



UFOP

Universidade Federal  
de Ouro Preto

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
Instituto de Ciências Humanas e Sociais  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem



HECTOR RODRIGUES FELTRIN

**Ponto de encontro: os *Contos Negreiros* como uma encruzilhada de  
memórias**

Mariana  
2021

Hector Rodrigues Feltrin

**Ponto de encontro: os *Contos Negreiros* como uma encruzilhada de memórias**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem da UFOP, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Letras, na linha de pesquisa de Linguagem e Memória Cultural.

Orientador: Paulo Henrique Aguiar Mendes

Coorientadora: Mônica Fernanda Rodrigues Gama

Mariana  
2021

## SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

F328p Feltrin, Hector Rodrigues.

Ponto de encontro [manuscrito]: os "Contos Negreiros" como uma encruzilhada de memórias. / Hector Rodrigues Feltrin. - 2021.  
89 f.: il..

Orientador: Prof. Dr. Paulo Henrique Aguiar Mendes.

Coorientadora: Profa. Dra. Mônica Fernanda Rodrigues Gama.  
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem.

Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Literatura Brasileira. 2. Marcelino Freire. 3. Memória. I. Gama, Mônica Fernanda Rodrigues. II. Mendes, Paulo Henrique Aguiar. III. Universidade Federal de Ouro Preto. IV. Título.

CDU 808.1 /5

Bibliotecário(a) Responsável: Luciana De Oliveira - SIAPE: 1.937.800



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Hector Rodrigues Feltrin**

**"Ponto de encontro: Os "Contos Negreiros" como uma encruzilhada de memórias"**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos da Linguagem.

Aprovada em 30 de março de 2021

### Membros da banca

Prof. Dr. Paulo Henrique Aguiar Mendes - Orientador - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP  
Profa. Dra. Mônica Fernanda Rodrigues Gama - Coorientadora - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP  
Prof. Dr. Victor Luiz da Rosa - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP  
Profa. Dra. Simone de Paula dos Santos - Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri - UFVJM

Prof. Dr. Paulo Henrique Aguiar Mendes, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 30/03/2021.



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Henrique Aguiar Mendes, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 11/05/2021, às 09:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0152294** e o código CRC **E85F5E92**.

## **Dedicatória**

Aos incontáveis salgados feitos pelas mãos da Silvana e aos milhares de quilômetros percorridos pelo motorista Marcelo.

## **Agradecimentos**

Agradeço aos meus mestres e orientadores, Paulo Henrique Aguiar Mendes e Mônica Fernanda Rodrigues Gama, pela paciência e apoio em todo o meu percurso no mestrado. Não posso deixar de agradecer, também, aos professores Bernardo Nascimento de Amorim, Alexandre Agnolon e Emílio Carlos Roscoe Maciel, os quais sempre contribuíram para o meu amadurecimento intelectual. Expresso minha gratidão aos amigos e colegas Matheus Santiago, Thiago Barcelos e Kaiian Perce, pois ambos sempre acreditaram no meu potencial para ingressar no mestrado acadêmico da UFOP. Agradeço ao Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), pelo subsídio fornecido durante o segundo ano da minha pesquisa. Agradeço, ainda, ao meu irmão de sangue e de vida, Marcelo Feltrin Júnior, pelas risadas, conversas e trocas enquanto eu dava sequência à escrita da dissertação nos momentos em que estive na casa dos meus pais, em minha cidade natal. Por fim, e não menos importante, agradeço também à Maria Clara, por todo amor e cumplicidade.

*Desde rapaz que defendo uma arte o mais pura possível nos meios e o mais larga possível nos fins. Uma super-realidade da realidade, onde todos os homens se encontrem, quer sejam intelectuais quer não. Daí que no meu espírito tenha igual peso o juízo dos leigos e o dos ungidos, e me console tanto o aplauso dos simples como o dos complicados.*

(Miguel Torga)

*O argumento dele era que me estava ensinando a “ver” em oposição a simplesmente “olhar” e que “parar o mundo” era o primeiro passo para “ver”.*

(Carlos Castaneda)

