire, já que ambos pensam a escrita para o ato da fala. No prefácio para *Espumas Flutuantes*, Bandeira (1997) aponta o quão perceptível é a intenção pragmática dos seus cantos no poema de Alves (2015), escritos para serem declamados em praça pública, teatros ou grandes salas — verdadeiros discursos de poeta-tribuno. Não à toa, a referência a Alves (2015) é gigantesca em *Contos negreiros*. Portanto, é pertinente analisarmos algumas semelhanças entre o poema *O navio negreiro* e a obra *Contos negreiros*.

Os cantos de *Contos negreiros* são quase poemas prontos para saltarem na ponta da língua do poeta/escritor Freire. No sumário dessa obra, também temos uma organização em Cantos, cujo conto escrito carrega a herança musical da oralidade, que Freire (2005) deixa escorrer por suas narrativas, criando ladainhas e canções cantadas por múltiplas vozes há tempos silenciadas. Outro fator que conecta a obra de Freire (2005) à poética de Alves (2015) é a formação de uma tribuna do povo brasileiro: ambos os autores escancaram a imundície no comportamento da sociedade nacional. Há, nos escritos desses dois poetas, denúncia e indignação. A vingança tão almejada por Marcelino Freire encontra em *Contos negreiros* uma maneira violenta de existir. Como em *O navio negreiro*, há, na escrita de Freire (2005), uma produção acerca do “sonho dantesco” que se esconde por trás da fantasia tropical. Na parte IV do poema de Alves (2015), considerado como o “único poeta social do Brasil”, podemos entender de onde vem sua referência ao inferno de Dante:

Era um sonho dantesco... o tombadilho
Que das luzernas avermelha o brilho.
Em sangue a se banhar.
Tinir de ferros... estalar de açoite...
Legiões de homens negros como a noite,

Horrendos a dançar...

Negras mulheres, suspendendo às tetas
Magras crianças, cujas bocas pretas
Rega o sangue das mães:
Outras moças, mas nuas e espantadas,
No turbilhão de espectros arrastadas,
Em ânsia e mágoa vãs!

E ri-se a orquestra irônica, estridente...
E da ronda fantástica a serpente
Faz doudas espirais...
Se o velho arqueja, se no chão resvala,
Ouvem-se gritos... o chicote estala.
E voam mais e mais...

Preso nos elos de uma só cadeia,
A multidão faminta cambaleia,
E chora e dança ali!
Um de raiva delira, outro enlouquece,
Outro, que martírios embrutece,
Cantando, geme e ri!

No entanto o capitão manda a manobra,
E após fitando o céu que se desdobra,
Tão puro sobre o mar,
Diz do fumo entre os densos nevoeiros:
"Vibrai rijo o chicote, marinheiros!
Fazei-os mais dançar!..."

E ri-se a orquestra irônica, estridente...
E da ronda fantástica a serpente
Faz doudas espirais...
Qual um sonho dantesco as sombras voam!
Gritos, ais, maldições, preces ressoam!
E ri-se Satanás!... (Alves, 2015).

Esse recorte do poema, que é dividido em seis partes, ajuda a elucidar a imagem de horror que se desenha no navio: muitas pessoas, homens e mulheres, adultos e crianças, sendo espancados e obrigados a dançar, como se festejassem uma humilhação inimaginável. Na verdade, a imagem narrada por Alves (2015) constitui uma pintura do inferno, um quadro que nem mesmo Dante Alighieri imaginou. Pinta-se uma tela onde se vê mães escravizadas, magras de fome e de doenças, amamentando seus bebês com sangue, uma cena de horror da qual a série de televisão estadunidense *American Horror Story*, em todas as suas temporadas, sequer se aproxima. O poeta condoreiro encerra a quarta parte do poema ainda sob a neblina sombria de um sonho dantesco, onde, entre gritos, gemidos e preces, encontra rindo ninguém menos do que o próprio Satanás.

A representação do sofrimento infligido ao povo negro também se faz presente em *Contos negreiros*. A pobreza e a miséria (pornográfica) enfrentadas pelas pessoas negras no Brasil se misturam na escuridão dos porões, descidas ao inferno dos navios negreiros. Navio

negreiro ou tumbeiro era um tipo de navio cargueiro adaptado para traficar pessoas escravizadas. Na realidade, diversas embarcações foram adaptadas, não só os cargueiros. Inicialmente, eram raptados jovens do gênero masculino, com idades entre 8 e 25 anos. Com o passar do tempo, o comércio desumano se expandiu e ninguém mais poderia escapar.

O tráfico de humanos não consideraria mais idade, gênero, saúde ou condição física. Portanto, pessoas idosas ou doentes, mulheres grávidas ou crianças pequenas não eram mais poupadas pela crueldade do homem europeu e sua criação nefasta, o tumbeiro. Aliás, esse termo vem da palavra tumba, justamente porque, devido às condições humilhantes em que eram postas, muitos dos sujeitos escravizados morriam durante a travessia do Atlântico, tendo seus corpos lançados ao mar.

Sendo assim, a travessia dos navios negreiros deixava um rastro de sangue por todo o trajeto. Os africanos escravizados que conseguiam chegar ao Brasil seriam desembarcados e comercializados como coisas nos principais portos da Colônia Portuguesa, que ficavam nas cidades de Salvador (BA), Recife (PE) e Rio de Janeiro (RJ). Por falar em porto, vale mencionar que a famosa praia de Porto de Galinhas no município de Ipojuca (PE), anteriormente chamada de Porto Rico (devido à vasta produção de açúcar e à exportação do Pau-Brasil durante os séculos XV e XVI), recebeu essa alcunha por conta do tráfico ilegal de pessoas escravizadas no Nordeste do Brasil.

Em 1807, o Parlamento Britânico aprovou o chamado *Abolition Act*. O ato de abolição tornava proibido o tráfico de escravos à Inglaterra. A partir daí, o povo inglês passou a pressionar as nações onde se mantinha o trabalho escravo. Em 1845, a coroa britânica impõe ao Brasil a Lei Bill Aberdeen, que concedeu à Inglaterra o direito de capturar navios negreiros que realizassem tráfico humano da África para as Américas, incluindo a América do Sul e, por sua vez, o Brasil. Uma vez ilegal, o comércio de pessoas cativas precisaria de cautela e de alguns códigos para que pudesse acontecer. Desde então, para anunciar a chegada de novos indivíduos escravizados, usava-se a frase-senha: “tem galinha nova no porto”.

Contos negreiros é o quinto livro de Freire, lançado originalmente em 2005 e vencedor do Prêmio Jabuti no ano seguinte. Freire, sempre satírico, afirma que *Contos negreiros* só recebeu esse prêmio porque confundiram com *O navio negreiro*, escrito por Castro Alves, a quem inclusive dedica o livro, também dedicado a Cruz e Sousa, Férrez, Lima Barreto, Jorge de Lima, Plínio Martins e João Alexandre Barbosa. Inclusive, na 121ª edição do *podcast* da *Página Cinco*, disponível no *YouTube*, Freire (2022a) revela que adora receber prêmios que pagam os vencedores. O autor, entre risadas, explica que para receber um prêmio é necessário realizar inscrição e pagar algumas taxas. Ainda acrescenta que o valor do Prêmio

Jabuti não é tão alto e que bom mesmo é o Prêmio Livro do Ano, que libera 100 mil reais para o escritor vencedor.

Contos negreiros traz uma gama de vozes dissidentes sobre as quais nos debruçamos nesta seção. Transitamos entre personagens que habitam essa obra em uma tentativa de escutar vozes que desvelam conjecturas sociais ainda coloniais do Brasil: *gays* solitários que vagam pelos metrô das grandes cidades, mulheres largadas à (falta de) sorte e violentadas em todos os âmbitos. Também procuramos escutar a voz da hegemonia assassina, do homem europeu estuprando crianças indígenas e do homem *gay* branco domesticando seu “negro de estimação”, dentre outras vozes. Sendo assim, verificamos, em *Contos negreiros*, a presença de “antenas” que possibilitam essa sintonia com as vozes subalternizadas e herdeiras da cultura colonial. Logo, concentramo-nos nas conexões entre as personagens literárias dessa obra e o real sujeito subalterno e *queer* do Brasil, buscando compreender como a literatura de Freire (2005) colabora com a saída desse sujeito de um lugar de silenciamento.

Nesta quarta seção, temos o intuito de ir “costurando” à obra *Contos negreiros* (2005) as bases teóricas que nos ajudaram a analisá-la. Aqui, estabelecemos diálogos entre essas teorias e algumas personagens do livro. Recorremos às personagens de *Contos negreiros* para perceber melhor essas frestas. Para isso, selecionamos cinco contos da obra a fim de desenvolver nossa discussão analítica, sendo eles: *Trabalhadores do Brasil*, *Solar dos príncipes*, *Vaniclélia*, *Totonha* e *Coração*.

4.1 PERSONAGENS FREIREANAS: RETIRANTES LITERÁRIAS EM UM MUNDO LITERAL

Candido (2000) afirma que a literatura é capaz de dar suporte à interação humana e à interpretação da realidade. Então, é válido verificar como se dá a interpretação da realidade brasileira por intermédio de *Contos negreiros*, bem como os possíveis recursos utilizados pelo autor para construir a sua ficção. Para isso, é pertinente a pergunta feita por Brait (1985) para descobrir como um escritor é capaz de sensibilizar o receptor de seu texto: “que tipo de manipulação requer esse processo capaz de reproduzir e inventar seres que se confundem, em nível de recepção, com a complexidade e a força dos seres humanos?” (Brait, 1985, p. 12).

Para Brait (1985), a personagem faz sua morada nas frestas que existem entre os seres reproduzidos e os seres ficcionais. Nesse sentido, a autora constrói uma analogia entre a produção artística de escrita e a produção da pintura, para tratar da relação pessoa e

personagem. Essa analogia é feita a partir do quadro *Retirantes*, de Portinari (1944). Nesse quadro,

[...] a força dos traços e a combinação das cores arrancam o observador da postura de quem vê o registro de uma realidade, a fim de conduzi-lo diretamente à miséria humana expressa em cada milímetro do quadro. A paisagem endurecida, o céu povoado por aves agourentas, e as figuras que se amontoam numa sinistra paródia de foto para álbum de família constituem uma cena brasileira de onde é possível captar um enredo e as personagens que dele participam. Um enredo trágico, flagrado pela sensibilidade de Portinari e transmitido por sua linguagem fortemente expressionista. (Brait, 1985, p. 18-19).

Brait (1985) explica que, em um caso como o dessa obra de Portinari, o observador, ainda que seja muito ingênuo, será obrigado a se dar conta de que no quadro há mais do que uma representação de pessoas: por meio das técnicas artísticas empregadas pelo pintor, passa a encarar as personagens que compõem a obra como atores prestes a estrelar uma dramática tragédia. Dessa maneira, “é possível verificar nesse quadro que a ideia de reprodução e invenção de seres humanos combina-se no processo artístico, por meio dos recursos de linguagem de que dispõe o autor” (Brait, 1985, p. 18). A analogia proposta é pertinente. A partir da ideia de combinação de elementos reprodutivos e inventivos é que será possível o manejo com a realidade, o que fará com que o observador seja capaz de olhar para o mundo real de outros ângulos, por outras lentes.

Não criando uma reprodução mimética da realidade, Portinari foi capaz de elaborar de forma mais violenta o mundo real que não estava no quadro. É justamente nesse caminho que analisamos *Contos negreiros* e suas realidades. Nos cantos dessa obra, lidamos com uma ultrarrealidade que nos tenciona a sair da automatização e a ver o mesmo objeto, mas nunca com o mesmo olhar. Wolfgang Iser (1987) chama essa característica contida no texto de “dimensão virtual”. Ele explica que

O texto literário ativa nossas próprias faculdades, permitindo-nos recriar o mundo que ele apresenta. O produto dessa atividade criativa é o que poderíamos chamar de dimensão virtual do texto [...]. Essa dimensão virtual não é o próprio texto, nem a imaginação do leitor: é a união entre texto e imaginação (Iser, 1987, p. 37, tradução nossa).⁵

Para Iser (1987), a dimensão virtual do texto será a união da imaginação do leitor com o material textual. O processo de leitura exige que o leitor extraia informações que não estão

⁵ No original: “El texto literario activa nuestras propias facultades, capacitandonos para recrear el mundo que presenta. El producto de esta actividad creativa es lo que podríamos llamar la dimension virtual del texto [...]. Esta dimension virtual no es el texto mismo, ni tampoco es la imaginacion del lector: es la union entre texto y imaginacion” (Wolfgang, 1987, p. 37).

necessariamente no texto, por isso esse processo implica em perceber o texto sempre em uma mudança contínua, visto que a interpretação do leitor muda de acordo com seu relacionamento com o mundo. O autor elabora a ideia, com a qual concordamos, de que o mesmo objeto textual pode ser lido sob diferentes perspectivas pelo mesmo leitor. Segundas e terceiras leituras de um texto trarão a ele novas visualizações, já que o leitor é mutável e adquire novas experiências com o mundo e, portanto, com o texto. Embora as personagens do texto sejam as mesmas da primeira leitura, o leitor já não é o mesmo.

Isso também acontece pela densidade das personagens que, de acordo com Forster (1985) podem ser divididas em *flat* (rasas) ou *round* (completas). As personagens consideradas rasas são aquelas que não apresentam densidade, pois são construídas em torno de uma única ideia. Ao sintetizar o conceito de personagem *flat*, já podemos perceber de que trata a personagem *round*. Quanto mais informações acerca da personagem forem dadas, menos rasa ela será.

Nesse sentido, podemos afirmar que nenhuma das personagens de *Contos negreiros* pode ser considerada *flat*, pois todas são complexas e profundas. Por mais simples que pareçam, são capazes de se descreverem e de descreverem o mundo à sua maneira. São tão densas e carregadas de sentido que poderão fazer com que o leitor se surpreenda com a narrativa. É possível que o leitor encontre nessas personagens tamanha verossimilhança a ponto de transportá-lo para o mesmo local onde se encontram na obra literária. Conforme afirma Brait (1985, p. 54-55): “sem se dar conta disso, o leitor se instala na cela ao lado da personagem e, como observador de um parto doloroso, vai assistindo a seu nascimento, seu despertar para uma realidade impalpável, sua dolorosa conquista da consciência”. Procuramos confirmar essa premissa ao longo da análise de *Contos negreiros* ora apresentada.

Sendo assim, antes mesmo de começar a ler os contos dessa obra de Freire (2005), é possível que o leitor encontre ricas informações que anunciam o que está por vir. A própria capa do livro, que foi pensada por Freire e sua amiga, a fotógrafa Silvana Zandomeni, ilustra esse propósito. A capa traz um homem negro nu e de costas com um código de barras cobrindo suas partes íntimas. A parte frontal aparece na quarta capa. Associando as capas do livro ao título, já podemos inferir que essa obra pretende lançar luz sobre algumas feridas coloniais da sociedade brasileira. O homem negro e sem roupas nas capas parece representar o corpo negro escravizado e objetificado. Em entrevista concedida aos pesquisadores de literatura Christian Grönnagel e Doris Wieser, Freire (2015b) explica que o homem na capa se trata de um brasileiro escravizado no século XIX. De acordo com Freire (2015b), é como se a mensagem fosse “você que está levando esse livro, vai ter que saber quanto é o livro e quanto

é o negro que você está levando para casa”. Essa fala reforça a intenção por trás da escolha da capa, bem como a epígrafe que abre alas para os cantos dessa obra.

Freire (2005) pinta sua versão de *Aquarela do Brasil* e é com um pequeno trecho dessa música criada em 1939 por Ary Barroso que abre nossos ouvidos para os cantos do Brasil. Como se sabe, epígrafes podem ser usadas para dar uma breve sensação de euforia acerca do que virá. Barroso apela para que sejam abertas as cortinas do passado e que a mãe preta seja retirada do serrado. Freire (2005) não apenas abre as cortinas, rasga-as e traz a mãe, o pai, o filho, as filhas, todos pretos, para o centro do palco. *Contos negreiros* se apresenta como uma aquarela do Brasil e permanece dessa forma, mesmo passados quase 20 anos desde seu lançamento (2005-2023). Quando traz “Brasil, terra do meu amor. Terra de nosso sinhô” (Barroso, 1939) para iniciar sua obra, insinua que o Brasil continua sendo terra de senhores e escravos, visto que “sinhô” era uma forma de tratamento usada nos tempos da violência colonial.

Após a citação de Barroso (1939), Freire (2005) dedica a obra para “Chocottone” e logo surge o questionamento: quem é Chocottone? No Brasil, “chocottone” é uma espécie de panetone com um recheio cujo principal ingrediente é o chocolate. Sabemos que é comum associar o chocolate a pessoas de pele negra. Qual seria a relação entre o negro escravizado (com o código de barras) e o chocolate comercializado no Brasil? A compra, a venda, a comercialização? O corpo como produto e como trabalho. Os deslocamentos do corpo se traduzem nos deslocamentos do sentido de cada palavra. Nenhuma frase está presa ao seu lugar comum de compreensão, algo que pode ser constatado na escrita de Freire. Em *Contos negreiros*, o autor é, ao mesmo tempo, vítima e algoz. As vozes desse livro surgem de lugares plurais, mas unidas por um fio discursivo único, e seus contos são como rios desaguando no mesmo mar que arrebenta.

O primeiro conto do livro chama-se *Trabalhadores do Brasil*, cujo contexto é construído a partir da presença de orixás realizando atividades menosprezadas, como podemos perceber ao longo de todo o conto, que reproduziremos a seguir:

Enquanto Zumbi trabalha cortando cana na zona da mata pernambucana Olorô-Quê vende carne de segunda a segunda ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima tá me ouvindo bem?

Enquanto a gente dança no bico da garrafinha Odé trabalha de segurança pega ladrão que não respeita quem ganha o pão que o tição amassou honestamente enquanto Obatalá faz serviço pra muita gente que não levanta um saco de cimento tá me ouvindo bem?

Enquanto Olorum trabalha como cobrador de ônibus naquele transe infernal de trânsito Ossohê sonha com um novo amor pra ganhar um passe ou dois na praça turbulenta do Pelô fazer sexo oral, anal seja lá com quem for tá me ouvindo bem?

Enquanto Rainha Quelé limpa fossa de banheiro Sambongo bongo na lama e isso parece que dá grana porque o povo se junta e aplaude Sambongo na merda pulando de cima da ponte tá me ouvindo bem?
 Hein seu branco safado?
 Ninguém aqui é escravo de ninguém (Freire, 2005, p. 19-20).

A ausência de pontuação provavelmente é o primeiro aspecto a chocar o leitor, principalmente o desavisado. Nem vírgulas, nem pontos, simplesmente a recusa pela estética cristalizada. A escrita de Freire é marginal em diversos aspectos, não apenas por tornar os subalternos as estrelas de seu palco, mas por não se deixar assimilar pelas exigências da produção artística. A única pontuação que usa é a interrogação em “tá me ouvindo bem?” (Freire, 2005, p. 19)” e “Hein, seu branco safado?” (Freire, 2005, p. 20), e o ponto final na frase que afronta o interlocutor: “Ninguém aqui é escravo de ninguém.” (Freire, 2005, p. 20).

Ademais, todos os empregos citados nesse conto fazem parte do que Gonzalez e Hasenbalg (2002, p. 14) chamaram de “escoadouro de mão de obra barata”. A filósofa e antropóloga brasileira explica que a pessoa negra está sempre exercendo serviços que não exigem qualificação profissional, como limpeza das cidades, segurança, trabalho doméstico, transporte urbano, dentre outros. Os canaviais na zona da mata pernambucana e o corte de cana são sustentados por condições análogas ao trabalho escravo, e até mesmo crianças são obrigadas a trabalhar nessas áreas, outra referência à forma com que outrora foram tratadas as pessoas traficadas nos porões dos navios negreiros. É sob tais condições que trabalha Zumbi. Não é à toa que Marcelino Freire (2005) traz uma das grandes máximas da colonização portuguesa, pois, como escreve Gilberto Freyre (1995), Pernambuco fundou-se à sombra de grandes plantações de açúcar e da aristocracia patriarcal.