## RESUMO

Publicado pela primeira vez em 2005, além de ter vencido o Prêmio Jabuti no ano subsequente, o livro *Contos Negreiros* do escritor pernambucano Marcelino Freire se faz cada vez mais presente na crítica literária, sendo lido por diversas perspectivas. Isto porque seu todo evidencia diferentes dimensões das memórias coletiva e cultural de determinados grupos e minorias em variadas topografias e paisagens do território brasileiro. As narrativas permeiam diálogos e intertextos com a tradição literária, com a música popular, bem como com outras diversas formas de vida e cosmologias dissidentes. Com isso, a presente dissertação busca examinar as categorias de traumas sociais ficcionalizados em *Contos Negreiros*, tais como: o racismo estrutural; a violência urbana; a prostituição; a violência cometida por estrangeiros; a exploração do trabalho; a subordinação de crenças/rituais afro-brasileiros e indígenas entre outras representações engendradas na prosa poética de Marcelino Freire. Ao denominar seus contos também de “cantos”, é possível notar a presença do gesto performativo nessas narrativas, o que evidencia diferentes *stimmungs*, atmosferas e climas para tratar de alguns temas que se repetem nesses contos-cantos, mas retomados por diferentes perspectivas. O presente trabalho também não deixa de apresentar algumas reflexões sobre o campo literário atual, assim como visa compreender um pouco mais a atuação do escritor Marcelino Freire frente a este campo de poder.

**Palavras-chave:** Literatura Brasileira. Contos Negreiros. Memória. Trauma. Ressentimento.



## ABSTRACT

The first publication of *Contos Negreiros* was in 2005, in the following year, this book was winner of the Jabuti award. Within the narratives of the book *Contos Negreiros*, written by Marcelino Freire, there are several dimensions of Brazilian collective and cultural memory. Their narratives permeate dialogues and intertexts with literary tradition, Brazilian popular music and other diverse forms of life and socially violated cosmologies in contemporary Brazil. This work sought to examine, in this research object, several mnemonic and traumatic categories such as: structural racism, prostitution, violence committed by foreigners, the exploitation of work, the subordination of Afro-Brazilian and indigenous beliefs and rituals among other representations created by Marcelino Freire in his short stories. All these layers and different experiences show how the Brazilian nation are constituted in a diffuse way, so it is impossible to establish cultural homogeneity. The present work also presents some reflections about the contemporary literary field, as pretend to understand more the work of Marcelino Freire in this field.

**Keywords:** Brazilian Literature. Contos Negreiros. Memory. Resentment.

## Sumário

Introdução.....	11
1. O campo literário hoje .....	16
1.1. Conflitos e posicionamentos: autores, mercado e crítica literária .....	19
1.2. Um “agitado cultural” .....	23
1.3. Fortuna crítica: lançar luz sobre outras perspectivas .....	27
2. As dimensões da memória entre cenografias, topografias e iconografias.....	32
2.1. A capa de <i>Contos Negreiros</i> .....	37
2.2. Centro e periferia: a dissidência de corpos marginalizados.....	40
2.2.1. Políticas de branqueamento .....	48
2.2.2. O candomblé .....	51
2.2.3. Mortos-vivos: “Nação-zumbi” .....	54
2.3. O estrangeiro e o turismo sexual em três contos .....	56
2.3.1. Vanicléia: recordações de uma ex-prostituta .....	56
2.3.2. Um convite à Copacabana .....	58
2.3.3. O corpo-objeto indígena .....	60
3. Intertextos: literatura, música e performance .....	65
3.1. De Castro Alves a Ferréz .....	65
3.2. Do Samba ao Manguebeat .....	70
3.3. O conto-canto e suas performances .....	72
3.4. Voz e grito .....	74
Conclusões.....	80
Referências bibliográficas .....	85

## Introdução

Quando se lê um texto literário, a noção do tempo cronometrado e experienciado nas atividades do cotidiano é dilatada dando lugar ao tempo mítico<sup>1</sup>, o qual se perfaz na atmosfera artística enquanto condição unânime da troca entre obra/público e real/imaginário. Para Maurice Blanchot, em *O espaço literário* (2003), “A solidão da obra tem por primeiro limite essa ausência de exigência que jamais permite afirmá-la acabada ou inacabada” (BLANCHOT, 2011, p. 12). Segundo Blanchot, a neutralidade da literatura não a torna incomunicável, um vácuo, um vazio, mas existe no espelhamento com a solidão tanto do escritor quanto do leitor, ambos lançados à obra que vira o *eu* do avesso para se abrir ao *ele* do discurso literário, uma espécie de força centrífuga ao mesmo tempo que centrípeta: “Mas quem a lê entra nessa afirmação da solidão da obra, tal como aquele que a escreve pertence ao risco dessa solidão” (BLANCHOT, 2011, p. 13). Estando a literatura situada em um entre-lugar, em interstícios que pendem entre a realidade e a inventividade, Blanchot mostrou que o *fora* da literatura é fascinante justamente por ser fugidio: “A vinda faz aqui com que aquele que vem pertença à dispersão, à fissura em que o exterior é a intrusão que sufoca, é a nudez, é o frio daquilo em que se permanece a descoberto, onde o espaço é a vertigem do espaçamento. Reina então o fascínio” (BLANCHOT, 2011, p. 23).