Aliás, foi na Serra da Barriga, Capitania de Pernambuco, que nasceu Zumbi, líder da luta antiescravagista. Nascido livre em 1655, no Quilombo dos Palmares, que se localiza na atual região de União dos Palmares (AL), mas capturado quando tinha aproximadamente seis anos, Zumbi ficou sob o controle de um missionário português e fora batizado de Francisco. Em fevereiro de 1694, a capital de Palmares foi brutalmente atacada, e Zumbi escapou ferido. Entretanto, foi traído por Antonio Soares e acabou morto e posto como exemplo do que poderia acontecer com quem se rebelasse contra a coroa portuguesa e seus representantes no Brasil. No dia 14 de março de 1696, Caetano de Melo e Castro, governador de Pernambuco, escreve uma carta a Pedro II informando que a cabeça de Zumbi dos Palmares havia sido posta em lugar muito alto na praça, a fim de aterrorizar as pessoas negras e pôr um fim à mitologia de imortalidade que rodeava a figura de Zumbi.

Além de Zumbi, figura emblemática da cultura afro-brasileira, Freire (2005) menciona, nesse mesmo conto, alguns lugares históricos, como o “pelô”, diminutivo de pelourinho, uma coluna de madeira ou de pedra em que as pessoas escravizadas eram amarradas e torturadas. Trazido pelos portugueses, o pelourinho começou sendo usado apenas nas fazendas dos senhores de engenho, mas foi transferido para o centro da cidade de Salvador a fim de representar a autoridade do senhorio colonial. Com o passar do tempo, Pelourinho passou a ser o nome dado àquele bairro, onde, por muitos anos, imperou a pobreza, a prostituição e o tráfico de drogas.

Em 1991, a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) realizou o tombamento do monumento, no intuito de fortalecer a importância do lugar, que acabou promovendo a criação de um centro de cultura. Nesse sentido, o conto *Trabalhadores do Brasil* nos faz refletir sobre como a violência sistêmica advinda da escravidão de pessoas negras foi se modernizando e fazendo com que as experiências e as relações históricas da colonialidade fossem naturalizadas (Quijano, 2000). Portanto, seria natural que sujeitos que foram considerados como sendo de uma espécie inferior à espécie humana, desde o início da formação do Brasil, fossem postos para desempenhar funções de baixíssima qualidade.

O eurocentrismo determinou que só os brancos eram humanos e, por isso, dotados de inteligência e, principalmente, de alma. Negros e indígenas não teriam alma, portanto precisariam ser convertidos e salvos, o que justificaria sua escravização. Esses sujeitos até hoje ocupam funções empregatícias cuja exigência de qualificação profissional é minúscula, mas que exigem muita força física. A relação de trabalho atual não é tão diferente daquela da época escravista e, como aponta Quijano (2000, p. 358, tradução nossa), é “a última transformação que a escravidão sofreu”⁶. Se a relação entre patrão e empregado infelizmente permanece a mesma, então, a relação de poder também permanece inalterada, na verdade, maquiada. É dessa forma que se apresenta a modernização dos mesmos esquemas coloniais.

Em *Trabalhadores do Brasil*, deuses e orixás desempenham funções que exigem baixa qualificação, como trazido por Gonzalez e Hasenbalg (2022): temos Olorum, deus supremo que criou o mundo e os demais orixás, mas que trabalha como cobrador de ônibus, e Odé, deus caçador, senhor das florestas e de todos os seres que vivem nela, que trabalha como segurança nesse conto de Freire (2005). Dessa forma, o autor nos faz entender que a colonialidade continua vigente de maneira interna nos países violentados pela colonização. Portanto, ainda há muito sobre o que pensar quando o assunto é colonialidade no cotidiano do

⁶ No original: “la última transformación que ha sufrido la esclavitud” (Quijano, 2000, p. 358).

Brasil e, por isso, como afirma Evaristo (2021), “A nossa escrevivência não pode ser lida como história para ninar os da casa grande e sim para incomodá-los em seus sonhos injustos”.

No Brasil atual, a Casa Grande também se atualizou. São muitas as senzalas disfarçadas de mercados, lojas, feiras e tantas outras casas de comércio. *Trabalhadores do Brasil* corrobora com o que a professora da UFRJ e organizadora do Grupo de Estudos Intelectuais Negras Visíveis, Xavier (2017), chama de “ato de restituir humanidades que são sistematicamente negadas”. A voz narradora desse conto vai agressivamente reivindicando sua humanidade roubada, representando as diversas vozes silenciadas pela norma hegemônica. A invisibilidade das classes subalternizadas dá lugar a um ato de insurgência. O jogo com as palavras e os seus sentidos é o que permite esse ato insurgente e se apresenta já no início do conto. Quando o narrador nos informa que Olorô-Quê, orixá das árvores, vende carne de segunda a segunda, a palavra segunda pode se referir à qualidade da carne e ao dia da semana, enfatizando, assim, o cansaço e a repetição, que poderiam implicar em horas exageradas de trabalho.

Indo adiante, encontramos um marcador de oralidade visivelmente aplicado em *Trabalhadores do Brasil*, que é o uso da primeira pessoa. Percebemos que, já no primeiro parágrafo, Freire (2005, p. 19) desafora e desafia o leitor ao questionar “tá me ouvindo bem?”. A pergunta é retórica, uma vez que a personagem fala de maneira firme. Além disso, antes dessa pergunta, usada para encerrar todos os parágrafos, vem a afirmativa contundente “ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima” (Freire, 2005, p. 19). Essa imposição prova que a pergunta é mais para confirmar o desaforo/desabafo da personagem do que para saber se sua fala está sendo ouvida com atenção. A repetição dessa pergunta (“tá me ouvindo bem?”) ao fim de cada parágrafo é outro marcador de oralidade que serve para enfatizar a intenção da personagem em confrontar o sistema-mundo embranquecido. Essa repetição torna-se um recurso que contribui tanto com a sonoridade do texto quanto com o seu sentido de contravenção.

Estabelecendo uma conversa com o leitor, Freire (2005) permite, ao longo do texto, verificar que os anos escravocratas do período colonial no Brasil cavaram um fosso sem fim entre pessoas não brancas e brancas, algo que reverbera diretamente no campo das relações de trabalho. A partir da fala oralizada da personagem-narradora, podemos compreender que quem fala é uma pessoa negra. Não à toa, o primeiro conto de *Contos negreiros* já explicita a tônica de toda a obra, ou seja, os conflitos deixados pelo passado colonial do país.

A exclusão vivida pelas pessoas negras na sociedade contemporânea é uma ferida aberta desde a chegada do homem europeu ao Brasil. Todas as profissões citadas não são

agradáveis e muito menos valorizadas. Pessoas negras continuam desempenhando funções que há muitos anos foram destinadas às pessoas escravizadas. Além disso, para a execução das atividades profissionais abordadas por Freire (2005), a grande plataforma é o corpo e a sua força física. Em nenhuma das profissões citadas exige-se esforço intelectual, o que reafirma a premissa racista de que a contribuição do homem negro, bem como da mulher negra é unicamente corporal, seja para “fazer serviço para muita gente que não levante um saco de cimento” (Freire, 2005, p. 19), seja para quem precisa “fazer sexo oral, anal, seja lá com quem for” (Freire, 2005, p. 19). Dessa forma, é correto afirmar que o racismo colonial estabeleceu, para as pessoas negras, um papel reduzido ao trabalho corporal, em que as relações de trabalho se constroem na informalidade e na falta de oportunidades e no desemprego.

Em sua obra mais conhecida, *O capital*, Marx (1985, p. 2002) define trabalho como

um processo entre o homem e a natureza, processo este em que o homem, por sua própria ação, medeia, regula e controla seu metabolismo com a natureza. Ele se confronta com a matéria natural como com uma potência natural [Naturmacht]. A fim de se apropriar da matéria natural de uma forma útil para sua própria vida, ele põe em movimento as forças naturais pertencentes a sua corporeidade: seus braços e pernas, cabeça e mãos. Agindo sobre a natureza externa e modificando-a por meio desse movimento, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza. Ele desenvolve as potências que nela jazem latentes e submete o jogo de suas forças a seu próprio domínio.

Levando em consideração os apontamentos de Marx (1985), devemos refletir acerca de como esse processo entre o homem e a natureza é desenvolvido de maneira extremamente desigual entre as pessoas negras e as brancas na sociedade brasileira. As personagens que habitam o canto I de *Contos negreiros* nos direcionam justamente a essa problemática, visto que as funções citadas no conto não levam o sujeito a confrontar-se com sua potência natural. Como será possível, então, que o trabalho leve as personagens de *Trabalhadores do Brasil* a desenvolver as potencialidades que lhes são naturalmente inerentes se, na divisão de trabalho, as pessoas negras são consideradas apenas por meio de sua corporeidade, suas mãos e pernas, mas nunca por suas cabeças (pensantes)? Não há, na sociedade brasileira, abertura para que Zumbi, Oloro-Quê, Ossonhe, Rainha Quelé e todos os outros trabalhadores do Brasil possam sair do espectro das formas “animais” de trabalho.

Portanto, o trabalho para pessoas negras no Brasil vai de encontro ao desenvolvimento de suas potências naturais e aliena esses trabalhadores a ponto de desumanizá-los. O racismo criou raízes profundas no campo das relações de trabalho, deixando as pessoas negras à deriva da situação econômica do país. Como podemos observar nesse conto de Freire (2005), as

profissões cuja base é a força física são, na maioria das vezes, exercidas por pessoas negras. A precariedade e a informalidade são tônicas na construção do mercado de trabalho quando se trata de pessoas não brancas no Brasil, visto que as funções exercidas por homens e mulheres de pele negra reforçam continuamente o racismo estrutural do país.

Desafortunadamente, mesmo com a existência de políticas de acesso à educação, o racismo nas estruturas sociais do Brasil não permite que pessoas negras possam se desenvolver plenamente. O Núcleo de Pesquisa Afro, do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (AFRO-CEBRAP), em parceria com o Instituto de Referência Negra Peregrum e o Banco Mundial, produziram uma pesquisa sobre a inserção de pessoas negras no mercado de trabalho brasileiro, a fim de compreender como as dinâmicas da desigualdade racial permanecem ativas. Desenvolvida entre março e junho de 2021, a pesquisa conta com dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), de 2019, do censo de 2010 e da PNAD-Covid de 2020.

Acerca da permanência da desigualdade racial, os resultados da pesquisa apontam três fatores constitutivos: a falta de acesso à educação de qualidade, a segregação ocupacional e a discriminação propriamente dita, que pode ser encontrada no cotidiano do povo brasileiro, como diferenças salariais baseadas na raça e no gênero. Esses fatores poderão afetar diretamente a qualidade do vínculo empregatício da população negra, bem como da população não branca no geral. De acordo com a pesquisa (Jovens [...], 2021, p. 27):

quase metade dos empregadores são homens brancos (45,0%) e mais da metade das mulheres brancas têm vínculo empregatício formal. Do outro, 60,0% dos informais são negros ou negras, e mais de um terço deles (35,0%) são homens negros. Como efeito, trata-se de uma população com maior vulnerabilidade às oscilações do mercado e à falta de proteção social (visto que essa população não tem acesso à previdência, seguro-desemprego etc.).

A não inclusão de pessoas negras no mercado de trabalho por meio de vínculos formais, ou seja, com carteira assinada, faz com que essas pessoas sejam postas à margem da proteção social, que supostamente deveria ser regulamentada pelo Estado. Sendo assim, direitos mínimos como seguro desemprego e auxílio-doença são retirados dos trabalhadores, aprisionando-os em uma categoria de subcidadão, o que é resultado direto do processo de colonização.

Nessa mesma esteira, Fernandes (2015, p. 15) pontua que “o negro permaneceu sempre condenado a um mundo que não se organizou para tratá-lo como ser humano e como ‘igual’”. O conto *Trabalhadores do Brasil* nos prova que a permanência das pessoas negras

em mundo organizado por/para pessoas brancas ainda é conflituosa e atual. O tratamento desumanizante dado ao sujeito negro é inerente ao modelo de sociedade capitalista e retifica o manutenção das desigualdades que tange o mercado de trabalho e o acesso às políticas de combate à violência e à discriminação, bem como o fortalecimento dos direitos sociais. Tendo como traço fundamental a exploração do trabalho, o capitalismo junta-se às conjecturas subalternizantes delimitadas pelo projeto escravista e racista desenvolvido pela colonização.

Acerca do vínculo existente entre o capitalismo e a escravidão, Ianni (1978, p. 4) afirma que o processo de acumulação primitiva que possibilitava a formação do capitalismo na Inglaterra era o mesmo que estava produzindo a escravidão no chamado Novo Mundo. Nesse sentido, à medida em que o mercantilismo foi sendo substituído pelo capitalismo, as pessoas escravizadas e os seus descendentes passaram a ocupar as margens do que viria a ser a classe operária, posto que, no Brasil, foi feita uma campanha de importação de mão de obra branca. A formação da sociedade brasileira estruturou-se tendo como base a escravidão de pessoas não brancas, determinando papéis e funções sociais. Obviamente,

As exigências econômicas e sócio-culturais do escravo, por sua condição de propriedade do senhor, são substancialmente diferentes das exigências econômicas e sócio-culturais do operário, enquanto trabalhador, vendedor de força de trabalho, cidadão, membro de sindicato, partido etc. As possibilidades de organização social e política das reivindicações do operário são essencialmente diferentes das que dispõe o escravo (Ianni, 1978, p. 46).

Ou seja, as formas de organização política das quais dispunham os operários formais deveriam ser diferentes, visto que existe um contrato na relação com seus patrões, enquanto que os humanos escravizados eram “coisas” disponíveis às vontades do senhor colonial, comparáveis a mercadorias que poderiam ser trocadas ou vendidas.

Marx (1985) define mercadoria como uma coisa cujo objetivo é satisfazer necessidades humanas, sejam essas necessidades de natureza real ou fantasiosa. A pessoa negra foi tratada como mercadoria desde que “chegou” ao Brasil, e o conto de Freire (2005) demonstra que, na contemporaneidade, ela continua sendo menosprezada e espoliada de seus direitos básicos, incluindo o acesso ao mercado de trabalho formal. O Brasil atual ainda chama de vagabundagem a ausência de oportunidades de trabalho. Portanto, o humano tomado como escravo dificilmente terá a chance de se desvincular da categoria de inferior, mesmo com a abolição da escravidão, já que, como afirma Moura (1992), o trabalhador não branco, especialmente o trabalhador negro, era uma mão de obra descartada antes mesmo da Abolição. Aqui, encontra-se a gênese do mito da superioridade do trabalhador branco

importado da Europa, pois foi ele o responsável pela disseminação da cultura civilizatória trazido consigo (Moura, 1992).

O mito da superioridade do trabalhador branco encontra, em teorias racialistas, um apoio que se pauta supostamente na ciência e no higienismo. Dessa forma, trouxeram para o Brasil trabalhadores imigrantes da Europa a despeito dos altos gastos e da falta de experiência para o trabalho demandado. Buscando embranquecer o país, fez-se um descarte da mão de obra negra e determinou-se que a pessoa negra deve “tornar-se” branca para que possa ser incluída no sistema social. Essa determinação fez com que os descendentes dos povos escravizados fossem colocados em uma situação de constante precariedade e discriminação. Santos (1984, p. 53) explica que

[...] na hora, de extinguir a escravidão, ninguém pensou em usar os não-brancos como trabalhadores livres. Formulou-se, então, uma regra muito clara (sem trocadilho): quanto mais branco o trabalhador, melhor. Nossos fazendeiros só apreciavam colonos alemães, suíços, eslavos e, na pior das hipóteses, italianos.

Paradoxalmente, o homem europeu sequestrou milhares de pessoas negras, submetendo-as ao trabalho escravo, para depois descartá-las sob o pretexto de que elas não saberiam trabalhar. Na busca pela modernização do Brasil, além de “acabar” com a escravidão, era necessário que chegassem mais homens brancos a fim de “higienizar” o país. Nesse sentido, o olhar do brasileiro de hoje ainda é o que busca por um embranquecimento do mundo, acostumado com o mendigo negro, o cobrador de ônibus negro, a prostituta negra e tantas outras pessoas em situação de vulnerabilidade sempre de pele negra. Entretanto, em *Trabalhadores do Brasil*, a personagem-narradora não aceita o embranquecimento imposto e o lugar de silenciamento, afirmando prontamente: “ninguém aqui é escravo de ninguém” (Freire, 2005, p. 20). Assim, não se rende ao lugar de mercadoria, de coisa alienada; ao contrário, vai de encontro, sem receio, ao seu interlocutor, “um branco safado”, segundo Freire (2005, p. 20).

A personagem confronta o que Moura (1992, p. 62) chamou de “mecanismos de barragem para o negro em todos os níveis da sociedade”. Essa não aceitação fica evidente quando prestamos atenção à maneira de narrar da personagem que, já no primeiro parágrafo, determina que “ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima” (Freire, 2005, p. 20). Ou seja, ao usar a palavra “aqui”, a personagem se inclui no grupo que não assimila a ideia racista de que as pessoas negras vivem com preguiça e na “vagabundagem”. Entretanto, os mecanismos dos quais menciona Moura (1992) são os mesmos que levam o povo negro a trabalhar como

cortador de cana, açougueiro, segurança, cobrador de ônibus, limpador de fossa, além da prostituição. Essas profissões exercidas pelos “trabalhadores do Brasil” são destinadas ao “exército industrial de reserva”, termo cunhado por Marx (1985, p. 672) para designar os indivíduos que se encontram sempre disponíveis para execução de trabalhos desumanos.

Sendo assim, essas “camadas lazentas da classe trabalhadora” (Marx, 1985, p. 875) são a força motriz que permite vigorar a lei geral da acumulação capitalista, já que a população trabalhadora excedente passou a ser um produto fundamental da riqueza acumuladora. Como explica Marx (1985, p. 858), esse contingente de trabalhadores é convertido em uma “alavanca da acumulação capitalista, e até mesmo numa condição de existência do modo de produção capitalista”.

Nesse sentido, as considerações de Marx (1985) nos são pertinentes para que possamos ter uma ideia de como se organiza essa categoria de trabalhadores na formação social do Brasil. O exército industrial de reserva disponível é formado, em sua maioria, por pessoas negras que são alocadas entre o desemprego e o trabalho em situação de pauperismo, o que nos leva a compreender que o capitalismo, para continuar existindo, precisa que exista o desemprego e a miséria. Não restam dúvidas de que o racismo articulado ao sistema capitalista congelou a pessoa negra no lugar mais baixo da estratificação social brasileira. De acordo com a pesquisa *Jovens negros e o mercado de trabalho* (Jovens [...], 2021), a sociedade brasileira organiza seus cargos e funções tendo como fator decisivo a raça. O estudo aponta que

Entre profissionais, proprietários e empregadores há maior representatividade de brancos e brancas, ao passo que nas ocupações manuais há maior concentração de negros e negras. Conforme dados da Pnad Contínua 2019, mais de 60,0% dos trabalhadores manuais são negros e mais de 60,0% dos profissionais e empregadores são brancos (Jovens [...], 2021, p. 28).

Em *Trabalhadores do Brasil*, os dados dessa pesquisa se confirmam, mas não são aceitos. A personagem que “dança no bico da garrafinha” compreende que o jogo social do Brasil é estruturalmente racista, revoltando-se contra isso. O conto de Freire (2005) revela as interfaces do capitalismo tardio do Brasil, expondo o ainda atual pensamento colonial do país. A análise de *Trabalhadores do Brasil* nos leva a concluir que as classes trabalhadoras no Brasil são espoliadas no mínimo duas vezes, pois passam pela peneira exploratória do sistema capitalista e, ao mesmo tempo, são violentadas pelo muito que ficou do colonialismo escravagista e racista.