Todos os dezesseis contos-cantos escritos por Marcelino Freire em *Contos Negreiros* agregam diversos recursos formais, alguns deles são: ênfase expressiva na pontuação; rimas; aliterações; repetições; extensão enxuta do texto; tensão e intensidade; ironias e variados focos narrativos, performativos e teatrais. Traços estes que mostram como o todo de sua composição cria atmosferas, gestos, cores, sinestésias, silêncios, ressentimentos, violências e desejos pujantes que, juntos, constroem os variados climas dessas narrativas.

A ampla gama de intertextualidade e de memória cultural se dá logo de início pelo título do livro, o qual remete a um diálogo com a tradição literária por meio do poema “O Navio Negro”, de autoria do poeta abolicionista Castro Alves. No mais, a tematização das narrativas em *Contos Negreiros* se desdobra para além da tônica do racismo, dado que os contos-cantos

---

<sup>1</sup> Renato Cohen, em seu livro *Performance como linguagem*, afirmou que qualquer forma de expressão artística propicia certa “suspensão da realidade imediata”. A *live art* e o *happening* também são movimentos artísticos imbricados à performance, a qual passou a incorporar elementos cênicos com as artes plásticas, música, fotografia, literatura, improvisos e a interação direta com o público a fim de despertar experiências estéticas mais estimulantes e afetivas.

de Marcelino Freire representam variados pontos de vista, personagens que vão de jovens negros documentaristas à ex-prostitutas, condôminos, turistas estrangeiros, policiais, idosos, assaltantes, orixás, indígenas e traficantes de órgãos. Vozes estas que em boa parte estão em constante trânsito, trocas e afetos, dando vazão a gritos e indagações imperativas, interpelando seus opressores.

Em sua estrutura narrativa embora curta, tendo cada conto-canto não mais de duas páginas, cabe tamanha agudeza e impetuosidade enquanto marca registrada na cenografia atmosférica do livro. Seus fortes traços orais elencam uma participação coletiva da cultura popular e massiva brasileira. A densidade dos *Contos Negreiros* se equipara a um *iceberg*, visto que, para o contista argentino Julio Cortázar, uma das características do conto enquanto gênero é lançar luz apenas à superfície desse enorme bloco de gelo, cabendo ao leitor imergir naquilo que traz a inesgotabilidade da literatura:

O fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (Cortázar, 2006, p. 78, grifos do autor).

É comum, em *Contos Negreiros*, a presença de narrativas que já inserem o leitor no meio da trama, como é o caso do conto-canto “Polícia e ladrão”, o qual começa com dois ex-amigos de infância baleados e deitados no chão de uma favela, porém cada um deles encontrou um destino diferente que os colocou em papéis antagonistas, dado que um dos rapazes se tornara policial e o outro ladrão. Embora ambos tenham vivenciado e testemunhado uma realidade parecida, os contrastes surgem para demarcar a ambiguidade desses grupos.

Diferentes motivações me levaram à escrita desta pesquisa, principalmente tendo em vista que o Brasil, atualmente, tem mergulhado em ideologias negacionistas que tapam os olhos para as consequências do racismo e da desigualdade social, ameaçando e tentando silenciar constantemente a história e a memória de grupos subalternizados. Ademais, no intuito de me deparar melhor com as profundas camadas do objeto de pesquisa, a presente dissertação se deu por conta da inquietude após a leitura de parte da fortuna crítica feita a respeito de *Contos Negreiros*, pois até o presente momento não me deparei com outras produções tais como dissertações ou teses que tratem na íntegra acerca do respectivo objeto.