Como nos orienta Quijano (2005), a América tornou-se o espaço/tempo inicial para um novo padrão de poder mundial associado a dois processos históricos que convergiram e associaram-se ao mesmo tempo: a codificação da ideia de raça separando os conquistadores dos conquistados e a articulação das formas de controle do trabalho, bem como de seus recursos e produtos. Quijano (2005) nos informa ainda que a raça foi uma questão determinante para que pudesse existir uma distinção entre humano e sub-humano, e essa noção foi constituída a partir de “supostas estruturas biológicas” (Quijano, 2005, p. 107), acabando por criar, nas Américas, identidades que eram novas para a história, como índios, negros e mestiços. Essas identidades foram criadas a partir da experiência trazida pela dominação colonial, tendo como eixo norteador o eurocentrismo, ou seja, contiguamente a criação dessas identidades, criou-se para elas um lugar e um papel social na hierarquia vigente, onde a cor da pele passou a servir como um codificador de inferioridade. Somava-se a essa “criação de identidades” uma distribuição racista do trabalho e das maneiras de exploração oriundas do capitalismo colonial (Quijano, 2005).

Se o Brasil, em algum momento, passou a ser reconhecido como país moderno, sabemos que também se modernizaram as formas de exploração capitalista, ao passo que a relação entre raça e trabalho se transformou em um aparelho tecnológico disponível à manipulação da dominação do capitalismo. Com a leitura de *Trabalhadores do Brasil*, podemos perceber que o Brasil não está tão avançado como se pensou. O conto de 2005 pode ser de ontem ou, até mesmo, de hoje (2023): percebemos a cor negra na pele dos garis, das prostitutas, dos limpadores de fossa, dos cortadores de cana, dos cobradores de ônibus, dos seguranças e dos trabalhadores do manguê.

Ao mesmo tempo, vale questionar quantos médicos, advogados, cientistas e pesquisadores (para citar algumas profissões que exigem esforço intelectual) têm a pele negra. A história vem se repetindo em telas mais atrativas que “a taba de um índio”, pois o projeto colonizador avança cada vez mais articulado, “mais *pop*, mais *tech*, mais tudo” e, por sua vez, mais moderno. Como explica Maldonado-Torres (2007), em *Sobre la colonialidad de ser*, a modernidade só é possível de existir porque existe a colonialidade. Para ele, a colonialidade se refere à lógica, cultura e estrutura do sistema-mundo moderno.

Existe, então, uma diferenciação entre colonialismo e colonialidade que para nós é muito cara. De acordo com o dicionário Michaelis ([20--]), colonialismo é o processo histórico em que foram estabelecidas as colônias, uma época colonial. Basicamente, colonialismo denomina o método de dominação de um país sobre outro por meio de invasões territoriais, culturais e econômicas. No Brasil, o período histórico conhecido como colonial

durou do século XV até o século XIX, mas deixou marcas que se acentuaram cada dia mais. Essas marcas constituem a colonialidade que, para Quijano (2000), é elemento imprescindível na elaboração do padrão mundial do poder capitalista. Nesse sentido, podemos compreender colonialidade como uma atualização das relações sociais iniciadas no chamado colonialismo.

A integração de pessoas não brancas na cultura embranquecida do Brasil nunca se deu por completo, pois, durante a mutação do Brasil colonial para o Brasil industrializado e moderno, o ódio racista não foi esquecido. A transição do período colonial para o industrial trouxe, também, a modernização dos esquemas desumanos coloniais, possibilitando o surgimento da colonialidade. Para Grosfoguel (2008), o termo colonialidade designa a interseccionalidade das mais diversificadas organizações e estruturas das formas de coerção, bem como a exploração em suas múltiplas facetas: “sexual, política, epistêmica, econômica, espiritual, linguística e racial, em que a hierarquia étnico-racial do fosso cavado entre o europeu e o não-europeu reconfigura transversalmente todas as restantes estruturas globais de poder” (Grosfoguel, 2008, p. 123).

Em *Trabalhadores do Brasil*, essas estruturas globais de poder são denunciadas quando analisamos os empregos exercidos por pessoas negras no Brasil. As formas de dominação e exploração discutidas por Grosfoguel (2008) são expostas ao leitor, visto que o conto revela como trabalhos degradantes sempre foram direcionados a pessoas não brancas. A narrativa de Freire (2005) lança luz sobre a colonialidade do poder ao desmascarar a hierarquização étnico-racial infiltrada nas articulações do mercado de trabalho no Brasil. Podemos perceber, por exemplo, uma rainha negra trabalhando como limpadora de fossa de banheiro, o que nos faz refletir acerca da humilhação colonial por qual passaram reis e rainhas da cultura africana ao serem escravizados. Freire (2005) expõe a situação de Rainha Quelé no início do quarto parágrafo e nos leva a entender a colonialidade como uma ferramenta atual do poder hegemônico.

Rainha Quelé é, provavelmente, uma referência à cantora Clementina de Jesus, símbolo da resistência negra. Nascida em Valença, no Rio de Janeiro, neta de pessoas escravizadas, por parte da mãe, a Rainha Quelé, como ficou conhecida, foi cantora popular, mulher de terreiro e empregada doméstica. Considerada uma figura fundamental para a popularização do gênero samba, Clementina de Jesus rompeu barreiras sociais, políticas e culturais, tornando-se uma entidade da música popular brasileira. Por intermédio de Rainha Quelé, o olhar para a cultura negra e para a africanidade passou a ser outro.

É importante que tenhamos o mínimo de informação sobre quem poderia ser Rainha Quelé para dimensionar o processo de transformação dessa mulher negra tão simbólica em

uma trabalhadora de higiene doméstica realizado por Freire (2005). Como foi dito, Rainha Quelé “limpa fossa de banheiro,” ratificando a informação de que a pessoa negra sempre foi destinada à posição de raça inferior, o que justificaria sua subjugação a trabalhos humilhantes e desumanos, como afirma Gilberto Freyre (1995, p. 461-462):

Ao escravo negro se obrigou aos trabalhos mais imundos na higiene doméstica e pública dos tempos coloniais. Um deles, o de carregar à cabeça, das casas para as praias, os barris de excremento vulgarmente conhecidos por tigres. Barris que nas casas-grandes das cidades ficavam longos dias dentro de casa, debaixo da escada ou em um outro recanto acumulando matéria. Quando o negro os levava é que já não comportavam mais nada. Iam estourando de cheios. De cheios e de podres. Às vezes largavam o fundo, emporcalhando-se então o carregador da cabeça aos pés. Foram funções, essas e várias outras, quase tão vis, desempenhadas pelo escravo africano com uma passividade animal.

O Brasil moderno representa bem, como podemos observar no conto de Freire (2005), a colonialidade ferrenha presente no cotidiano dos trabalhadores brasileiros. Maldonado-Torres (2017) explica que a virada decolonial tem como resultado o sujeito subalternizado metamorfoseando-se em um agente. Logo, verificamos que o conto *Solar dos príncipes* segue na esteira dessa discussão, posto que as personagens negras desse conto (canto II) não se configuram como passivas e submissas, mas como agentes, inclusive como agentes da decolonização.

Em *Solar dos príncipes*, a temática do racismo institucional permanece: todas as personagens são negras, incluindo o porteiro, assustado com os jovens que chegam ao prédio buscando gravar um curta-metragem. Tamanho é o desconforto do porteiro com a situação que ele imediatamente entra em contato com a polícia. Por meio dessa narrativa, é possível levantar múltiplas discussões. Nesse conto, há cinco jovens negros, sendo quatro do gênero masculino, que chegam a um condomínio de luxo na tentativa de fazer uma filmagem. O intuito era o de observar como vivem as pessoas ricas, com seus carros de luxo e viagens internacionais, ou seja, observar como é a vida de gente abastada, curiosidade que muitas pessoas pobres têm, principalmente no momento atual, cujas redes sociais são um mostruário de ostentações. Vejamos um trecho desse conto:

Quatro negros e uma negra pararam na frente deste prédio.
A primeira mensagem do porteiro foi: “Meu Deus!” A segunda: “O que vocês querem?” Ou “Qual o apartamento?” Ou “Por que ainda não consertaram o elevador de serviço?”
“Estamos fazendo um filme”, respondemos.
Caroline argumentou: “Um documentário”. Sei lá o que é isso, sei lá, não sei. A gente mostra o documento de identidade de cada um e pronto.
“Estamos filmando.”

Filmando? Ladrão é assim quando quer sequestrar. Acompanha o dia-a-dia, costumes, a que horas a vítima sai para trabalhar. O prédio tem gerente de banco, médico, advogado. Menos o síndico. O síndico nunca está.

— De onde vocês são?

— Do Morro do Pavão (Freire, 2005, p. 23).

Nesse trecho, Freire (2005) satiriza as relações de poder quando faz da realidade periférica sua musa inspiradora, assumindo sua preocupação em inverter, ou melhor, subverter a ordem social que se encontra posta. Para capturar o leitor, esse autor inicia o conto já em movimento: “Quatro negros e uma negra pararam na frente deste prédio” (Freire, 2005, p. 23). Ao começar o conto com a chegada dessas personagens, o autor supostamente prende o leitor pela curiosidade acerca do que acontecerá. Ao afirmar que eram pessoas negras, o narrador cria um tom racista que se confirma com a reação do porteiro do prédio.

As relações de trabalho discutidas em *Trabalhadores do Brasil* encontram continuidade em *Solar dos príncipes*. Se, no canto I, as profissões citadas são exaustivas e “coisificantes”, no canto II, o prédio onde se desenvolve a história abriga uma classe de trabalhadores privilegiados, como gerente de banco, médico e advogado. Provavelmente, o prédio em questão é a origem do título do conto e deve ser parecido com um desses prédios luxuosos de Copacabana ou de Ipanema, visto que, ao serem indagados sobre o lugar de onde são, afirmam que são do Morro do Pavão, que fica entre os bairros cariocas supracitados. Aqui, mais uma vez as relações de trabalho apresentadas são capazes de trazer à tona a verve da colonialidade na estrutura social brasileira, cujas classes mais oprimidas estão designadas, repetindo a história, a exercer funções como “os enxadeiros, os boias-frias, os empregados na limpeza, as empregadas domésticas, as pequenas prostitutas, quase todos analfabetos e incapazes de organizar-se para reivindicar” (Ribeiro, 2015, p. 209).

Contudo, temos, em *Solar dos príncipes*, uma organização que visa reivindicar outro lugar na história, que não seja o lugar emudecido do subalterno. Ao deslocar-se da posição de objeto para a de sujeito, os jovens do conto estão renegando a condição de outro, fazendo com que o outro agora seja o homem branco e rico. A inversão das perspectivas é um condimento que nunca falta no “angu literário” que Freire (2005) prepara com maestria. Os jovens, que passamos a conhecer como Caroline, Nicholson e Johnattan, ao ambicionarem um projeto cinematográfico, provocam fraturas na estrutura de classes implementada pelo colonialismo e que perduram na modernidade/colonialidade. Indo nessa direção, as relações entre senhor e escravo, casa grande e senzala tomam novas formas, mas sem jamais perder a “essência colonial”.

Existem, nas relações étnico-raciais do Brasil, resquícios de um passado colonial que são pilares na delimitação das fronteiras que separam os que podem ir e vir dos que não podem. Entretanto, as personagens desse conto ultrapassam as fronteiras quando não se contentam em permanecer no morro como objeto a ser analisado ou apreciado. Esses jovens, embora inseridos no mercado de trabalho — como se vê em “Nicholson deixou de ir vender churro. Caroline desistiu da boate. Eu deixei esposa, cadela e filho” (Freire, 2005, p. 26) — buscam executar um projeto como produtores no campo do audiovisual, pois, como explicam, querem “fazer cinema”.

Nesse sentido, esses jovens negros do Morro do Pavão subvertem a ordem social que exclui a população negra da agência cultural e intelectual, o que inclui as funções de produtor e diretor de cinema. Eles estão migrando do *locus* de sujeito silenciado para ocupar o lugar de protagonistas da história. Ao criar personagens negras para protagonizar suas narrativas, Freire (2005) constrói estratégias que aproximam o leitor da real conjectura social do país. Dando lugar de discurso para os jovens aspirantes a cineastas, Freire (2005) permite ao leitor olhar para a cena a partir dos olhos do oprimido.

Como afirma Patrocínio (2010, p. 187), “o jogo empreendido por Freire se baseia na constante tentativa de se colocar no lugar do Outro”. Esse jogo do qual trata esse autor possibilita uma mudança de foco que leva o leitor a enxergar as situações do texto sob a perspectiva do sujeito subalternizado. Ao ocupar o lugar discursivo, os jovens negros renegam sua posição de objeto mudo. Essa ocupação é provada, inclusive, na própria estrutura do texto, visto que Freire (2005) faz uso do discurso direto para “dar voz” às personagens, permitindo que o leitor se aproxime desses sujeitos recém-saídos do lugar de silêncio.

Como vimos, o narrador nos permite saber que, para que fosse possível tentar produzir o documentário, os jovens tiveram de se ausentar de seus compromissos. Caroline trabalha em uma boate e é válido refletir sobre qual deve ser a função que ela, uma mulher negra do Morro do Pavão, deve exercer. Gerente, dançarina? O conto não nos deixa saber exatamente, mas, levando em consideração o fato de que Freire (2005) abriga o marginal do próprio marginal, poderíamos questionar se o trabalho de Caroline na boate teria algum vínculo com a prostituição, já que, no Brasil, existe uma perpetuação da figura da mulher negra como cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta (Gonzalez; Hasenbalg, 1982, p. 226). Como explica Crenshaw (1989), o discurso hegemônico mescla as estruturas de raça com as de gênero e, portanto, mulheres negras são violentadas por essa intersecção. Sendo assim, a mulher negra fica na base das relações de trabalho, precisando recorrer a trabalhos informais e, muitas vezes, sujeitar-se à prostituição.

Mendonça (2019) evidencia a importância da interseccionalidade. Por sua vez, Akotirene (2019) aborda o conceito para que, assim, seja possível compreender as vivências/experiências e as interseções que atravessam a mulher negra. Akotirene (2019) informa que o termo interseccionalidade foi cunhado pela pesquisadora estadunidense Crenshaw (1989). A discussão de Crenshaw (1989) está voltada para a condição da mulher negra, como já se identifica no título do artigo *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*. Logo, o conceito de interseccionalidade surge para dar uma definição à dupla violência lançada sobre a mulher negra, porém acaba sendo alargado para dar conta das diversas formas de opressão, frutos da modernidade/colonialidade.

Na apresentação dessa obra de Akotirene (2019), Ribeiro (2018) define interseccionalidade como uma tomada de posição do feminismo negro diante da opressão contínua alicerçada na sociedade “cisheteropatriarcal branca e de base europeia” (Ribeiro, 2018, p. 11). A definição de Ribeiro (2018) nos permite compreender interseccionalidade como a junção dos diversos sistemas de opressão, como as opressões étnico-racial, de gênero, de orientação sexual, de classe social, de localização geográfica, dentre muitas outras, porém não nos deixa esquecer que o princípio do conceito se encontra no feminismo negro. Akotirene (2018), em entrevista concedida à coluna Mulheres em Movimento, do portal Geledés, explica que a interseccionalidade é uma

[...] ferramenta teórica e metodológica usada para pensar a inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado, e as articulações decorrentes daí, que imbricadas repetidas vezes colocam as mulheres negras mais expostas e vulneráveis aos trânsitos destas estruturas. Infelizmente agora sofre os perigos do esvaziamento, pois caiu no gosto acadêmico das branquitudes. Fala-se muito de feminismo interseccional sem trabalhar o paradigma afrocêntrico, de forma desconexa da origem, fundamento e propostas epistemológicas das feministas negras.

Crenshaw (1989) explica que as mulheres de pele negra são oprimidas ao experienciar uma discriminação que ora se assemelha à discriminação contra mulheres brancas, ora se assemelha à discriminação sofrida pelos homens negros. Entretanto, a pesquisadora destaca que, por vezes, a mulher negra experimenta uma discriminação que se volta contra ela não como uma soma da discriminação racial e de gênero, mas como discriminação que lhe é especificamente direcionada. Crenshaw (1989) nos orienta sobre a indissociabilidade que existe entre raça e gênero, mostrando que essas categorias não podem ser analisadas isoladamente. É possível, então, afirmar que o termo interseccionalidade configura-se como

uma ferramenta teórico-metodológica do feminismo negro, que possibilita a análise das estruturas opressoras do poder hegemônico.

Como foi dito, não podemos afirmar que a personagem Caroline seja uma profissional do sexo, mas, definitivamente, podemos inferir que, sobre essa personagem, recai o peso da combinação raça, gênero e classe, três estruturas de opressão que também se articulam violentamente na vida da prostituta que narra o quinto conto da obra, intitulado *Vaniclélia*. A barbárie trazida pelo capitalismo tardio brasileiro atinge todos aqueles que não forem homens cisgêneros, brancos e ricos, mas essa situação é agravada exponencialmente quando pensamos na exploração que recai sobre a mulher negra e pobre. As relações étnico-raciais de gênero e de classe na hierarquia do sistema moderno/colonial do Brasil perpetuam a opressão contra a mulher, pontos que percebemos durante a análise de *Vaniclélia*.

Como já sabemos, os sujeitos que compunham a população negra que chegou no início da formação do Brasil vieram traficados em navios negreiros. A pessoa negra não foi tratada como gente, mas como uma subespécie, portanto, passível de escravização e subalternização. O século XVI marcou a chegada dessa “gente não gente” em terras brasileiras, bem como traçou um roteiro para a perpetuação do racismo que foi se “modernizando” no decorrer dos séculos. A atual sociedade brasileira tratou de guardar a mesma atitude de desprezo contra o povo negro e tudo a ele relacionado, mesmo sendo um país cuja maior influência sociocultural é negra. Em termos demográficos, a população negra no Brasil era constituinte de uma das maiores massas negras da modernidade após o período colonial (Ribeiro, 1995).

A abolição da escravatura no Brasil aconteceu em 13 de maio de 1888, por meio da Lei Áurea. Sendo o último país das Américas o abolir a escravidão, o Brasil permaneceu com o propósito de menosprezar a pessoa negra: homens e mulheres agora livres e alforriados deixam as fazendas onde eram cativos e passam a procurar sítios em que possam plantar milho e mandioca para alimentação e organizar suas moradias. Entretanto, os senhores fazendeiros vizinhos buscavam imediatamente uma expulsão das terras, inclusive contando com o apoio da polícia.

O “povo brasileiro” negou aos negros e às negras o direito de possuir terras, sob o respaldo da Lei de Terras, implementada em 1850. Ribeiro (1995) explica que grande parte das pessoas negras partiu para as cidades e constituíram comunidades, conhecidas como bairros africanos, hoje transformados em favelas. A partir de então, as favelas passam a se multiplicar como alternativa de um lugar para morar, visto que é acessível às pessoas pobres.

Obviamente, essas comunidades permanecem sob o risco constante de sofrerem rechaço e expulsão (Ribeiro, 1995).

Veza por outra, é comum que a polícia, em subidas de favelas, desmonte barracos de finalidade comercial, como bares, salões de cabeleireiro e pontos onde se vende comida. É em uma dessas favelas que moram os jovens protagonistas do conto *Solar dos Príncipes*, mais precisamente no Morro do Pavão, um conjunto de morros que fica próximo de dois dos bairros famosos do Rio de Janeiro: Ipanema e Copacabana. O conto revela a continuidade da subalternização imposta à pessoa negra, cuja trajetória é pontuada pela “coisificação”. Desse modo, o canto II de *Contos negreiros* permanece de mãos dadas com *Trabalhadores do Brasil* e trata do ódio racista impregnado nas relações sociais do Brasil, bem como da assimilação do racismo pela cultura brasileira, a ponto de fazer com que a própria pessoa negra se veja diante de comportamentos e atitudes que implicam em um desprezo por si mesmo e por sua ancestralidade.