Sendo na maioria das vezes testemunhas de si e de seus próximos, as personagens ficcionalizadas por Marcelino Freire em *Contos Negreiros* carregam muitas amarguras que são resultados da desigualdade social, tratando não somente da marginalidade e expropriação da vítima, mas revelando a face daqueles que os relegam, expondo as anomalias e atrocidades das classes média e dominante. O teórico e professor Karl Erik Schøllhammer pontuou sobre a relevância da literatura e demais manifestações artísticas quanto ao seu engajamento político e testemunhal:

As características desse novo testemunho e sua relação com a exploração do trauma e com uma cultura da memória foram amplamente analisadas em âmbito nacional e internacional e o impacto de sua figura epistemológica extrapolou as fronteiras do jurídico e do político, deixando sua marca nítida na literatura, no cinema e em toda a indústria de entretenimento (Schøllhammer, 2015, p. 48.).

Todas essas implicações fazem da própria violência e da crise vetores para evidenciar uma partilha de afetos e ressignificações identitárias em *Contos Negreiros*, uma vez que as próprias lacunas vêm a ser formas de potência e resistência imbricadas à inventividade literária de Marcelino Freire neste trânsito entre as ruínas da lembrança e do apagamento. Levar em conta uma hermenêutica voltada também para a análise do discurso permitirá que o objeto de pesquisa seja analisado da capa à última página, o que revelará camadas de interpretação e problematização referentes à memória coletiva. Nesse sentido, é possível notar como a contribuição teórica acerca do universo literário tem se tornado cada vez maior, o que leva a um estudo amplo a partir de autores(as) com orientações ecléticas que perpassam pela análise do discurso, teoria e crítica literárias, historiografia, teoria estético-filosófica, antropologia, política e sociologia.

Optei por começar o primeiro capítulo com uma breve reflexão sobre o conceito de *campo literário*, o que me possibilitou averiguar parte dos desdobramentos e das implicações do respectivo espaço até os dias atuais, bem como para analisar o papel que Marcelino Freire exerce neste meio. O campo literário, termo cunhado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, agrega diferentes categorias que regem seu funcionamento. A crítica, a teoria, os escritores, as editoras, os jornais e revistas literárias, as premiações, os saraus, os slâms e demais eventos estruturam o campo literário contemporâneo. Consequentemente, as relações de poder e a influência do capital econômico e cultural ainda se entrelaçam nesse meio, embora muitos paradigmas estejam sendo quebrados por conta das demandas e pautas dos movimentos sócio-políticos trazidos pelas minorias. Decerto que tais pautas não reduzem a literatura à nota de rodapé, e sim elencam também um lugar cujas tensões visam democratizar cada vez mais o

espaço do campo literário, tanto na escrita quanto na crítica, mesmo diante da imposição neoliberal junto ao interesse mercadológico-editorial.

Já no segundo momento do primeiro capítulo, procurei compreender, mais objetivamente, a atuação e os posicionamentos do escritor Marcelino Freire dentro do campo literário. Busquei refletir sobre tal questão a partir da leitura de sua obra, de entrevistas dadas à revistas e jornais literários, bem como para alguns programas em plataformas de *streaming*. Atualmente, é possível notar como Marcelino Freire tem assumido uma postura autorreflexiva que o faz um autor-crítico, pois em seu último livro, cujo título é *Bagageiro* (2018), Marcelino Freire reuniu alguns de seus textos ensaísticos, nos quais demarcou seu interesse literário para além da escrita ficcional. O autor marcou sua autoria e seu protagonismo até mesmo na orelha de *Bagageiro* ao dizer que pretende refletir sobre determinados assuntos do universo literário e além. Marcelino Freire ironiza o agenciamento de escritores uns com os outros a fim de legitimar o “capital de consagração”, o qual para Bourdieu vem a ser uma relação interessada entre escritores a fim de eleger um cânone de autolegitimação, o qual por vezes também vem a ser excludente. Tal reflexão pode ser constatada na seguinte citação de Marcelino Freire, “Tem gente que vem e diz assim: eu ainda não li nada do que você escreveu. Mas quero uma orelha sua. E já manda o livro em PDF. Calma, camarada. Por que não vai pedir uma orelha pro Van Gogh?” (FREIRE, 2018). O argumento do autor não visa soar cordial e generoso, e sim sugere uma crítica a certos posicionamentos narcísicos de alguns escritores. Ainda que Marcelino Freire seja um *oficineiro*<sup>2</sup>, este não se vê sempre na obrigação de rubricar orelhas e prefácios de seus alunos ou quaisquer outros escritores.