O narrador de *Solar dos príncipes* é inteligente o suficiente para perceber a tensão que se cria na relação entre ele e seus amigos, aspirantes a cineastas, e o funcionário do prédio: “Esse porteiro nem parece que é preto, deixando a gente do lado de fora” (Freire, 2005, p. 25). Nesse sentido, é perceptível o envolvimento do narrador com os acontecimentos do texto. É por meio da voz desse narrador que damos sentido ao que está sendo contado. Isso acontece porque

A condução da narrativa por um narrador em primeira pessoa implica, necessariamente, a sua condição de personagem envolvida com os “acontecimentos” que estão sendo narrados. Por esse processo, os recursos selecionados pelo escritor para descrever, definir, construir os seres fictícios que dão a impressão de vida chegam diretamente ao leitor através de uma personagem. Vemos tudo através da perspectiva da personagem, que, arcando com a tarefa de “conhecer-se” e expressar esse conhecimento, conduz os traços e os atributos que a presentificam e presentificam as demais personagens (Brait, 1985, p. 61-62).

Pela personagem que narra as ações do texto, podemos problematizar o fato de as comunidades negras, como as favelas, a exemplo, serem sempre objeto de análise, sempre um *corpus* exótico disponível para verificações e análises, além de um objeto gerador de lucro, visto o uso da imagem periférica no cinema e em outras artes. A imagem da favela vende muito, bem como a imagem sensual do Brasil. Sexo e violência são grandes atrativos de público. O narrador em primeira pessoa se revolta:

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 a nossa coca-cola (Freire, 2005, p. 25).

Nesse trecho, o jovem narrador se irrita ao não conseguir entrar no condomínio para gravar um documentário, cujo tema seria a vida abastada da classe alta, como num dia de domingo. Ele queria saber se os ricos almoçam em casa, se são tão alegres quanto as famílias pobres na hora das refeições. Além disso, explica que ele e sua turma querem fazer cinema. Entretanto, como foi dito, o porteiro não permite a entrada dos jovens:

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

- Fernanda Montenegro não, aqui ela não mora.

E avisou: "Vou chamar a polícia."

A gente: "Chamar a polícia?" (Freire, 2005, p. 25-26).

Apesar de toda a tensão do momento, é perceptível o toque humorístico tão característico de Freire. Em meio ao caos estabelecido no diálogo entre os jovens e o porteiro, é possível que o autor arranque alguma risada do leitor que se depara com uma espécie de piada no meio de todo o drama. Ainda assim, mesmo no humor, existe aqui uma violência latente. Ao chamar a polícia, o porteiro deduz que os jovens são uma ameaça, que se dá pela inversão de papéis no poder discursivo. A polícia não seria chamada para retirar da favela os artistas que vão lá para realizar suas produções, por exemplo. O problema inteiro se constrói porque o sujeito subalterno saiu de seu lugar de objeto para ser uma agente, algo que desconcerta a ordem estabelecida pelo sistema-mundo:

Quatro negros e uma negra pararam na frente deste prédio.

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

"Estamos fazendo um filme", respondemos.

Carolina argumentou: "Um documentário." (Freire, 2005, p. 23).

O porteiro não pôde deixar de pensar que os jovens, por serem negros, seriam uma ameaça ou estariam ali para realizar algum serviço. As duas opções para pessoas negras são sempre essas? Se relembrarmos da trajetória de pessoas negras até aqui, então a resposta seria sim. São exatamente essas as opções. Como foi citado há alguns parágrafos, a sociedade brasileira mantém seu desprezo pelo negro e, por isso, não o enxerga exercendo outro papel

que não seja o de subalterno e de objeto. Todavia, não é esse o papel exercido pelos jovens negros desse conto, que estão ali para agir como sujeitos. É deles a perspectiva, o ponto de vista surge do local marginal, não do centro, e isso provoca no porteiro a sensação de incômodo e de medo, por isso ele “foi mexendo em tudo que é andar. Estou sendo assaltado, pressionado, liguem para o 190, sei lá.” (Freire, 2005, p. 25).

Ao mudar o foco da narração para a primeira pessoa, Freire (2005) nos permite acessar as raízes coloniais no pensamento do porteiro. Mesmo diante da situação, o grupo de jovens continua com a proposta da filmagem, e o narrador explica que assim não haveria espontaneidade no depoimento dos condôminos. Parecendo ignorar o surto do porteiro, o jovem cineasta continua divagando sobre sua proposta de ver

[...] o condômino falar como é viver com carros na garagem, saldo, piscina, computador interligado. Dinheiro e sucesso. Festival de Brasília. Festival de Gramado. A gente fazendo exibição no telão da escola, no salão de festas do prédio. Não.

A gente não só ouve samba. Não só ouve bala (Freire, 2005, p. 25).

O narrador argumenta que não só escuta barulho de violência e que não está congelado nos estereótipos criados pela colonialidade. É que não se espera que pessoas negras, muito menos jovens, possam ter outras profissões que não sejam aquelas citada no conto *Trabalhadores do Brasil*. Entretanto, é comum a ida de repórteres e diretores de cinema à favela (sempre receptiva, como afirmou a personagem anteriormente) para produzir documentários e filmes, mas os habitantes da favela não são bem-recebidos nos bairros ricos da cidade. Verificamos, em *Solar dos príncipes*, um desejo de mudar e

O resultado deste desejo de mudança de foco é, de certa forma, a construção de um texto que propõe um novo molde para as questões abordadas. O conto “Solar dos Príncipes” é, talvez, um dos melhores exemplos deste jogo realizado pelo autor. No conto, é narrada de forma irônica a tentativa, por parte de um grupo de moradores do morro do Pavão, de realização de um documentário sobre a classe média. O grupo abandona a silenciosa posição de objeto para, em seu lugar, assumir o papel de produtores do discurso (Patrocínio, 2009, p. 7).

Ao abandonar seu lugar de silêncio e exercer a função de produtor do discurso, os jovens negros passam a observar o Outro e deixam de sê-lo. A filósofa francesa Beauvoir (1970) exemplifica a categoria do Outro usando como exemplo os judeus, os negros e os indígenas, antes de chegar à categoria da mulher como o Outro do homem. Beauvoir (1970), em sua analogia, pontua que os judeus, os negros e os indígenas seriam os Outros para os antissemitas, para os racistas e para os colonos. No caso do conto em questão, os Outros é que

são os agentes do discurso, e isso provoca uma série de desconfortos, a começar pelo porteiro, que chama a atenção de todos os condôminos até a chegada da polícia: “Dei a ordem: filma. Começamos a filmar tudo. Alguns moradores posando a cara na sacada. O trânsito que transita. A sirene da polícia” (Freire, 2005, p. 26).

Todo o desconforto causado pela inversão de papéis sociais, ainda que no campo da ficção, ajuda a projetar novos métodos de intervenção discursiva (Patrocínio, 2010, p. 188), bem como a colaborar com o alargamento das fissuras narrativas por onde falam os sujeitos subalternos, ou seja, por onde falam os Outros. O enredo se encerra com a chegada da polícia, já que “Todo filme tem sirene da polícia. E tiro. Muito tiro” (Freire, 2005, p. 26). A escrita de Freire provoca um desprazer no leitor, mas, ao mesmo tempo, é uma escrita de fruição. É como se houvesse um prazer no desprazer, cujo prazer do incômodo surge justamente das provocações feitas pelo autor, que nos obriga a ler o texto e, pensando em um outro Freire (o também pernambucano Paulo Freire), obriga-nos a ler o mundo de forma crítica e sensível. Freire (1989) explica que a leitura que fazemos do mundo é anterior à leitura que aprendemos a fazer da palavra.

Sendo assim, *Contos negreiros* possibilita que saíamos de uma realidade criada pelo senso comum e apático, não apenas pela temática, mas principalmente pela linguagem usada. Nossa visão acerca da realidade e dos indivíduos que nos cercam é feita de fragmentos, sendo eles que dão consistência a uma personagem. No caso de *Esquece*⁷, é o narrador-personagem que nos ajuda a diminuir os limites entre a realidade da obra e a realidade do leitor. A escrita de *Contos negreiros* permite a projeção de uma compreensão de mundo mais aguçada e, assim, menos automática. Com efeito, é provável que, depois de ler essa obra, o cotidiano do leitor (principalmente do leitor consciente de que ocupa um lugar periférico e subalterno no jogo social) seja observado de formas distantes da obviedade, mais próximas da angústia, até porque “o cotidiano quando se torna tema da ficção, adquire outra relevância, condensa-se na situação-limite do tédio, da angústia e da náusea” (Candido *et al.*, 1976, p. 30). Essa condensação do cotidiano em situação limítrofe acaba por dar evidência à violência velada que paira sobre o cômodo estilo de vida burguês.

Para Almeida (2013), o fato de esse conto ser narrado em primeira pessoa — dando o protagonismo ao criminoso, um homem negro — explora causas obscurecidas da violência. Tal obscuridade é possibilitada pela visão confortável de uma burguesia acomodada no Brasil. Por isso, existe um incômodo no leitor que evita identificar-se com a provocação (Almeida, 2013). Freire (2005) aborda o tema de maneira inventiva, utilizando recursos que capturam o

⁷ Não analisaremos esse conto, mas apresentamos algumas reflexões que consideramos pertinentes.

leitor, levando-o a observar a realidade sob nova perspectiva. Na simplicidade de seu vocabulário se esconde uma vastidão de absurdos.

A problemática ao redor das personagens de uma obra literária demanda uma compreensão menos prosaica. Brait (1985) começa por investigar o que seria uma personagem por meio de definições do *Novo Dicionário Aurélio* (Holanda, 1975) e do *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem* (Ducrot; Todorov, 1998), organizados por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira e por Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, respectivamente. Brait (1985) investe na pesquisa, começando por definições mais simples, até chegar a pontos mais específicos, a fim de organizar a confusão estabelecida no relacionamento entre pessoa, ser humano, e personagem, o ser fictício (Brait, 1985). A pesquisadora sabe que um dicionário geral da língua portuguesa não tem condições de responder questões específicas, mas prefere partir dele para problematizá-lo.

No dicionário de língua geral, a palavra “personagem” está fortemente associada a vocábulos como “ser humano” e “pessoa”, reforçando a confusão. Já Ducrot e Todorov (1998) parecem aproximar-se de uma resposta mais assertiva, visto que, em seu dicionário, encontramos um apontamento para o problema linguístico da personagem, bem como a representação que se constitui por intermédio da personagem. O problema linguístico é fundamental, já que para que seja possível conhecer minimamente uma personagem, é necessário, antes de qualquer coisa, recorrer ao texto.

É o texto que dá substância a uma personagem e qualquer que seja a representação que o texto faça do mundo exterior, só é possível de existir por meio das palavras elaboradas para cada personagem. Freire (2005) conhece as regras desse jogo criativo e preocupa-se em usar palavras que façam suas personagens pulsarem. Em sua oficina de escrita literária, explica que é preciso saber quem está falando: é a personagem quem determina seu nome, seus verbos e seus adjetivos. Logo, compreender como uma personagem fala e compreende seu lugar de fala é o que possibilita a caracterização dessa personagem.

Freire (2005^a) elabora uma crítica à reificação da mulher negra, que, no conto *Vaniclélia* (canto V), não tem seu corpo como algo para além de um objeto de desejo e prazer, um objeto de exploração. O corpo da mulher negra é reduzido ao exotismo sensual comumente atribuído ao povo africano. Nesse conto, o leitor fica sabendo da vida sofrida de uma mulher prostituída que acabou por casar-se, buscando conseguir se estabelecer sem precisar do dinheiro da prostituição. Trata-se de ficção, porém é sabido que há muitas mulheres da vida real que são aliciadas, isso quando não são traficadas ou até mesmo mortas.

Muitas delas são levadas para outro país, e o “gringo” acaba por escravizá-las; outras sofrem violência doméstica aqui no Brasil mesmo.

O conto mencionado retrata a vida de uma prostitua exposta às mais variadas maneiras de violência e opressão. *Vaniclélia* inicia o conto com um diálogo sem precedentes, pois a personagem-narradora não se explica, tampouco há uma contextualização do momento.. O leitor “pega o bonde andando” e precisa ouvir a reclamação da personagem para que possa compreender do que se trata. A primeira palavra do conto é um marcador da oralidade que provoca no leitor a sensação de estar participando mais de uma conversa do que de uma atividade de leitura. A insatisfação da personagem-narradora é com o rumo que tomou sua vida. Após se casar, na tentativa de livrar-se da prostituição, a personagem explica que passou a sofrer com a violência causada pelo marido, como podemos ver logo no início:

U, hum. Agora ter que aguentar esse bebo belzebu. O que é que ele me dá? Bolacha na desmancha. Porradela na canela. Eu era mais feliz antes. Quando o avião estrangeiro chegava e a gente rodava no aeroporto. Na boca quente da praia. Pelo menos, um príncipe me encantava. Naquele feitiço de sonho. De ir conhecer outro lugar, se encher de ouro. Comprar aliança. U, hum.
Casar tinha futuro. Mesmo sabendo de umas que quebravam a cara. O gringo era covarde, levava para ser escrava. Mas valia. Menos mal do que essa vida de bosta arrependida. De coisa criada. Qual a minha esperança com esse marido barrigudo. Eu grávida? Que leite que ele vai construir? (Freire, 2005, p. 41).

Freire (2005) usa o marcador conversacional “u, hum” como forma de transmitir a força da oralidade para o texto escrito e, assim, capturar o leitor pela orelha. Ao iniciar o conto dessa forma, o autor estabelece um diálogo instantâneo com o leitor, que, desde a primeira linha do canto, é colocado no lugar de ouvinte, de confidente do sofrimento da personagem. A presença de marcadores conversacionais soma-se ao uso de uma pontuação mínima, uma sintaxe recheada de frases curtas e perguntas direcionadas ao leitor durante toda a narração, como podemos verificar no trecho destacado. Esses recursos fazem com que as palavras escritas pelo autor ecoem como gritos recém-saídos da boca da personagem. O trecho destacado acima ilustra muito bem a maestria de Freire (2005) ao fazer uso das “armas” que tem para dar vida e voz às suas personagens.

Separando a letra U do restante da expressão (“U, hum”), Freire (2005) sugere uma pausa na fala da personagem-narradora, criando um espaço de tempo com as duas partes da palavra, a fim de explicitar o ritmo em que ela está falando. Esta revela que sofre com a relação que tem com seu marido, a quem ela chama de “bebo belzebu”. A relação entre os vocábulos “bebo” e “belzebu” constrói uma sonoridade poética que reforça a sensação de conversa durante a leitura. O mesmo acontece com outros pares de palavras, como

“bolacha/desmancha” e “porradela/canela”. As rimas no texto do autor servem para dar suporte ao ritmo sonoro que constituem a narrativa. De acordo com Almeida (2010), a oralidade no texto de Freire (2005) faz com que o leitor absorva a linguagem que não lhe pertence, mas que o habita no instante da leitura, passando a controlar até mesmo sua respiração. Para a pesquisadora, a respiração está conectada ao ritmo, e ambos dão manutenção à ligação que se faz entre o leitor e o que lhe é externo (o texto, nesse caso). Desse modo, o leitor/ouvinte interage com a personagem-narradora, tendo como meio os artifícios usados por Freire (2005).

Não é à toa que, no prefácio de *Contos negreiros*, Sá (2005) afirma que Freire “tem a manha, a música que não deixa esvaziar a pista de dança”. Infelizmente, a música que não esvazia a pista é uma balada violenta e triste. O pequeno trecho de *Vaniclélia* que destacamos acima serve para que possamos perceber as variadas formas de violência enfrentadas pela mulher no Brasil. A personagem revela que o marido a violenta fisicamente e que era mais feliz antes, quando se prostituía no aeroporto e na praia. A narradora nos deixa saber que se prostituindo poderia encontrar um estrangeiro que a levasse para conhecer outros lugares, para ganhar ouro e casar com um homem rico. Entretanto, havia casos em que as mulheres brasileiras acabavam sendo escravizadas no estrangeiro. De todo modo, a personagem afirma que a vida como escrava no exterior seria melhor do que permanecer desesperançada ao lado de um “marido barrigudo.”

Ademais, afirma que “casar tinha futuro” quando era com um homem estrangeiro, desestabilizando as normas sociais ao enxergar o casamento como um meio de ganhar dinheiro, e não como fonte de afeto ou como base familiar. Apesar de subalternizada, essa narradora não se permite ser disciplinada pelo sistema normalizante e sugere ao leitor uma alternativa à sua leitura de mundo. Aparentemente, a personagem só poderá “escolher” a que tipo de violência irá se submeter: àquela provocada pelo marido ou à outra, inerente à condição de prostituta. Nesse sentido, o corpo da mulher negra permanece sendo objeto para satisfazer as vontades do homem, independentemente de este ser branco ou não.

Para Woodward (2000), o corpo é uma forma de fundamentar a identidade de cada sujeito. Vale, portanto, refletir acerca da identidade que têm aqueles que são alienados de seu próprio corpo. Se as experiências que levam o indivíduo a afirmar-se como sujeito, ou seja, a construir o sentido de sua existência, são experiências que precisam passar pelo corpo, pensemos sobre quais significados são construídos no corpo violentado da personagem-narradora. Já mencionamos as condições de violência impostas às pessoas negras

desde o começo da formação do Brasil, porém, a partir de agora, a especificidade recai sobre as circunstâncias da mulher negra, seu corpo e identidade.

Sendo assim, a realidade vivida passa pelo corpo e este torna-se um determinante da relação do ser com o mundo. No caso de *Vaniclélia*, a relação dos corpos das personagens com o mundo se dá por intermédio da violência colonial e patriarcal incutida no sistema social brasileiro. Esse conto de Freire (2005) nos permite refletir sobre a subalternização da mulher e sobre as violências variadas aplicadas a ela, principalmente, à mulher negra. Nesse sentido, referimo-nos a uma violenta opressão que se baseia também na discriminação racial e que retira da mulher sua condição de humana, transformando-a em uma “coisa criada”.

Historicamente, a mulher negra do Sul foi tida quase sempre como objeto sexual e exótico no mundo todo, e essa cosmovisão infelizmente perdura até os dias atuais. Em *Vaniclélia*, o autor provoca no leitor a subversão do olhar, obrigando-o a rever seu pensamento, sua maneira de enxergar o mundo, estabelecendo, com a leitura, um pacto quase que de sangue, visto que a personagem sangra com a violência física infligida pelo marido. Como explica Sartre (2004), a leitura é um pacto em que o leitor entrega ao autor sua confiança, mas também demanda confiança do autor, construindo um “vai-vem dialético”, que possibilita a ambos desvendar o mundo por intermédio do texto.

Nesse sentido, *Vaniclélia* é um conto que traz o outro lado da moeda discursiva, já que quem nos desvenda a história do Brasil moderno é uma mulher em condição de extrema vulnerabilidade social. Nele, como nos outros dois contos analisados até agora, quem fala é o outro excluído pelo eu universal que é o homem europeu, ou seja, quem fala é a mulher. A posição de sujeito do discurso é da mulher subalterna de Spivak (2010). Embora Spivak (2010) defina o subalterno como eternamente silenciado, essa condição de silêncio acaba por ser vencida em *Vaniclélia*, um conto que produz outros espaços onde a mulher subalternizada fala. Mas isso nos garantiria a escuta dessa mulher subalterna? O que sabemos é que inicialmente Freire (2005) foi capaz de ouvir as vozes do Brasil real. Em seguida, percebemos que esse autor convida o leitor a fazer um pacto com a leitura, apelando que compactue com a revolta dessa personagem e que reconheça nela a face da violência real do cotidiano brasileiro.

O pacto feito entre o autor e o leitor permite que esse conto de Freire (2005) sirva como um instrumento poderoso na luta contra a subalternidade, pois retira da obscuridade o sujeito subalterno feminino dando a ele o poder da voz. Nesse sentido, o autor torna visível o que o sistema hegemônico faz questão de invisibilizar. Não bastando tratar da mulher subalterna em seu conto, esse escritor permite que ela fale em primeira pessoa. Assim,

Vaniclélia é um espaço no qual a mulher subalterna do Brasil se manifesta, provocando um acolhimento da “recuperação de informação em áreas silenciadas” (Spivak, 2010, p. 86).