No último tópico do primeiro capítulo, mostrarei como a fortuna crítica dos *Contos Negreiros* feita até o presente momento, embora bastante pertinente, não passa somente de artigos e resenhas, os quais não se debruçaram a fundo para investigar as possíveis camadas de memória contidas nas narrativas do livro, justamente por conta da própria extensão textual a que se submetem os artigos e sua consequente fragmentação/síntese.

Nos capítulos dois e três teço algumas reflexões acerca da memória, do testemunho e de traumas narrados pelas personagens de *Contos Negreiros*, sobretudo a partir da contribuição teórica de Michael Pollak, Susan Sontag, Beatriz Sarlo, Paul Ricoeur, Jeanne Marie Gagnebin,

---

<sup>2</sup> O adjetivo é utilizado por Tatiana Nunes da Costa em sua tese de doutorado sobre Marcelino Freire. O termo indica as oficinas de escrita criativa ministradas pelo autor pernambucano.

Aleida Assmann, e Jan Assmann. Com isso, será possível elencar algumas categorias intertextuais com a tradição literária e musical brasileira, a vida nas periferias, a exploração do corpo enquanto objeto sexual e como instrumento de força mecânica, a política de branqueamento e os difusos e complexos aspectos da memória coletiva e cultural, estas à margem da sociedade hegemônica.

Por fim, apresento um pouco da aproximação entre a escrita de Marcelino Freire com o teatro e com a performance, pois a cadência na voz de suas personagens cria atmosferas densas, evidenciando um clima entre os espaços e os corpos que constituem as intersubjetividades dos narradores diante da violência urbana, dos traumas do colonialismo, mas também dos afetos e da cumplicidade que são encontrados somente no gesto do sensível compartilhado. O corpo e a voz dessas personagens soam alto enquanto significantes na mente do leitor, isto é, a possibilidade de afetação sensível, bem como Paul Zumthor alega, pode cadenciar experimentações que influenciam até mesmo a frequência cardíaca do leitor, alterando as batidas do coração ao adentrar no referido tempo mítico.

A memória cultural expressa na literatura, como se pode ver, não conduz a um encerramento identitário ou tampouco fixa identidades e cosmologias homogeneizantes. Ser contemporâneo é estar diante também do imprevisível, é estar ora dentro ora fora do andamento da música, pois não basta tentar expressar com fidelidade o mundo real. O ponto de partida da arte transforma a tentativa de compreender a realidade em outros mundos ficcionalizados e sensíveis, seja na poesia ou na prosa. As fronteiras passam a ser pontes que ligam múltiplos modos de ser e estar no mundo, assim como também há diferentes tradições culturais que, no entanto, são historicamente solapadas e constantemente silenciadas na realidade social e cultural brasileira, tornando-se abstratas e repreendidas. Os *Contos Negreiros*, portanto, elencam em seu engajamento formal e temático alguns fragmentos verossímeis responsáveis por criar certa unidade narrativa que subverte os discursos opressores.

## 1. O campo literário hoje

Pensar o campo literário requer mais do que simplesmente destacar parte dos elementos que compõem seu espaço físico/simbólico nos dias de hoje, pois exige também a complexa empreitada de tentar compreender como se dão as articulações e influências de diversos agentes do universo literário. Em *As regras da Arte*<sup>3</sup> (1996), Pierre Bourdieu mostrou como o campo literário está inerentemente ligado ao campo de poder, em uma lógica de jogo:

O campo de poder é também um campo de lutas, e talvez, a esse título, comparado a um jogo: as disposições, ou seja, o conjunto das propriedades incorporadas, inclusive a elegância, a naturalidade ou mesmo a beleza, e o capital sob suas diversas formas, econômica, cultural, social, constituem trunfos que vão comandar a maneira de jogar e o sucesso no jogo. (Bourdieu, 1996, p. 24)

As categorias do *habitus* que cada sujeito dispõe para si, de acordo com a sua realidade, são então circunstâncias sociais que privilegiam e desprestigiam os indivíduos dentro do jogo de poder. A condição econômica, o capital cultural e enciclopédico são sinônimos de mais pontos que conduzem a certo resultado parcial. Os jogadores e as peças do campo literário são os críticos, escritores, editores, teóricos, agentes literários, eventos, premiações, crítica, escrita científica assim como boa parte da produção independente entre outros agentes que jogam nesse espaço. O campo literário pode ser visto enquanto um *locus*<sup>4</sup> que agrega discussões literárias, históricas, sociológicas, políticas e filosóficas, atestando valores e evidenciando as relações e as trocas entre esses agentes, ou seja, entre obra, mercado e público. Este último, por sua vez, é bastante amplo: existem leitores que leem somente por fruição estética enquanto, por outro lado, há os leitores-críticos, tais como teóricos e pesquisadores de literatura.