Na atual sociedade brasileira, que importância tem a palavra ensanguentada de uma prostituta? Quem se disponibiliza a ouvir o que a margem da própria margem tem a dizer? O fato de não ouvirmos essas pessoas no mundo real não quer dizer que elas não existam ou, ainda menos, que elas não estão falando. Muito pelo contrário, elas estão gritando de medo, de ódio, de dor pelas avenidas dos grandes centros, mas, também, nos sinais de trânsito e no comércio das cidades do interior. A problemática se dá porque essas pessoas se encontram em áreas silenciadas, como apontou Spivak (2010). Sendo assim, como é possível falar de um lugar que abafa a voz do corpo que fala? Por meio da personagem-narradora de *Vaniclélia*, é possível que ouçamos essa voz abafada pelas estruturas de poder.

A real mulher do terceiro mundo parece encontrar, no conto *Vaniclélia*, uma oportunidade de ser respeitada e uma chance de romper com a outremização, pois é ela quem fala, e é ela o sujeito agente. A personagem-narradora revela a mulher marginalizada e silenciada pelo sistema capitalista, patriarcal e ainda colonial. Nesse sentido, como afirma Bahri (2013), a condição das mulheres perante as atuais conjecturas da globalização e do domínio do sistema capitalista é mais que urgente. A personagem de Freire (2005) responde a essa urgência de verificar a condição da mulher no Brasil atual, principalmente da mulher marginalizada e prostituída que sofre com múltiplas violências provocadas pelo marido, pela sociedade e pelo Estado. Este último, inclusive, institucionalmente representado pela polícia, como podemos perceber no trecho a seguir:

Se for menina, vou ensinar assim: no porto, no Carnaval. No Calçadão de Boa Viagem. Com cuidado para a polícia não ver a sacanagem. E querer participar. Um dia, eu tive que foder com a tropa inteira da delegacia. Mexeram comigo até o dia amanhecer. E ainda ficaram tirando onda: que eu devia respeitar o homem brasileiro. Rará. Mataram a Vaniclélia, lembra, não lembra, lembra? De tanto que afozaram ela (Freire, 2005, p. 41-42).

Como podemos perceber, a personagem-narradora relata que, além de ter que se prostituir, ainda foi estuprada coletivamente pela polícia que supostamente deveria garantir sua segurança enquanto cidadã brasileira. Entretanto, o que a polícia faz é justamente o contrário: reforça a coisificação aplicada à mulher. As pesquisadoras Tabuchi e Santos (2020) procuram compreender de que maneiras o Estado brasileiro violenta os direitos das mulheres que trabalham com o sexo. As autoras lançam mão de dados retirados de uma pesquisa realizada com prostitutas de 10 capitais do Brasil. Entre as cidades que foram contempladas

pela pesquisa, estão Brasília, Rio de Janeiro, Salvador e Recife. De agosto de 2008 até julho de 2009, 2.523 mulheres participaram do projeto, 59,5% afirmaram ter sofrido violência verbal; e 38,1%, violência física. A pesquisa ainda aponta que, dessas mulheres que foram violentadas fisicamente, 25,2% foram violadas pelos parceiros; 15,6%, por familiares ou homens conhecidos da vítima; 11,7%, por homens que contratavam o serviço; e 7,9%, por policiais em serviço. A violência policial infligida à mulher prostituta é um mecanismo usado pelo Estado para aniquilar esse corpo marginal e subalterno. O conto *Vaniclélia* desmascara a realidade do Brasil ao provar a desumanização aplicada às mulheres que trabalham com o sexo. A vida dessas mulheres, portanto, não merece atenção, posto que, como não são humanas, não são dignas de viver; servem apenas para o uso e devem ser descartadas como “coisas” que são, “produtos” com data de validade.

Os corpos prostituídos no Brasil são tidos como meras mercadorias e encontram-se expostos às mais variadas formas de violência, inclusive, violências gerenciadas pelo Estado. Como podemos observar no trecho anteriormente reproduzido, Vaniclélia é o nome de uma prostituta que foi morta pela polícia durante um estupro coletivo. Além dessa violência, o Estado brasileiro também, em prol de uma abolição da prostituição, nega qualquer direito trabalhista ou proteção a essas mulheres. As violências que o Estado aplica às prostitutas brasileiras não se reduzem ao estupro coletivo dos policiais que mataram Vaniclélia, posto que não existe um interesse em estimular políticas públicas a favor dos direitos dessas mulheres, mas um estímulo à estigmatização desses corpos, bem como à sua extinção. Na lógica perversa do Estado brasileiro, não existindo corpos prostituídos, não haverá prostituição.

A fim de buscar abolir a prostituição, o Código Penal do Brasil (Brasil, 1991) determina que o “comércio do corpo” é uma forma de exploração sexual e que é criminoso aquele que facilitá-la ou dificultar a saída dessa exploração. É ambígua a posição do Estado posto que não criminaliza a mulher que se prostitui, ao mesmo tempo em que não se importa com a vida (ou com a morte) dessas mulheres. Como afirmam Tabuchi e Santos (2000, p. 8), “apesar do sistema ser abolicionista não há qualquer intenção em abolir a prostituição”, ou seja, não há qualquer intenção de dar a essas mulheres meios de saírem da condição de prostitutas. Pelo contrário, mais parece haver um interesse na perpetuação desses corpos na posição de subalternidade.

Essa perpetuação interfere na vida de toda a sociedade, não apenas na vida das prostitutas. O trecho mencionado de *Vaniclélia* nos deixa a par das intenções da narradora em agenciar futuramente a prostituição de seu bebê, caso seja uma menina. Nesse sentido, a prostituição se perpetua pelas mãos do Estado, bem como pelas mãos da própria vítima, que

não é capaz de imaginar outra vida para a filha que não seja a vida que conhece, a da prostituição. Nessa direção, a mulher adulta, que teoricamente deveria zelar pela vida e pela integridade da criança, é aquela que irá lançar a menina no mundo da exploração sexual. Ainda na barriga da mãe, a criança já está comprometida com a violência física, psicológica e social.

Em parceria com a associação *Childhood* Brasil, a Polícia Rodoviária Federal divulgou dados que indicam quais são os pontos vulneráveis à exploração sexual de crianças e adolescentes nas rodovias federais do Brasil. Entre os anos de 2021 e 2022, foi possível mapear 9.745 pontos vulneráveis, em que 640 foram considerados críticos. São considerados pontos críticos aqueles que apresentam maior vulnerabilidade, sendo, por conseguinte, aqueles em que há maior chance de acontecer a exploração de crianças. O autor do projeto MAPEAR e chefe do setor de direitos humanos, Dadalt ([202-]), explica que é comum que a exploração sexual seja entendida como prostituição infantil, porém o termo é inadequado, visto que crianças não se prostituem; elas são exploradas, não tendo condições de compreender as consequências da exploração a que estão submetidas.

Na obra, constantemente explorada, a personagem visualiza sua filha sendo explorada também, seja no porto ou no calçadão de Boa Viagem. De acordo com Coutinho (2005, p. 55),

Em Boa Viagem a atividade da prostituição se inicia informalmente e de modo desarticulado, ou seja, ocorre através de meninas que frequentam a praia em busca de estrangeiros, transitam em frente aos hotéis do bairro, além de circularem em bares, danceterias etc. da área, em busca de clientes.

Essa procura por estrangeiros de que fala Coutinho (2005) é visível em *Vaniclélia*, já que, no início do conto, a personagem-narradora afirma que era mais feliz quando “o avião estrangeiro chegava e a gente rodava no aeroporto” (Freire, 2005, p. 41). A personagem acreditava que poderia ter a “sorte” de encontrar um homem estrangeiro que pudesse levá-la para conhecer outros lugares, que a levasse para comprar ouro e ter uma vida abastada depois do casamento. Ela explica que, algumas vezes, as mulheres eram enganadas e terminavam por ser escravizadas, mas que, mesmo assim, ainda era melhor do que sua vida atual com o marido barrigudo.

Seriam a prostituição e o assassinato suas únicas alternativas? É o que reforça o pensamento da personagem-narradora, que imagina como iria ensinar sua filha a “vender” discretamente seu corpo. Um corpo ou uma identidade só pode se construir dentro do espaço que lhe é permitido. Qual permissão é concedida ao corpo marginal de uma mulher

prostituída? Apenas a permissão para deixar de existir, para morrer. É o que ocorre com Vaniclélia, prostituta morta que dá título ao conto. A personagem-narradora lamenta a morte da amiga e continua sua comparação entre o homem brasileiro (seu marido) e o homem estrangeiro, provocando o leitor:

Homem? U-hum. Não vale um tostão pelas bandas daqui. Os caras pelo menos tinham educação, outra finura: levavam a gente para restaurante, deitavam a gente em cama d'água. Sabonete de colônia. A gente era respeitada. Precisava ver como o garçom e o pivete e o gerente e o taxista da frente e o povo todo nos tratava. O que cada um ganhava de gorjeta não era brincadeira. Acabava saindo rendendo pra todo mundo. Uma beleza! (Freire, 2005, p. 42).

É nítida a angústia da personagem que enxerga como forma de escapar da violência a subordinação a outras violências. Ela parece não compreender que está recorrendo a outros níveis de violência. No trecho destacado, podemos ver que a narradora acredita que sendo explorada pelo homem estrangeiro terá acesso a melhores condições de vida e, só assim, será respeitada. A personagem encontra em seu algoz uma esperança mínima de ascender socialmente, visto que a pobreza é uma máxima constante em sua vida. Podemos, então, estabelecer uma ponte com a observação de Spivak (2010, p. 91), quando aponta que “homens brancos estão salvando mulheres de pele escura de homens de pele escura”. Embora a autora esteja se referindo às ações do poder britânico para abolir o ritual Sati (sacrifício de viúvas) na Índia, entendemos que essa alusão também se faz pertinente quando se destaca a presença do estrangeiro branco rico como herói da mulher brasileira, pobre vítima da violência do homem de pele escura brasileiro em *Vaniclélia*.

Nesse contexto, o conto de Freire (2005) desvela a continuidade da dominação patriarcal etnocentrista nas relações sociais do Brasil e corrobora com a luta decolonial ao fazer com que o leitor seja capaz de observar a história pelo viés daqueles que nunca puderam contá-la. A opressão colonial, patriarcal e capitalista causada pelo poder hegemônico é o plano de fundo usado por Freire (2005) para dar voz à personagem que narra *Vaniclélia*. É essa mesma opressão que leva a narradora a enxergar, na exploração que sofre, uma série de vantagens, elencadas por ela, como ir a restaurantes caros, deitar em cama d'água, usar sabonete de colônia e ser respeitada nos ambientes em que chegar. Além disso, a personagem explica que sua exploração sexual “acabava saindo rendendo pra todo mundo” (Freire, 2005, p. 42), visto que o cliente estrangeiro era generoso quando precisava dar gorjeta ao garçom, ao gerente, ao taxista e ao “povo todo” envolvido na situação.

Indo nessa direção, quase chegamos ao crime de rufianismo, visto que este, como consta no art. 230 do Código Penal brasileiro, implica em “tirar proveito da prostituição

alheia, participando diretamente de seus lucros ou fazendo-se sustentar, no todo ou em parte, por quem a exerça” (Código Penal, 1991, p. 90). Sendo assim, muito são os que se beneficiam da prostituição de mulheres como Vaniclélia, que muitas vezes encontra seu fim nas mãos dos próprios agenciadores. A morte de prostitutas, bem como de várias outras identidades marginalizadas, não comove a sociedade brasileira.

Todos os dias, corpos pobres são vítimas de violência, mas não chocam, pois são corpos que não têm importância nem valor. Desde o início da formação do Brasil, a mulher negra sofreu algumas violências que o homem negro não teve que enfrentar. Embora ambos tenham sido desumanizados pelos séculos de colonização, a mulher negra foi ainda mais explorada, visto que sofria estupro constantes, bem como passou a ser vista como uma fábrica de mão de obra escrava.

A sociedade brasileira, bem como todas sociedades que surgiram a partir da colonização, organiza-se como uma pirâmide, onde quem ocupa o topo é o homem branco, heterossexual, cristão e rico. Qualquer outro corpo que não cumpra esses requisitos será sempre um corpo dissidente, uma existência abjeta e, por isso, estará sujeito à aniquilação. Qual será o principal corpo que sustenta a pirâmide, sua base? O corpo da mulher negra, pobre e periférica. A personagem Vaniclélia habita esse corpo, torna-se esse corpo, denunciando sua existência atormentada pela violência contínua:

Agora que valor me dá esse belzebu? Quanto vale ele ali, na praça? Pergunta, pergunta. A vida dele é me chamar de piranha e de vagabunda. E tirar sangue de mim. Cadê meus dentes? Nem vê que eu tô esperando uma criança. Agora, disso ninguém tem ciência. Ninguém dá um fim.
Mulher como eu ser tratada assim (Freire, 2005, p. 42).

Nessa linha, Freire acaba aproximando a personagem fictícia do leitor, um sujeito não fictício, por intermédio de recursos próprios da oralidade. O trecho destacado ressalta bem a estética freireana quando nos apresenta uma interação com o leitor/interlocutor. A personagem quer que o leitor seja capaz de responder às suas perguntas; ela espera que o leitor diga qual o valor de seu marido diante da sociedade e questiona “Quanto vale ele ali, na praça?” O leitor sente amolecer a língua com a sonoridade de “vale ele ali”, recurso estilístico utilizado pelo autor ao longo de todo o conto e, na verdade, ao longo de toda a obra em análise. Entretanto, as indagações da personagem não são direcionadas apenas ao leitor, pois ela vai além e quer que a sociedade tenha (cons)ciência do que acontece com ela. Isso parece ser provado quando diz “Pergunta, pergunta.” É o leitor que deve agora procurar saber o valor

que tem “esse belzebu”, cujo tempo parece ser dedicado a violentar em todos os níveis a narradora.

De acordo com o art. 5º da Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006, mais conhecida como Lei Maria da Penha, violência doméstica e familiar contra a mulher configuram “qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial” (Brasil, 2006). A lei que alterou o Código Penal entrou em vigor em 22 de setembro de 2006, tendo o primeiro caso de prisão de um homem que tentou assassinar sua esposa, no Rio de Janeiro. O nome atribuído a essa lei foi uma homenagem a Maria da Penha Maia, que, como a narradora de *Vaniclélia*, passou anos de sua vida sendo agredida por seu marido, que tentava afogá-la e eletrocutá-la, demonstrando os requintes da crueldade feminicida. Em 1983, Maria da Penha Maia sofreu um atentado por arma de fogo e acabou ficando paraplégica. Seu marido só foi punido 19 anos depois, ficando apenas seis na prisão, o que reforça a impunidade contestada pela voz que narra *Vaniclélia*.

A narradora está sujeita a passar por todos os tipos de sofrimentos possíveis ao ser chamada de vagabunda e piranha, além de perder sangue ao apanhar e podendo, inclusive, ser assassinada como a personagem que deu título ao conto. Como essas personagens, muitas mulheres brasileiras estão em situação de risco, é o que comprova o *Atlas da Violência 2021* (Cerqueira; Ferreira; Bueno, 2021). Os dados indicam que, em 2019, 3.737 mulheres foram mortas, mais da metade delas era negra, 2.468 mais precisamente. A pesquisa ainda afirma que o risco de uma mulher negra ser vítima de homicídio em 2019 foi 1,7 vezes maior do que o de uma mulher não negra. Mais ainda: muitas dessas mortes são causadas pelo próprio marido, o que prova que a violência sofrida pela personagem está para além da ficção, pois, como a própria Lei Maria da Penha ratifica, a violência contra mulheres está presente no cotidiano da sociedade brasileira.

O sangue da personagem *Vaniclélia* parece escorrer pelas palavras que compõem o conto homônimo, ao mesmo tempo em que desce pela boca da narradora. Freire (2005) nos apresenta um sorriso da Mona Lisa morta, um sorriso sem dentes, ao avesso. Ao questionar, mais uma vez, o leitor com “cadê meus dentes?”, a narradora fotografa o sorriso da máscara colonial do Brasil. Como no poema de Castro Alves, a imagem grotesca de uma mulher grávida, com a boca sangrando e sem dentes quase se torna plástica, concretizando-se no último parágrafo do conto. Essa imagem reforça o pacto de leitura feito já na abertura do livro, bem como evoca uma empatia quase que obrigatória com a revolta de personagem que pontua o descaso da sociedade e do poder público diante da calamidade que a aflige. O dito popular “em briga de marido e mulher, ninguém mete a colher” pode ser problematizado,

visto que ninguém mete a colher, porque é conveniente fechar os olhos para as injustiças sociais e para as dores coletivas. O autor, por outro lado, compele-nos a meter a colher, subvertendo esses valores pré-estabelecidos.

A narradora de *Vaniclélia* encerra sua ladainha indignada: “Mulher como eu ser tratada assim” (Freire, 2005, p. 42). Essa fala é capaz de relacionar-se com o discurso de uma ex-escrava norte-americana chamada Isabella Baumfree. Em 1843, ela toma para si o nome de Sojourner Truth, que significa Verdade Viajante e torna-se um ativista dos direitos humanos na luta abolicionista. Truth é uma prova de que as mulheres negras lutam para tornarem-se corpos políticos já há muitos anos, antes mesmo do que entendemos como início do feminismo. Proferido em 1851, durante a convenção dos direitos das mulheres de Ohio, seu discurso improvisado foi documentado pela feminista Frances Gages e intitulado posteriormente de “E eu não sou uma mulher?”. Mais de um século depois, esse discurso também seria o título do primeiro livro de bell hooks, publicado em 1981 (hooks, 2014 [1981]). O título desse discurso por si estabelece um vínculo com a última frase do conto de Freire (2005), mas decidimos citá-lo na íntegra:

Muito bem crianças, onde há muita algazarra alguma coisa está fora da ordem. Eu acho que com essa mistura de negros (negrões) do Sul e mulheres do Norte, todo mundo falando sobre direitos, o homem branco vai entrar na linha rapidinho.

Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari 3 treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher?

Daí eles falam dessa coisa na cabeça; como eles chamam isso... [alguém da audiência sussurra, “intelecto”]. É isso querido. O que é que isso tem a ver com os direitos das mulheres e dos negros? Se o meu copo não tem mais que um quarto, e o seu está cheio, porque você me impediria de completar a minha medida?

Daí aquele homenzinho de preto ali disse que a mulher não pode ter os mesmos direitos que o homem porque Cristo não era mulher! De onde o seu Cristo veio? De onde o seu Cristo veio? De Deus e de uma mulher! O homem não teve nada a ver com isso.

Se a primeira mulher que Deus fez foi forte o bastante para virar o mundo de cabeça para baixo por sua própria conta, todas estas mulheres juntas aqui devem ser capazes de consertá-lo, colocando-o do jeito certo novamente. E agora que elas estão exigindo fazer isso, é melhor que os homens as deixem fazer o que elas querem.

Agradecida a vocês por me escutarem, e agora a velha Sojourner não tem mais nada a dizer (Truth, 2014 [1851]).

Como podemos ver, em seu discurso, Truth (2014 [1851]) expõe as contradições que existiam e ainda existem ao redor da feminilidade, questionando a visão eurocêntrica acerca da categoria Mulher. Ao discursar sobre sua força física e resiliência, explica que as mulheres negras merecem a mesma dignidade que as mulheres brancas. Repetindo “e eu não sou uma mulher?” diversas vezes ao longo do texto, Truth (2014 [1851]) dá ênfase à desumanização que persegue a mulher negra e confronta o comportamento eurocêntrico da branquitude, tanto dos homens quanto das mulheres. O seu discurso tornou-se um marco na batalha contra o racismo e o machismo. Nesse sentido, desafia a ideia de que a luta pelos direitos das mulheres foi inicialmente gerida por mulheres brancas, bem como demonstra que a interseccionalidade é um ponto crucial para problematizar as experiências enfrentadas pelas mulheres negras.