No âmbito da conquista de espaços e da representação no campo literário, cada vez mais a pauta de grupos marginalizados na sociedade brasileira tem tentado ocupar este *locus*. Escritores como Ferréz, Nelson Maca, Miró da Muribeca, Natasha Félix, Luiz Ruffato, Daniel Munduruku, Eliane Potiguara e até mesmo Marcelino Freire são autores cujo caráter epistemológico de suas vidas simbolizam este trânsito de agentes vindos das margens da hierarquia social, mas que hoje logram o *status* de autores reconhecidos pela crítica literária, alguns tendo recebido prêmios no espaço literário.

---

<sup>3</sup> É neste livro que Pierre Bourdieu define o conceito de “campo literário” para demarcar o caráter sociológico da literatura imanente ao “campo de poder”.

<sup>4</sup> Entende-se por este termo tanto um espaço físico quanto discursivo/simbólico.



Quanto ao interesse do mercado, o escritor e jornalista colombiano Gabriel García Márquez, em seu livro *Como contar um conto* (1996), lembrou a época em que conduziu oficinas de escrita para roteiros de curta-metragem. Gabo relatou que algumas emissoras televisivas tinham o interesse em comprar os roteiros escritos coletivamente por seus alunos, contanto que tivessem o nome de Gabriel García Márquez nos créditos, ao final de cada episódio gravado. A relação entre mercado, obra e público é paradoxal porque a tensão no jogo do campo literário é uma faca de dois gumes: o lado ruim indica a imposição mercadológica-editorial; o lado bom, por sua vez é o de propiciar um maior alcance das obras literárias. Dentro desse contexto, Karl Erik Schøllhammer, em *Ficção brasileira contemporânea* (2009), refletiu acerca da produção, do alcance das obras literárias e seus efeitos de sentido na realidade social: “O impacto estético, às vezes, é sustentado na produção participativa, na experimentação com linguagens expressivas próprias, na realização performativa e na recepção comunitária e institucional com consequências sociais e educacionais estendidas” (Schøllhammer, 2009, p. 103).

No tocante à circulação de determinada obra literária, Schøllhammer afirma que seu alcance ocorre por meio da legitimação e credibilidade dada por parte da crítica. No entanto, a crítica também precisa se legitimar a partir de suas interpretações, o que converge para a manutenção do cânone artístico-crítico. Maingueneau foi bastante assertivo ao pontuar sobre a legitimação da crítica por meio dessa negociação,

Cada intérprete legitima-se mediante cada interpretação bem-sucedida; ao fazê-lo, ele relegitima seu lugar e, ao mesmo tempo, relegitima a condição do texto comentado de membro do quadro hermenêutico, e, para além disso, relegitima o próprio quadro hermenêutico. (Maingueneau, 2018, p. 74)

Sabe-se que crítica literária só é feita por meio de um juízo de valor atribuído ao texto literário. O livro então não precisa somente de um escritor, mas também de um leitor credenciado, o qual por meio de parâmetros teóricos e interpretativos atribuirá dado valor estético e social. Mas daí surge outra problematização: esses parâmetros são os mesmos adotados para todos os textos literários? Existem tendências estéticas atemporais, mais valiosas e bem acabadas? O peso do *habitus* influencia no reconhecimento de determinados autores? Quanto a isso, a literatura também pode ser um objeto de significação e interferência da/na realidade, bem como para tratar da memória ou até mesmo para agregar ou relegar artistas e críticos mais desprestigiados socialmente, excluídos assim do campo literário oficial.