Atualmente, o discurso de Truth (2014 [1851]) permanece como um símbolo contundente da busca pela dignidade de todas as mulheres e continua sendo uma inspiração na luta contra a desigualdade de gênero, raça e classe. Sojourner Truth não sabia ler nem escrever, mas como *Totonha*, mulher-título do próximo conto que será analisado, tinha uma inteligência e um olhar crítico acerca do mundo. Embora Truth não dominasse as formas de educação hegemônicas, elaborou diversos discursos críticos sobre sua condição de mulher negra escravizada. O discurso citado anteriormente é muito referenciado por pesquisadoras do feminismo negro. Além de hooks, muitas outras intelectuais encontraram na história de vida de Sojourner Truth uma fonte de empoderamento, bem como uma forma de dar corpo às suas análises, dentre elas, destacamos Djamila Ribeiro, Carla Akotirene e Kimberle Crenshaw. Como foi exposto, Truth questiona o tratamento dado à mulher negra e explica que mulheres de pele negra não são vistas como mulheres, pois encontram-se sujeitas à desumanização.

Indo nessa direção de questionamento à desumanização, encontramos *Totonha*, o canto XI da obra, e o nome da personagem principal que narra o texto. Trata-se de uma senhora que, contrariando o senso comum, não acredita nos benefícios que podem ser proporcionados pela aprendizagem da leitura/escrita. *Totonha* problematiza o analfabetismo, a pobreza e as relações de poder que rodeiam o processo da educação formal. De acordo com Oliveira (2016), a voz de Totonha reclama antes de tudo ser ouvida. Ouçamos, então:

Capim sabe ler? Escrever? Já viu cachorro letrado, científico? Já viu juízo de valor?
Em quê? Não quero aprender, dispenso.
Deixa pra gente que é moço. Gente que tem ainda vontade de doutorar. De falar bonito. De salvar vida de pobre. O pobre só precisa ser pobre. E mais nada precisa.
Deixa eu, aqui no meu canto. Na boca do fogão é que fico. Tô bem. Já viu fogo ir atrás de sílaba? (Freire, 2005, p. 79).

Já no primeiro parágrafo, podemos encontrar marcadores conversacionais que possibilitam ao leitor a oportunidade de identificar uma verossimilhança que Preti (2012, p. 3) chama de “ilusão de uma realidade falada”. Ao construir as falas da narradora, Freire (2005) emprega recursos próprios da oralidade a fim de aproximar-se do leitor, como perguntas direcionadas a ele, estruturas sintáticas curtas e que se repetem, e a redução de palavras que atribuem fluidez e ritmo ao texto. Esses marcadores são responsáveis por capturar o leitor, que passa a ter a sensação de que, durante o processo de leitura, o que acontece é a construção de um diálogo corriqueiro, uma conversa informal entre a narradora e o leitor. A personagem inicia seu monólogo com perguntas direcionadas ao seu interlocutor, que, na realidade, é um ouvinte, visto que a escrita de Freire encena a voz (Oliveira, 2016).

Trazendo a performance (ou a encenação) da palavra escrita, Totonha questiona o sistema disciplinar da educação, bem como traz à tona a importância do conhecimento fora da academia. Ao não assumir o caminho da compreensão comum acerca do aprendizado de leitura e escrita, a personagem torna visíveis as relações de poder que rodeiam o contexto dessa aprendizagem. Antes de continuarmos discutindo acerca dessas relações de poder, faz-se necessário compreender a noção de performance.

Zumthor (2007) explica que a performance é um momento que integra a recepção do texto e que o ato da performance é concomitantemente um ato de comunicação que só acontece no presente. Nesse sentido, podemos entender performance como um encontro espiritual (no sentido da presença) do leitor com a obra literária, cuja performance não se limita à oralidade (no sentido do som da voz), pois também se faz presente na leitura silenciosa. Sendo assim, ao ler um texto em silêncio, executamos uma performance subjetiva, uma vez que a leitura demanda a presença do corpo e de seus sentidos.

Na leitura silenciosa, o corpo está realizando atividades que atribuem à leitura o ato da performance, uma vez que o virar das páginas, o olhar correndo pelo texto e a respiração do leitor são ações que podem ser compreendidas como performativas. Logo, a performance se concretiza a partir do encontro entre o texto e os aspectos físicos e sensoriais do corpo do leitor, que, envolvido na leitura, pode sentir sua respiração alterada ou seu coração acelerado devido às sensações que o texto tem o poder de provocar.

Logo, Freire (2005), ciente das sensações que podem surgir do texto, faz uso dos diversos recursos citados para garantir que o encontro do leitor com sua personagem seja corporal. Nesse caso, o encontro do corpo-leitor com Totonha se desenvolve por meio de elementos, como a poeticidade e o ritmo constituintes da fala da personagem, utilizados para criar a ilusão da oralidade. Aliás, a oralidade em *Totonha* é um recurso que aproxima a

personagem homônima do corpo presente do leitor, que além de ser envolvido pela técnica do autor, também se envolve com a estranheza provocada pelo posicionamento de Totonha. Isso ocorre porque ela se recusa a aprender a ler e a escrever, algo que vai de encontro ao pensamento social dominante contemporâneo em que a alfabetização tem uma grande importância (Galvão; Pierro, 2007, p. 13). Entretanto, ao afirmar que indivíduo pobre só precisa aceitar sua situação socioeconômica, Totonha parece estar colaborando com a perpetuação das relações de poder. Fernandes (1989, p. 36) argumenta sobre como o sujeito oprimido acaba por dar apoio ao opressor:

O negro colabora, de modo inconsciente, com o branco para manter e reproduzir a ordem racial que fora absorvida pelo regime de classes [...]. No fundo, surgem duas repulsas elementares: a de conformar-se com as condições de vida imperantes e a de conformar-se com as ideias simplistas de que o negro tinha aberta diante de si a estrada que lhe concederia a cidadania e tudo o que pudesse conquistar através dela.

Nessa perspectiva, é provocante essa ideia das “duas repulsas” comentada por Fernandes (1989), pois Totonha parece estar conformada com a condição em que se encontra sua vida, mas também parece entender que a educação, mais precisamente a escolar, é um lugar que representa a técnica reguladora e adestradora discutida por Foucault (2017) anteriormente. A personagem sabe que muitas intenções se escondem por trás da educação recebida na escola e, por isso, questiona o sentido de ser alfabetizada. Assim, Totonha compreende que o processo de aprendizagem (principalmente da linguagem) está direcionado a legitimar o poder hegemônico, uma vez que existe uma exclusão daqueles que não têm domínio da escrita. Para a personagem, não existe um significado em aprender a ler, pois já está velha, e ela prefere deixar para “gente que ainda é moço e que tem vontade doutorar” (Freire, 2005, p. 79).

Essa visão de que existe uma idade para começar ou parar de aprender a ler e escrever é muito comum no Brasil, como podemos verificar em um relato que consta em Galvão e Pierro (2007, p. 17): “Porque eu penso assim: vai estudar para morrer? Vai levar estudo para o caixão. É o que eu penso. Eu queria estudar quando eu era nova”. Sendo assim, as categorias “idoso” e “analfabeto” também são sistematicamente subalternizadas e marginalizadas. Sobre este último, é constante o peso do estereótipo que o tem como incapaz de aprender e produzir, pois não sabe ler e escrever em uma sociedade grafocêntrica. De certo, o preconceito contra o sujeito analfabeto determina que ele não tem conhecimento, ficando aquém da capacidade crítica de existir no mundo. Contudo, essa personagem de Freire (2005) revela que, como tantos outros, esse preconceito é mais uma notícia falsa, pois Totonha compreende muito da

vida; seu estudo é a experiência com as coisas reais de seu cotidiano, como a química dos dejetos e a geografia dos rios. A narradora questiona seu interlocutor e quer saber se realmente precisa aprender a ler:

O governo me dê o dinheiro da feira. O dente o presidente. E o vale-doce e o vale-linguiça. Quero ser bem ignorante. Aprender com o vento, tá me entendendo? Demente como um mosquito. Na bosta ali, da cabrita. Que ninguém respeita mais a bosta do que eu. A química.

Tem coisa mais bonita? A geografia do rio mesmo seco, mesmo esculhambado? O risco da poeira? O pó da água? Hein? O que eu vou fazer com essa cartilha? Número?

Só para o prefeito dizer que valeu a pena o esforço? Tem esforço mais esforço que o meu esforço? Todo dia, há tanto tempo, nesse esquecimento. Acordando com o sol. Tem melhor bê-á-bá? Assoletrar se a chuva vem? Se não vem?

[...] Será que eu preciso mesmo garranchear meu nome? Desenhar só pra mocinha aí ficar contente? Dona professora, que valia tem o meu nome numa folha de papel, me diga honestamente. Coisa mais sem vida é um nome assim, sem gente. Quem está atrás do nome não conta? (Freire, 2005, p. 79-80).

Sendo assim, *Totonha* vai de encontro ao discurso hegemônico e interroga a sua interlocutora, a “mocinha, dona professora”. Aqui, a professora é colocada ao lado do leitor que também ocupa uma posição de ouvinte da personagem, o que nos permite afirmar que, por meio de *Totonha*, o autor Marcelino Freire é capaz de transitar entre a escrita e a oralidade, (des)estruturando a relação entre ambas. Para Zumthor (1997), o ouvinte desempenha um papel tão importante quanto o intérprete no desenvolvimento da performance. A colaboração do ouvinte/leitor é basilar para que se chegue ao desfecho da performance, pois ela só se constitui a partir da recepção e interpretação desse ouvinte/leitor. Sendo assim, *Totonha* tem razão ao afirmar que seu nome escrito em um papel é irrelevante para melhorar a sua condição subalterna: mais importante do que um nome escrito em uma folha é o ser humano que carrega esse nome.

Entretanto, vale a pena salientar que a recusa à aprendizagem da escrita se dá justamente por meio desta, visto que chegamos ao discurso de *Totonha* por intermédio da escrita, e é esse o lugar onde se desenvolve a performance. Todo o discurso de *Totonha* se dá pela voz; ela não precisa saber escrever para ser uma mulher crítica. *Totonha* põe em xeque as relações de poder que se solidificam no processo de aprendizagem da leitura/escrita. *Totonha*, então, resiste à dominação por meio da palavra escrita, não se deixando controlar pela colonização da escrita disciplinar e nos coloca em um sítio de reflexão acerca de como a voz se entrelaça com a escrita para questionar o valor que tem sua assinatura, afirmando:

No papel, sou menos ninguém do que aqui, no Vale do Jequitinhonha. Pelo menos aqui todo mundo me conhece. Grita, apelida. Vem me chamar de Totonha. Quase não mudo de roupa, quase não mudo de lugar. Sou sempre a mesma pessoa. Que voa.

Para mim, a melhor sabedoria é olhar na cara da pessoa. No focinho de quem for. Não tenho medo de linguagem superior. Deus que me ensinou. Só quero que me deixem sozinha. Eu e minha língua, sim, que só passarinho entende, entende?

Não preciso ler, moça. A mocinha que aprenda. O doutor. O presidente é que precisa saber o que assinou. Eu é que não vou baixar minha cabeça para escrever.

Ah, não vou (Freire, 2005, p. 80-81).

A personagem-narradora Totonha nos deixa saber que é moradora do Vale do Jequitinhonha, uma mesorregião do estado de Minas Gerais, amplamente conhecida por seus baixos indicadores sociais, com traços sobreviventes das culturas indígena, negra e portuguesa. Quando se fala em baixos indicadores sociais, referimo-nos à pobreza e precariedade. Esses indicadores servem para estabelecer as condições de um dado país ou localidade, permitindo saber dados sobre a expectativa de vida das pessoas que vivem por lá, a taxa de mortalidade de adultos e crianças, a Renda Nacional Bruta (RNB), as condições médico-sanitárias, bem como a qualidade de vida e o acesso ao consumo das pessoas de determinado lugar.

Todas as categorias citadas deixam a desejar quando pensamos no Vale do Jequitinhonha, visto que seu índice de desenvolvimento é um dos menores do estado de Minas Gerais. Sabemos que a maior parte de sua população vive na pobreza extrema, inclusive sendo comumente conhecido por Vale da Pobreza. Esse local tem seu meio-ambiente agredido de maneira sistemática, já que é constantemente atacado pelo exercício de mineradoras e de carvoarias, além das queimadas derivadas da agricultura familiar. Uma ironia infeliz, pois o vocábulo Jequitinhonha significa “rio largo e cheio de peixes” no dialeto do grupo indígena Maxacalis, que habita terras nos municípios do Nordeste do estado, incluindo o município de Machacalis.

Desse modo, entendemos que Totonha, como moradora do Vale, conhece a importância que tem a leitura quando afirma que o prefeito, o doutor e o presidente são as pessoas que deveriam aprender a ler. Ela tem plena consciência de que a aprendizagem da leitura/escrita não terá necessariamente alguma utilidade para ela. Sendo assim, um nome no papel não representa o nomeado, mas o domina e o regula. Para reforçar essa regulação, existem funções como a da professora, do doutor e do presidente, três figuras que representam instituições de um poder simbólico. Bourdieu (1989, p. 7-8) define o poder simbólico como “esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”. Ao se recusar a aprender,

Totonha poderia estar sendo cúmplice desse poder simbólico, porém, contiguamente, também estaria lutando contra ele. Por meio dessa ambiguidade, Freire (2005) elabora uma crítica ao poder homogeneizante que reforça as estruturas subalternizantes. Totonha pode não saber ler as palavras no papel, mas sua leitura da “palavramundo”, de que falou Freire (1994), é eloquente e atenta. Nessa linha, Oliveira (2016, p. 477) afirma que

Totonha, antes de mais nada, fala, mas sua voz não cabe na ordem do mundo letrado, sendo, por isso, performatizada numa escrita insubmissa, em contraposição aos poderes econômicos e administrativos, feitos para garantir a ordem e o controle. Contudo, o discurso que simula a voz de Totonha pertence ao universo erudito (e literário) da escrita, domínio por excelência do escritor letrado. O impasse aprofunda-se ainda mais se lembrarmos que se trata de tematizar a situação do sujeito iletrado no próprio seio da escrita.

Na esteira de Oliveira (2016), podemos inferir que existe um impasse duplo, pois Freire (2005) aborda uma personagem que não sabe escrever, mas que só existe por meio da escrita. Entretanto, não se trata de qualquer escrita, mas sim de uma escrita que tem como alvo a performance da voz. A protagonista do conto alerta para o fato de que a alfabetização acaba por ser mais um instrumento de dominação, bem como das intenções ocultas das campanhas de alfabetização e letramento: construir a boa imagem do governo, representado pelas figuras do prefeito e do presidente. Muito se fala sobre a importância da leitura e da escrita como fatores que tornam possível a ascensão social, todavia, conforme observa Totonha, “garranchar” o nome não tem valia alguma.

Sobre o valor da leitura, Freire (1994, p. 21) explica que “a leitura crítica da realidade, dando-se num processo de alfabetização ou não e associada sobre tudo a certas práticas claramente políticas de mobilização e de organização, pode constituir-se num instrumento para o que Gramsci chamaria de ação contra-hegemônica”. Sendo assim, a alfabetização só faz sentido se munida de consciência crítica, caso contrário é uma “coisa mais sem vida”. No fluxo do pensamento de Freire (1994), Totonha se apresenta como um corpo que se levanta para colaborar com a atuação contra-hegemônica: a personagem não pretender abaixar a cabeça, tal qual a personagem do próximo conto analisado. Trata-se de *Coração*, o Canto VIII da obra.

Coração é narrado pela personagem principal chamada Célio, que se apaixona por Beto depois de um encontro fugaz em uma estação de trem. No feriado do dia 7 de Setembro, o Brasil celebra sua independência, ao passo que Célio está prestes a estabelecer um vínculo de dependência emocional com o “moreno misterioso”. Em meio ao vai e vem das pessoas, o casal segue até a casa de Célio, mas nada acontece, como se pode perceber quando diz: “não

rolou nada naquele dia, acredita?” (Freire, 2005, p. 60). Isso faz com que Célio se veja ainda mais angustiado, já que, segundo ele, “A pior coisa, amiga, é uma trepada engasgada. Vira uma lembrança agoniada. Uh!” (Freire, 2005, p. 61). Uma semana depois, o reencontro entre os dois acontece quando Célio está masturbando outro homem, que logo é dispensado quando Beto se prontifica a concluir o que havia iniciado no feriado. Os dois consumam o ato sexual, e isso deixa Célio com uma esperança inflamada, o que somente serviu para aumentar sua angústia, visto que Beto foi embora durante a madrugada. Triste e desiludido, Célio esbraveja:

No lugar do coração, bicha devia ter uma bomba. A minha vontade era ter uma granada, para estourar no trem. Para fazer uma desgraça, juro. Só assim Deus vai olhar para mim. Vai me trazer de volta aquele anjo. Sim, porque era um anjo. Não me roubou. Não me bateu. Sabe o que ele me falou? Que queria ser corredor de Fórmula-I. Vai ver foi isso. Zummmmm (Freire, 2005, p. 62).

Depois disso, Célio não tem mais notícias de Beto e encerra o conto tomando um café com sua amiga, que só existe na narrativa como ouvinte das agruras do narrador-personagem, como se pode observar em:

Não aguentei ficar em casa, sozinho, e vim tomar um café com você. Essa bosta de tristeza que bate no coração da gente, de repente. Que dismantelo! Bem que Roberto Carlos podia cortar esse cabelo. E eu, nascer sem coração, repetiu. É, sem coração. Para não ter que ouvir essa canção (Freire, 2005, p. 63).

As personagens em *Coração* mesclam-se com o mundo real e com a voz do sujeito subalterno. O conto consegue moldar a realidade e manejá-la de forma singular, sendo capaz de trazer à baila questões socioculturais que problematizam as estruturas hegemônicas da nossa sociedade LGBTQIA+fôbica. Além disso, o conto abordado foge ao cânone eurocêntrico e heterossexual e instiga uma linha de compreensão que resiste à imposição do pensamento hegemônico. Nesse sentido, Freire (2005) mostra-se ativo nesse levante, já que as variadas formas de homossexualidade trabalhadas pelo autor não buscam a imagem militante ou higienista do politicamente correto que foi estabelecida pela sociedade branca globalizada.

O homossexual, em *Coração*, é o *gay queer* que não se enquadra no padrão hegemônico. Trata-se do *gay* posto à margem, ou seja, um corpo não assimilado e desconfortável, dissidente e conflituoso, um corpo subalterno. O autor busca tratar do avesso do avesso dos sujeitos marginalizados: “a bicha” do conto *Coração* é aquela que não é aceita nem mesmo em sua própria comunidade. A personagem Célio não procura colaborar com o regime conservador que se instaurou no meio LGBTQIA+, o que é problematizado por Halberstam (2011, p. 151):

O que acontece quando encontramos vários exemplos de gays ou lésbicas que colaboram com regimes politicamente conservadores e condenáveis em vez de se oporem a eles? Conforme já sugeri, uma tática tem sido ignorar os sinais de colaboração em favor de uma narrativa de vitimização. Debates acerca do uso do triângulo cor de rosa a partir dos anos 1970 como símbolo universal da opressão a minorias sexuais são bons exemplos da preferência por narrativas de vitimização às de participação.

Levando em consideração as palavras de Halberstam (2011), podemos afirmar que *Coração* é um conto cujo personagem-narrador não se vitimiza, ao contrário, faz uso de uma linguagem fluida e anti-hegemônica e traz o corpo *queer* para se opor aos padrões determinados. Nesse conto, o narrador em terceira pessoa divide o palco com vozes em primeira pessoa fragmentadas nas falas da personagem principal com uma amiga “bicha”. Sendo assim, é possível perceber a dinâmica *queer* que se estabelece no relacionamento entre as personagens *gays* desse conto. O relacionamento é de um *gay* (que costuma praticar sexo em vagões de trem com desconhecidos) com outro rapaz (que parece ter o mesmo costume), não havendo aqui o que a sociedade estabeleceu como “normal fora do normal”, que seria o relacionamento de um *gay* branco com outro *gay* branco em lugares considerados adequados. Nesse sentido, cria-se uma discussão válida, visto que:

Até meados dos anos 1980, os homossexuais nos EUA e na Europa Ocidental tinham alcançado grande visibilidade, promovendo mudanças importantes para sua aceitação, entretanto, passados vinte anos de duros e necessários embates políticos, começou a se fortalecer dentro do movimento gay uma profunda insatisfação com os rumos que havia tomado o ativismo, acusado de assimilacionista, de haver negociado a identidade homossexual, privilegiando os sujeitos brancos, de classe média, monogâmicos, saudáveis e alinhados aos padrões de gênero, em detrimento do amplo espectro de experiências de gênero e sexualidade fora da norma, os LGBTIs (Dourado, 2014, p. 76).

Sob esse aspecto, em *Coração*, o *gay* reivindica o direito a ser “bicha”, pois não aceita o assimilacionismo tratado por Dourado (2014) e está certo de que “Bicha devia nascer coração” (Freire, 2005, p. 59). Nesse conto, “bicha”, um termo geralmente tido como pejorativo, passa a ter um significado outro, dando lugar a um enunciado coletivo, que invoca uma maneira de identificação e pertencimento. A oscilação entre masculino e feminino, usada como artifício de resistência às determinações de gênero é mais uma prerrogativa que constitui o ambiente *queer* dessa narrativa, já que vai se estabelecendo um desdém acerca do normativo e do convencional no discurso do narrador-personagem. Como foi dito, Freire (2005) constrói um discurso que transita entre o masculino e o feminino, denominações estabelecidas pelo que Butler (2019) trata como performances. Essa transição da qual se fala

pode ser contada quando o narrador, em *Coração*, diz que Célio, a personagem principal, estava:

[...] se sentindo...
A dona do puto...
na companhia de Beto, que vestia camiseta branca, calça bege, meio jegue, de peito
cabeludo (Freire, 2005, p. 60).

Nesse sentido, há uma desterritorialização no discurso, pois “bicha”, no caso de *Coração*, não é usado como um insulto paralisante (Butler, 2019). Indo nessa direção, o termo “mona”, uma variante de “bicha”, também não é utilizado nesse conto como um insulto paralisante: encontra-se sujeito a uma reapropriação, usado para trazer à tona a solidificação de uma identidade, como em “Nada, mona. No Lugar do coração, bicha devia ter uma bomba” (Freire, 2005, p. 62). Assim, o que está em jogo é o deslocamento dos sentidos cristalizados, pois o autor abre espaço para que seja iniciado um processo de desconstrução. Sendo assim, é pertinente o que Culler (1999, p. 122) afirma:

Desconstruir uma oposição é mostrar que ela não é natural e nem inevitável mas uma construção, produzida por discursos que se apoiam nela, e mostrar que ela é uma construção num trabalho de desconstrução que busca dismantelá-la e reinscrevê-la – isto é, não destruí-la mas dar-lhe uma estrutura e funcionamento diferentes.

Seguindo na esteira de Culler (1999), Freire (2005) dismantela a construção dos significados e dá à personagem o direito de manifestar-se; essa manifestação estabelece um diálogo entre o sujeito *queer* e o seu próprio universo, ou seja, o sujeito que pode representar a si próprio. Freire pontua a hora da estrela do sujeito subalterno, mais especificamente a hora e a vez do corpo *queer*.

Portanto, entendemos que a Teoria *Queer* atravessa esse conto de diversas formas. A própria percepção do autor acerca do sujeito subalterno se apresenta quando ele busca tratar de um corpo “bicha”. Além disso, a linguagem usada corrobora com a construção de um território estranho e excêntrico. Quando entendemos *queer* como excêntrico, ou seja, como fora do centro, podemos ver que, em *Coração*, quem fala é o corpo “bicha”, é ele o centro. Ao usar o termo “bicha”, o autor ressignifica a ideia posta na palavra. No Brasil, “bicha” é um termo ofensivo, mas ao mesmo tempo é uma forma de tratamento entre a comunidade LGBTQIA+. Ora, como uma mesma palavra pode ser contiguamente uma ofensa e um grito de luta? Como é possível

que os efeitos aparentemente injuriosos do discurso se tornem os recursos dolorosos pelos quais se realiza uma prática de resignificação? Não se trata aqui apenas de uma questão de compreender como o discurso fere os corpos, mas de como certas ofensas estabelecem certos corpos nos limites de ontologias disponíveis, de esquemas disponíveis de inteligibilidade. E, indo além, como se explica que aqueles que são abjetos cheguem a fazer suas reivindicações por meio de e contra os discursos que buscaram repudiá-los? (Butler, 2019, p. 369).

Tratamos da subalternidade usando a Teoria *Queer* como forma de apontar para o que Miskolci (2007, p. 9) chama de “articulação de múltiplas diferenças nas práticas sociais”. Sabemos que o conto *Coração* tem como pano de fundo essas diferenças, revelando algumas práticas sociais de um sujeito *queer*. Para compreender o conto e suas camadas, citamos ainda a orientação de Preciado (2007, p. 383, tradução nossa)⁸ sobre como a crítica pós-colonial e *queer*

responde, em certo sentido, à impossibilidade do sujeito subalterno articular sua própria posição dentro da análise da história do marxismo clássico. O locus da construção da subjetividade política parece ter se deslocado das categorias tradicionais de classe, trabalho e da divisão sexual do trabalho para outras constelações transversais como podem ser o corpo, a sexualidade, a raça, mas também a nacionalidade, a língua, o estilo ou, inclusive, a imagem.

O corpo *queer* também é um marcador de subjetividade política. Santos (2020) explica que o corpo é uma construção social que se dá a partir do contexto sociocultural no qual está inserido o sujeito. Para ela, o corpo é “uma espécie de escrita viva na qual as forças e dinâmicas sociais imprimem ressonâncias e cavam caminhos” (Santos, 2020, p. 2). A escrita viva de que fala a pesquisadora vai se desenvolvendo no cotidiano, são as experiências do dia a dia que marcarão a história de um dado corpo.

Entendemos que o corpo *queer* em *Coração* transcende as normas sociais e, como dito anteriormente, não se enquadra nos padrões heteronormativos da sociedade. O conto de Freire (2005) é uma forma de resistência ao biopoder, uma vez que põe em xeque as categorias binárias e desconstrói as normas subalternizantes que impossibilitam a expressão de identidades de gênero e sexuais. Sendo assim, consideramos que a contística de Freire (2005) é política, pois leva o leitor a reavaliar o sistema normativo, subvertendo-o e valorizando a diversidade das experiências *queer*.

⁸ No original: “responde, en cierto sentido, a la imposibilidad del sujeto subalterno para articular su propia posición dentro del análisis de la historia del marxismo clásico. El locus de la construcción de la subjetividad política parece haberse desplazado desde las tradicionales categorías de clase, trabajo y división sexual del trabajo hacia otras constelaciones transversales como pueden ser el cuerpo, la sexualidad, la raza; pero también la nacionalidad, la lengua, el estilo o, incluso, la imagen” (Preciado, 2007, 383).

Finalizamos esta seção reconhecendo que, ao longo da história do Brasil, muitas vozes foram silenciadas, porque não se enquadravam nos padrões estabelecidos pela sociedade, vozes que compõem a obra *Contos negreiros*. Ao criar um espaço para personagens subalternas e *queer*, Freire (2005) rompe com as narrativas hegemônicas e abre passagem para uma compreensão mais profunda acerca da diversidade dos sujeitos. Em Freire (2005), vozes subalternas e *queer* transpassam as barreiras dos estereótipos, oferecendo ao leitor a chance de acessar experiências que podem estar próximas ou distantes de sua realidade. As personagens literárias desse autor colaboram como agentes de mudança social, uma vez que desconstróem estigmas e provocam fissuras nas paredes silenciadoras do sistema hegemônico. Podemos, portanto, afirmar que a criação de personagens subalternas e *queer* na literatura pode servir como um reforço positivo na batalha contra a subalternização dos sujeitos periféricos da sociedade brasileira contemporânea.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: “EU ESCUTO, E PROCURO VER, COMPACTUAR”

No decorrer desta pesquisa, foi possível verificar que Marcelino Freire, ao escutar as vozes ao seu redor, foi capaz de coletar elementos que ele incorpora à sua literatura, o que torna os diálogos de suas personagens mais autênticos e, assim, mais próximos do público leitor. Em sua escrita, o autor utiliza recursos estilísticos, como linguagem informal e expressões regionais para dar autenticidade e regionalismo às falas de suas criaturas fictícias. Além disso, Freire se envolve com uma variedade de temas trazidos pelas vozes subalternas do mundo real. No entanto, é importante destacar que sua escrita não se compromete com uma representação precisa da realidade, mas sim com as oportunidades criativas que podem emergir a partir dessa realidade. Nesse contexto, alinhando-se com os anseios daqueles que estão à margem da sociedade na vida cotidiana, o autor transforma sua escrita em uma ferramenta poderosa para resistir à opressão imposta aos grupos marginalizados que enfrentam múltiplas formas de discriminação.

Sendo assim, foi possível analisar as experiências de indivíduos marginalizados, observando atentamente como gênero, sexualidade e outras categorias moldadas pelo sistema hegemônico estão interconectadas. Isso nos permite compreender como as estruturas de poder afetam a vida das pessoas, levando em consideração suas identidades e orientações sexuais. Nesse contexto, os Estudos Subalternos e os Estudos *Queer* compartilham uma perspectiva crítica semelhante em relação às normas que exercem controle dominante. Esses dois campos convergem ao aplicarmos uma análise *queer* aos Estudos Subalternos, reconhecendo que existem interseções que costuram as múltiplas formas de opressão.

As personagens analisadas nesta pesquisa são bons exemplos de como a interseccionalidade é útil para compreender de maneira mais completa as complexas dinâmicas de opressão que moldam a sociedade brasileira. A ficção de Freire nos mostra de que forma fatores como gênero, sexualidade, raça, classe social e outras categorias de identidade se entrelaçam e influenciam as experiências e trajetórias dos sujeitos do mundo tangível.

Ao reconhecer e explorar as interseções que atravessam a obra *Contos negreiros* (2005), pudemos desenvolver uma análise mais sensível e precisa das lutas enfrentadas por suas personagens, bem como identificar maneiras mais eficazes de desafiar as estruturas dominantes que perpetuam a marginalização de determinados corpos. No entanto, é importante destacar que, infelizmente, tal perpetuação também se fortalece com o apoio dos próprios sujeitos marginalizados. Isso ocorre na maioria das vezes devido à internalização de

normas e valores da sociedade dominante por parte dos indivíduos postos à margem, levando-os a colaborar, consciente ou inconscientemente, com a perpetuação do poder hegemônico. Essa colaboração pode se manifestar de várias formas, desde a aceitação passiva das estruturas de poder até a desvalorização das demandas dos grupos subalternizados, o que enfraquece seus esforços coletivos por igualdade e justiça social.

Nesse sentido, Chagas (2018, p. 10) toca em um ponto de extrema importância para nossa análise: “a reprodução da lógica e das relações de opressão pela voz dos próprios oprimidos”. Ele usa como exemplo de um sujeito subalternizado, mas que dá suporte à lógica subalternizante, o ex-blogueiro e (reeleito em 2020) vereador de São Paulo, Fernando Holiday. Para Chagas (2018), esse vereador coloca a ideia de lugar de fala em “curto-circuito”, já que, mesmo sendo de origem pobre, negro e assumidamente bissexual, Holiday se destaca por seu posicionamento contra cotas raciais, classificando-a como uma luta antirracista e como vitimismo. O “curto-circuito” se dá justamente porque o discurso do vereador vai de encontro ao que se espera de um sujeito consciente de sua subalternidade, que é a revolta contra sua condição.

Sendo assim, entendemos que ser pobre, negro e *gay* não garante que o discurso proferido seja a favor da luta pela dignidade dessas comunidades. Embora tratando de literatura de ficção, isso talvez ponha em xeque a condição de Marcelino Freire enquanto escritor, já que, para alguns, o autor não poderia tratar de problemas da negritude e do machismo, já que é homem cisgênero e branco. Nessa lógica, ele não estaria legitimado a abordar junto de suas personagens temáticas que não pertençam à sua posição na sociedade. Isso levanta uma questão: só os oprimidos podem falar de sua opressão? Não.

Como Spivak (2010) argumenta: o processo do ato de fala é caracterizado por uma posição de discurso, em que precisam estar presentes um falante e um ouvinte. O problema é que este quase não existe, a voz do subalterno é simplesmente ignorada pelas estruturas de poder. A autora revela a inexistência do caráter dialógico em que (não) se encontra a voz do subalterno. Como explica Almeida (2013, p. 12), “Spivak desvela o lugar incômodo e a cumplicidade do intelectual que julga poder falar pelo outro e, por meio dele, construir um discurso de resistência”. Ao agir assim, o intelectual acaba por dar continuidade às estruturas de poder e de opressão, mantendo o sujeito subalterno na posição de silenciado. Nesse sentido, é perigoso conceber o sujeito subalterno como mero objeto de conhecimento, pois, agindo assim, o intelectual torna-se cúmplice dos interesses do poder hegemônico.

O perigo se instala nessa cumplicidade, que enfraquece a emancipação dos grupos subalternizados, impedindo-os de alcançar a autonomia necessária para falar e se representar.

Logo, podemos afirmar que a escolha perigosa de falar pelo outro pode resultar no fortalecimento das estruturas de poder e subalternização. Portanto, para que seja possível romper com a condescendência do intelectual, é preciso que seja dado ao sujeito subalterno a escuta devida sem mediações ou intervenções.

Entretanto, não podemos negar o fato de que existe, contra a voz do subalterno, um conjunto de forças que o impedem de falar, mesmo havendo mediações. Sobre essa problemática, é fundamental perceber o agenciamento do escritor Freire (2005), visto que os sujeitos subalternos em *Contos negreiros* não são apenas objetos de conhecimento, tampouco representados ou têm alguém falando por eles. O autor não está falando pelo subalterno, está criando um espaço em que o sujeito subalternizado tem uma posição para falar e, mais importante, para ser ouvido, visto que, como foi dito na introdução desta dissertação, o autor está escutando atentamente as vozes periféricas do Brasil. Nesse sentido, Freire não está dando voz ao sujeito subalternizado em suas obras literárias, muito menos o representando, mas simplesmente prestando atenção às vozes que o rodeiam e compactuando com elas.

Indo nessa direção, ao compactuar com essas vozes e construir personagens socialmente marginalizadas, Freire está indo de encontro ao poder hegemônico, bem como colaborando com a saída do subalterno do lugar de silenciamento. As personagens de *Contos negreiros* resgatam narrativas renegadas pela história oficial, ajudando a reavaliar a história sob a perspectiva dos sujeitos subalternizados. Infelizmente não são muitas as obras literárias analisadas nos centros acadêmicos cujo eixo norteador é o protagonismo dos sujeitos subalternos e também são poucas as análises cujas teorias subalternas sejam basilares.

Marcelino Freire, sendo de origem pobre, nordestino, sertanejo e *gay*, também é um sujeito de identidade subalternizada, mas conseguiu abrir brechas nesse sistema de silêncio. Nesse sentido, não se trata de um representante do sujeito subalterno, mas sim do subalterno ouvindo e reconhecendo outras experiências de subalternidade, visto que, como vimos nas considerações de Spivak (2010), o sujeito subalterno é indiscutivelmente heterogêneo e existe em níveis também heterogêneos.

Em suma, Freire pode ser considerado hegemônico por ser um homem-cis-branco, ao mesmo tempo em que é subalterno por ser nordestino e *gay*. Freire não trata do que escreve apenas porque é subalterno, mas porque é capaz de ouvir vozes que a hegemonia faz questão de silenciar. Ele consegue transformar o que não é visto em algo visível, e isso pode significar uma mudança no modo como o leitor compreende o mundo e a história. Trazer para a discussão a pertinência de personagens subalternizadas parece ser a força motriz de *Contos negreiros*. Nessa obra, vozes subalternas têm espaço para se fazer ouvir e, assim, Freire

colabora com a visibilidade de sujeitos marginalizados, sendo reconhecido e bem-quisto pelas comunidades excluídas, sejam elas de leitores, críticos e de outros escritores. Alcoff (1991) explica que muitos autores privilegiados têm sido criticados por pessoas que se encontram nos grupos marginalizados. Nesse sentido, o que acontece com *Contos negreiros* é exatamente o oposto, pois as comunidades subalternas reconhecem nas personagens de Freire (2005) um apoio à resistência e à emancipação. Isso é possível porque o autor, ciente de seu privilégio de escritor reconhecido e com acolhimento de leitores e críticos, não reproduz a lógica das dinâmicas de poder e dialoga criticamente com as experiências das identidades subalternizadas no Brasil. Indo nessa direção, é correto concluir que, no “angu da literatura” de Freire, o condimento principal é a escuta, uma vez que o autor está comprometido a escutar e compactuar com as vozes subalternas.

Ademais, tendo consciência de seu próprio privilégio, Freire o utiliza para desempenhar seu papel na luta contra a perpetuação da subalternidade, pois o autor é capaz de realizar uma abordagem mais sensível e crítica em sua obra. Essa noção que Freire tem de seu privilégio social o leva a questionar as estruturas hegemônicas que perpetuam a opressão e a marginalização das mais variadas comunidades, criando fissuras por onde a voz heterogênea dos grupos subalternos se faz ouvir. Nesse sentido, a obra *Contos negreiros* (2005) confere um lugar de destaque às experiências e perspectivas desses grupos, montando uma plataforma para que suas histórias sejam ouvidas e valorizadas, o que não apenas revela a diversidade de vozes na literatura brasileira, mas também desafia as narrativas dominantes que se valem de toda sorte de estereótipos discriminatórios. Assim, a tomada de posição adotada por Freire torna sua obra mais envolvente e repercute diretamente na forma como o autor se relaciona com as vozes subalternas.

A linguagem espontânea e as expressões da tradição popular também funcionam como um meio de resgatar e valorizar as vozes subalternas que sempre foram marginalizadas ou ignoradas. Ao incorporar elementos da oralidade à sua escrita, o autor dá vida às palavras, conferindo autenticidade e fluidez à narrativa, o que possibilita ao leitor sentir-se mais próximo das experiências e emoções das personagens. A combinação da poesia oral com a estrutura do conto acaba por criar uma dinâmica única que não só enriquece a obra, mas também permite que as personagens subalternas se expressem de maneira autêntica, transcendendo estereótipos e apresentando a história por um outro ponto de vista. Portanto, as vozes que antes estavam silenciadas são agora notadas e ganham destaque. Nesse sentido, *Contos negreiros* (2005) se torna uma ferramenta útil para a resistência, permitindo que essas

vozes sejam ouvidas e respeitadas, desafiando as estruturas de poder que, ao longo da história, as mantiveram à margem da sociedade.

Finalmente, concluímos esta dissertação dizendo que ela traz em si desejos de reforçar academicamente o mesmo pacto estabelecido por Freire (2005) com as vozes subalternas de *Contos negreiros*, além de possivelmente contribuir com as pesquisas relacionadas aos Estudos Subalternos e Estudos *Queer*, mas sem a pretensão de encerrar discussões. Sendo assim, esperamos que este trabalho sinalize um começo, um convite para o diálogo com a escrita de Freire e, por sua vez, com a literatura brasileira contemporânea. Ademais, reconhecemos que esta dissertação não abarcou tudo o que *Contos negreiros* oferece, uma vez que essa obra é capaz de provocar múltiplas reflexões. Fechamos este ciclo buscando, por meio das análises literárias que apresentamos, valorizar experiências e vivências das comunidades subalternas e, ao mesmo tempo, comprometendo-nos a apoiar a luta contra desigualdades e injustiças sociais ainda frequentes no Brasil.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2012.
- AKOTIRENE, Carla. O que é interseccionalidade? [Entrevista cedida a] Carla Batista. **Portal Geledés**, set. 2018. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-que-e-interseccionalidade>. Acesso em: 26 jul. 2023.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.
- ALCOFF, Linda. The problem of speaking for others. **Cultural critique**, n. 20, p. 5-32, 1991.
- ALMEIDA, Joel Rosa de. Notas temáticas sobre o racismo e o homoerotismo negros em Contos Negreiros. In: SILVA, Maurício; COUTO, Rita (org.). **A miséria é pornográfica**: ensaios sobre a ficção de Marcelino Freire. São Paulo: Terracota Editora, 2013. p. 99-118.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 7-18.
- ALVES, Castro. **O navio negreiro**: tragédia no mar. São Paulo: Global Editora, 2015.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Chapecó: UFFS, 2019.
- ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera**: the new mestiza. 1. ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- BAHRI, Deepika. Feminismo e/no pós-colonialismo. **Revista Estudos Feministas**, v. 21, p. 659-688, 2013.
- BANDEIRA, Manuel. Prefácio. In: ALVES, Castro. **Espumas flutuantes**. Cotia: Ateliê Editorial, 1997.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução: Maria Margarida Barahona. [S. l.]: Edições 70, 1987.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BERLANT, Lauren; WARNER, Michael. Sexo en público. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. **Sexualidades transgresoras**: una antología de estudios queer. Barcelona: Icaria Editorial, 2002. p. 229-257.
- BEVERLEY, John. **Subalternidad y representación**: debates em teoría cultural. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, S.L., 2004.
- BOM CONSELHO. [Compositor e intérprete]: Chico Buarque. 1979.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1985.

BRASIL. Estatuto da Criança e do Adolescente. **Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990**. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 1990. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm. Acesso em: 8 jan. 2023.

BRASIL. **Código Penal**. Lima: Jurista Editores, 1991.

BRASIL. Lei Maria da Penha. Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher. Brasília: Presidência da República, 2006. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm. Acesso em: 8 jan. 2023.

BUENO, Samira; LIMA, Renato Sérgio de (coord.). **Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2020**. [S. l.]: FBSP, 2020. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2020/10/anuario-14-2020-v1-interativo.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2022.

BUENO, Samira; LIMA, Renato Sérgio de (coord.). **Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2022**. [S. l.]: FBSP, 2022. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/06/anuario-2022.pdf?v=5>. Acesso em: 20 dez. 2022.

BUTLER, Judith. Críticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida (ed.). **Sexualidades transgressoras**: una antología de estudios queer. Barcelona: Icaria Editorial, 2002. p. 55-79.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do sexo. Tradução: Verônica Daminelli e Daniel YagoFrançoli. 1 ed. São Paulo: 2019.

SENHAS. [Compositor e intérprete]: Adriana Calcanhotto. 1992.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: Editora T. A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CASTRO, Marcelo Ganzela. Na velocidade de um tweet: desautomatização nos microcontos. In: SILVA, Maurício; COUTO, Rita (org.). **A miséria é pornográfica**: ensaios sobre a ficção de Marcelino Freire. São Paulo: Terracota Editora, 2013. p. 29-41.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; MENDIETA, Eduardo (org.). **Teorías sin disciplina**. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate. México: Porrúa, 1998.

CERQUEIRA, D.; BUENO, S. (coord.). **Atlas da Violência 2020**. São Paulo: FBSP, 2020. Disponível em <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/24/atlas-da-violencia-2020>. Acesso em: 10 nov. 2021.

CERQUEIRA, D.; FERREIRA, H.; BUENO, S. (coord.). **Atlas da Violência 2021**. São Paulo: FBSP, 2021. Disponível em <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/5141-atlasdaviolencia2021completo.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2022.

CÉSAR, Chico. Celebrando Marcelino Freire, vida e obra - Especial Rabiscos - ep. nº 1. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (1 h 36 min). Publicado pelo canal Margens. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ph5wEsl2daQ&t=4402s>. Acesso em: 23 jul. 2023.

CHAGAS, Juary. O “lugar de fala” nos movimentos: pressupostos teóricos pós-modernos, materialização prática fragmentária. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM SERVIÇO SOCIAL, 14., 2018. **Anais** [...]. [S. l.: s. n.], 2018.

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

COSTA, Elenice Alves da. Variação linguística em Amar é crime: a linguagem obscena no léxico freiriano. In: SILVA, Maurício; COUTO, Rita (org.). **A miséria é pornográfica: ensaios sobre a ficção de Marcelino Freire**. São Paulo: Terracota Editora, 2013. p. 71-83.

COUTINHO, Luciana Rachel. **Do poder às margens e das margens ao poder: um olhar geográfico sobre os territórios de prostituição feminina na Av. Conselheiro Aguiar, Boa Viagem-Recife/PE**. 2005. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Departamento de Ciências Geográficas, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. **The University of Chicago Legal Forum**, v. 1989, n. 1, 1989.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DADALT, João Gabriel. MAPEAR. 9. ed. [S. l.: s. n.], [202-].

DEFOE, Daniel. **Robinson Crusoé**. Adaptação: Marcelino Freire. São Paulo: Escala Educacional, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução: Míriam Chinaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.

DUCROT, T.; TODOROV, O. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DOURADO, Rodrigo Carvalho Marques. **Bonecas falando para o mundo**: identidades sexuais “desviantes” e teatro contemporâneo. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

ESCOBAR, Arturo. Mundos y conocimientos de otro modo: el programa de investigación modernidad/colonialidad latinoamericano. **Tabula Rasa**, n. 1, p. 58-86, 2003.

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo: a escrivência das mulheres negras reconstrói a história brasileira. [Entrevista cedida a] Morgani Guzzo. **Portal Geledés**, jul. 2021. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-das-mulheres-negras-reconstrói-a-historia-brasileira/>. Acesso em: 10/01/2023.

FARIA, Almeida. **A paixão**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

FERNANDES, Florestan. **Significado do protesto negro**. São Paulo: Cortez Editora, 1989.

FILHOLINI, Jorge Ialanji. [Sem título]. In: FREIRE, Marcelino. **Amar é crime**. São Paulo: Selo Edith, 2015.

FORSTER, E. M. **Aspects of the novel**. New York: A Harvest Book/Harcourt, Inc., 1955.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988. v. 1.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

FREIRE, Marcelino. **AcRústico**. São Paulo: [s. n.], 1995.

FREIRE, Marcelino. **Era o Dito**. [S. l.: s. n.], 1998.

FREIRE, Marcelino. **Angu de Sangue**. 1. ed. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2000.

FREIRE, Marcelino. **Era o dito**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

FREIRE, Marcelino. **BaléRalé**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

FREIRE, Marcelino (org.). **Os cem menores contos brasileiros do século**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

FREIRE, Marcelino. **Contos negreiros**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FREIRE, Marcelino. **A linda história de Linda em Olinda**. Porto Alegre: Escala, 2007.

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

FREIRE, Marcelino. Homem de teatro. **Blog Ossos do ofídio**. [S. l.], 31 mar. 2011a. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/2011/03/31/homem-de-teatro/>. Acesso em: 10 jun. 2022.

FREIRE, Marcelino. **Amar é crime**. São Paulo: Selo Edith, 2011b.

FREIRE, Marcelino. O exemplo do camelo. **Blog Ossos do ofídio**. [S. l.], 27 jun. 2011c. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/2011/06/27/o-exemplo-do-camelo/>. Acesso em: 10 jun. 2022.

FREIRE, Marcelino. “Algo em mim quer dar vexame”. Entrevistador: Márcio Renato dos Santos. **Cândido**: Biblioteca Pública do Paraná, Curitiba, 2013a. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Entrevista-Marcelino-Freire>. Acesso em: 10 jan. 2022.

FREIRE, Marcelino. SP–Solo Pernambucano - DOC 37' - 2013. [S. l.: s. n.]. 1 vídeo (37 min). Publicado pelo canal Goddinho. Direção: Wilson Freire e Leandro Goddinho. YouTube, 2013b. Disponível em: youtube.com/watch?v=qAVQgjuhpPM. Acesso em: 5 jan. 2022.

FREIRE, Marcelino. **Nossos ossos**. Rio de Janeiro: Record, 2013c.

FREIRE, Marcelino. **Amar é crime**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015a.

FREIRE, Marcelino. Sou um homossexual não praticante: entrevista com Marcelino Freire. Entrevistadores: Christian Grünagel e Doris Wieser. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 45, p. 445-462, jan./jun. 2015b. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n45/2316-4018-elbc-45-00445.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2022.

FREIRE, Marcelino. **Mentira**. 2. ed. Recife: Mariposa Cartonera, 2016.

FREIRE, Marcelino. **Bagageiro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

FREIRE, Marcelino. A luz na literatura. **Blog Ossos do Ofídio**, [S. l.], 17 nov. 2020. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/2020/11/17/ensaios-de-improviso-36/>. Acesso em: 10 jun. 2022.

FREIRE, Marcelino. **Ossos do ofídio**. [S. l.]: Baladeyra, 2021a.

FREIRE, Marcelino. **Seleta**: por pior que pareça. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021b.

FREIRE, Marcelino. Marcelino Freire e a escrita sob violência, para se vingar. [S. l.: s. n.], 2022a. 1 vídeo (57 min). Publicado pelo canal Página Cinco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VVhXMyLoWOM>. Acesso em: 20 jan. 2023.

FREIRE, Marcelino. Breviário de Criação Literária. **Revista Palavra**, ano 12, 2022b.

FREIRE, Marcelino. Celebrando Marcelino Freire, vida e obra - Especial Rabiscos - ep. nº 1. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (1 h 36 min). Publicado pelo canal Margens. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ph5wEsl2daQ&t=4402s>. Acesso em: 23 jul. 2023.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez, 1989.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande e Senzala**. 30. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. São Paulo: Global Editora, 2003.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira; DI PIERRO, Maria Clara. **Preconceito contra o analfabeto**. São Paulo: Cortez, 2007.

GASTALDI, Alexandre *et al.* (org.). **Observatório de Mortes Violentas de LGBTI+ no Brasil - 2020**: Relatório da Acontece Arte e Política LGBTI+ e Grupo Gay da Bahia. 1. ed. Florianópolis: Editora Acontece Arte e Política LGBTI+, 2021. Disponível em: <https://grupogaydabahia.files.wordpress.com/2021/05/observatorio-de-mortes-violentas-de-lgbti-no-brasil-relatorio-2020.-acontece-lgbti-e-ggb.pdf>. Acesso em:

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. São Paulo: Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2022.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Tradução e edição: Luiz Sérgio Henriques. Coedição: Carlos Nelson Coutinho e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

GROSFOGUEL, Ramon. La opciondecolonial: desprendimiento y apertura. Unmanifiesto y un caso. **Tabula RASA**, n. 8, p. 243-281, 2008.

GROSFOGUEL, Ramon. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista crítica de ciências sociais**, n. 80, p. 115-147, 2008.

GUHA, Ranajit. On Some Aspects of the Historiography of Colonial India. 1. ed. *In*: GUHA, Ranajit; SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Selected subaltern studies**. Oxônia: Oxford University Press, 1988. p. 37-44.

GUIMARÃES ROSA, J. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

HALBERSTAM, Judith. **The Queer Art of Failure**. Durham: Duke University Press, 2011.

HOLANDA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

HOOKS, bell. **Não sou eu uma mulher**: mulheres negras e feminismo. [S. l.: s. n.], 2014 [1981]. Disponível em: https://plataformagueto.files.wordpress.com/2014/12/nc3a3o-sou-eu-uma-mulher_traduzido.pdf. Acesso em: 10 fev. 2023.

IANNI, Octávio. **Escravidão e racismo**. São Paulo: HUCITEC, 1978.

ISER, Wolfgang. El proceso de lectura: enfoque fenomenológico. *In*: MAYORAL, José A. (org.). **Estética de la recepción**. Madrid: Arco, 1987.

JARDINI, Tereza. Reflexões de leitura em União Civil: as escolhas e o tempo. *In*: SILVA, Maurício; COUTO, Rita (org.). **A miséria é pornográfica**: ensaios sobre a ficção de Marcelino Freire. São Paulo: Terracota Editora, 2013. p. 43-51.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**: crônicas. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: vozes, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. *In*: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. **El giro decolonial**: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007. p. 127-167.

MALDONADO-TORRES, Nelson. On the coloniality of human rights. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 114, p. 117-136, dez. 2017.

MARX, K. **Crítica da economia política**. Tradução: Reginaldo Sant'anna. São Paulo: DIFEL, 1985.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida severina**. Alfaguara, 2007.

MENDONÇA, Carolina Camarotto. Cruzamentos: a prostituição e os feminismos negro e decolonial. **Revista Espirales**, p. 146-161, maio, 2019. Edição especial.

MICHAELIS. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. [S. l.]: Editora Melhoramentos Ltda, [20--]. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>. Acesso em: 1 jul. 2022.

MIGNOLO, Walter D. Postoccidentalismo: el argumento desde América latina. *In*: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; MENDIETA, Eduardo (org.). **Teorías sin disciplina**. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate. México: Porrúa, 1998. p. 26-49.

MIÑOSO, Yuderlys Espinosa. El futuro yafue: una crítica a la idea del progreso em las narrativas de liberación sexo-genéricas y queer identitarias en Abya Yala. **Desde el margen**, 2015. Disponível em: <https://desde-elmargen.net/el-futuro-ya-fue-una-critica-a-la-idea-del-progreso-en-las-narrativas-de-liberacion-sexo-genericas-y-queer-identitarias-en-abya-yala/>. Acesso em: 10 maio 2023.

MISKOLCI, R. A teoria queer e a questão das diferenças: por uma analítica da normalização. *In*: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL, 16., 2007, Campinas. **Anais [...]**. Campinas: Unicamp, 2007.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 11, n. 21, p. 150-182, jan./jun. 2009.

MONTERROSO, Augusto. **Obras completas (y otros cuentos)**. Honduras: Anagrama, 1959.
MORICONI, Italo (comp.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MOURA, Clóvis. **História do negro brasileiro**. 2. ed. Edição. São Paulo: Editora Ática, 1992.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Performances da escrita na narrativa contemporânea: a voz do outro em “Totonha”, de Marcelino Freire. **Letras de Hoje**, v. 51, p. 475-481, 2016.

OSSOS, pelo coletivo Angu de Teatro. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (1 h 34 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dk86VcOwTms&t=4541s>. Acesso em: 26 jul. 2023.

OXFORD English Dictionary online. Disponível em: <https://www.oed.com/?tl=true>. Acesso em: 21 ago. 2021.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Marcelino Freire, experimentos da linguagem. 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/20806747/Marcelino_Freire_experimentos_da_linguagem. Acesso em: 15 nov. 2022.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. **Escritos à margem: a presença de escritores de periferia na cena literária contemporânea**. 2010. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Subalterno, periférico e marginal: os novos sujeitos da enunciação no cenário cultural brasileiro. In: ALMEIDA, Júlia; SIEGA, Paula (org.). **Literatura e voz subalterna**: anais. Vitória: GM, 2013. p. 635-648.

PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil? **Revista Periódicus**, v. 1, n. 1, p. 68-91, 2014.

PORTINARI, Candido. **Retirantes**. 1944. 1 pintura.

PRECIADO, Beatriz. [Entrevista cedida a] Jesús Carrillo. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 28, jan./jun., p.375-405, 2007.

PRETI, Dino. A linguagem literária contemporânea no Brasil: a elaboração da oralidade. **FronteiraZ**, n. 9, p. 23-29, 2012.

QUIJANO, Aníbal. 2000.Colonialidad del poder y clasificación social. **Journal of World-Systems Research**, v. 6, n. 2, p. 342-86, 2000.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: etnocentrismo e ciências sociais—Perspectivas Latinoamericanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 107-126.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. **Contextualizaciones Latinoamericanas**, v. 2, n. 5, dez. 2015.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. São Paulo: Editora Record, 2020.

REA, Caterina Alessandra; AMANCIO, Izzie Madalena Santos. Descolonizar a sexualidade: Teoria Queer of Colour e trânsitos para o Sul. **Cadernos Pagu**, v. 53, 2018.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Global Editora, 2015.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

RODRIGUEZ, Ileana. **The Latin American Subaltern Studies**. Durham, N.C.: Duke University Press, 2001.

SÁ, Xico. Prefácio. *In*: FREIRE, Marcelino. **Contos negreiros**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SAID, Edward. Foreword. *In*: GUHA, Ranajit; SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Selected subaltern studies*. 1. ed. Oxônia: Oxford University Press, 1988. p. v-x.

SANTANA, Paula Manuella Silva de. **Marcas do grotesco no texto literário de Washington Cucurto, Ondjaki e Marcelino Freire: alegorias de uma modernidade periférica**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

SANTOS, Joel Rufino dos. **O que é racismo?** São Paulo: Abril Cultural; Brasiliense, 1984.

SANTOS, Manuela Rodrigues. Objeto de desejo, corpo abjeto: rumo a um corpo decolonial na experiência transexual. **Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galícia e Portugal**, n. 9, p. 39-56, 2020.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é Literatura**. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.

SILVA, Francisco Rômulo do Nascimento; OLIVEIRA, Patrícia Maria Apolônio de. Quando a mulher negra subalterna fala: diálogos entre Gayatri Chakravorty Spivak e Carolina Maria de Jesus. **IS Working Paper**, n. 74, 2015.

SILVA, Maurício. Teatro de conflitos: a paisagem urbana distópica. *In*: SILVA, Maurício. **A miséria é pornográfica: ensaios sobre a ficção de Marcelino Freire**. São Paulo: Terracota, 2013. p. 53-70.

SILVA, Maurício; COUTO, Rita (org.). **A miséria é pornográfica**: ensaios sobre a ficção de Marcelino Freire. São Paulo: Terracota Editora, 2013.

SOBRE crianças, quadris, pesadelos e lições de Casa... [Compositor e intérprete]:Emicida. 2015.

SOUZA, Auricélio Ferreira de. **A verve do marginal em Marcelino Freire**: um estudo da performance de voz subalterna na versão audiolivro da obra Contos Negreiros. 2014. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2014.

SPALDING, Marcelo. **Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea**. 2008. Dissertação (Mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Africanas) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SUASSUNA, Ariano. **História d'orei degolado nas caatingas do sertão**: romance armorial e novela romanesca brasileira — Ao sol da Onça Caetana. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.

SUASSUNA, Ariano. **Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

TABUCHI, Mariana Garcia; SANTOS, Andressa Regina Bissolotti dos. Violência e prostituição: reflexões acerca da omissão estatal no Brasil. **Captura Críptica**: direito, política, atualidade, v. 9, n. 1, p. 75-89, 2020.

TORRESAN, Jorge Luis. Efeitos dos traços da pornografia nos microcontos de Amar é crime. Variação lingüística em Amar é crime: a linguagem obscena no léxico freiriano. In: SILVA, Maurício; COUTO, Rita (org.). **A miséria é pornográfica**: ensaios sobre a ficção de Marcelino Freire. São Paulo: Terracota Editora, 2013. p. 13-28.

TRUTH, Sojourner. E não sou uma mulher? **Portal Geledés**, 8 jan. 2014 [1851]. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/?amp=1>. Acesso em: 10 abr. 2023.

VIEIRA, Helena. Aula Introdução a Teoria Queer com Helena Vieira. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (1 h 58 min). Publicado pelo canal Pausa Para o Fim do Mundo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HHRJqm7DWDI&t=3106s>. Acesso em: 10 abr. 2022.

WOODWARD, Kathryn et al. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais, v. 15, p. 7-72, 2000.

XAVIER, Giovana. Feminismo: direitos autorais de uma prática linda e preta. **Folha de S. Paulo**, 19 jul. 2017. Disponível em: <https://lpeqi.quimica.ufg.br/n/99196-intelectuais-negras-visiveis>. Acesso em: 21 set. 2022.

YOU'VE got the love. [Compositor e intérprete]: Florence, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: HUCITEC/EDUC, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.