Nesta cadência entre as tensões presentes no campo literário, Marcelino Freire não se deixa intimidar ao engendrar uma literatura vingativa contra as mazelas e descasos sociais. Neste sentido, como não notar o tom de queixa presente no conto-canto “Caderno de turismo”, cuja escrita engajada politicamente não deixa a desejar em sua potência criativa. Nesse conto, um simples anúncio de jornal que envolve o corpo de um cão morto faz com que o narrador interrompa o delírio de seu interlocutor quanto ao desejo deste por viajar e conhecer outros países anunciados na seção de viagens turísticas: “Nada de Andaluzia. Taiti. A gente fica é aqui” (FREIRE, 2005, p. 68). A rima entre “Taiti” e a locução adverbial “é aqui” entoam em suas frases secas certo peso de desilusão presente na voz do narrador. A acentuação tonal nas últimas sílabas sugerem a imobilidade dessas personagens, ora pendendo para devaneios ora para a realidade, a qual sobrepõe um ponto final em seus anseios, tais como notas de tensão e repouso em uma partitura musical, conferindo instabilidades emocionais dessas personagens. É como se o narrador tivesse dado um beliscão em seu interlocutor (Zé), retirando-o de seus sonhos que o desloca para outros lugares, “Zé, o que deu na tua cabeça, ora joça? Estamos longe de Miami, homem. Acapulco e Suriname. Nosso destino é um só. A gente não tem dólar. A gente não tem cartão. Deixa de imaginação. Você não tem medo de avião? Tanta asa que cai pelo chão” (FREIRE, 2005, p. 68).

Aos olhos do narrador, para ele e seu amigo o “Caderno de turismo” continuará sendo um desejo impossível de ser alcançado. Ao terem somente “um destino” resumido unicamente ao lugar onde residem e trabalham, marcados pela ausência de instruções e pela exploração do homem pelo homem, o melhor a se fazer, segundo o narrador, é esquecer essa ideia de viagem, sendo então retirantes de seus próprios sonhos e fantasias: “Que língua você vai falar no cairo? Em Leningrado? Nem sei se existe mais Leningrado. Zé, esquece” (FREIRE, 2005, p. 68). Zé e o narrador retornam à realidade do aqui e do agora: “Cachorro a gente enterra em qualquer canto. Enterra aí no quintal, Zé. E ponto” (FREIRE, 2005, p. 69). Cavar buracos e enterrar cães torna-se uma metáfora de enterro dos próprios sonhos, pois o “caderno de turismo” agora é só um pedaço de papel que envolve o corpo do animal que será enterrado. A estrutura narrativa do “Caderno de turismo” é articulada para construir uma unidade que demarca tanto uma atmosfera fantasiosa quanto nostálgica de algo não vivido. Os indícios do narrador ao mencionar que nem ele nem Zé têm “dólar”, tampouco “cartão”, poderiam ser analisados sob a chave sociológico-filosófica marxista porque, provavelmente, ambos os personagens são proletariados ou trabalham informalmente, desprovidos assim de direitos trabalhistas e de estabilidade

financeira, tanto quanto à falta de oportunidades para se deslocarem socialmente e financeiramente.

O mais importante é não relegar o caráter sociológico de análise nem o viés formal do texto literário, mas encontrar um equilíbrio entre todos estes fatores para que nenhum se sobreponha ou asfixie o outro. Parece-me que a intenção de Marcelino Freire é ter como fio condutor de seus contos-cantos o engajamento político, sempre tematizando assuntos referentes à desigualdade racial, econômica e cultural, mas que se desdobra por meio da ficção, do “compromisso no descompromisso”, escolhas essas que também permeiam alguns choques e tensões no campo literário, conforme tentarei evidenciar nos próximos tópicos.

### **1.1. Conflitos e posicionamentos: autores, mercado e crítica literária**

Dominique Maingueneau, em *Discurso literário*, discorre sobre algumas das “normas” do espaço literário e suas “cláusulas” atreladas à esfera de poder. Para ele, “Cada um deles produz sabendo que se dirige a outros produtores de textos do mesmo tipo, com os quais ele partilha normas estéticas indissociáveis de normas de comportamento e de normas literárias para uma microssociedade” (MAINGUENEAU, 2018, p. 104, grifos do autor). O campo literário, portanto, impõe de certo modo algumas condutas àqueles que visam ocupar esse espaço, onde as cobranças são determinadas pelo já mencionado jogo no campo de poder.

Pierre Bourdieu vê a constituição do campo literário francês como intrínseco às discussões ocorridas nos bastidores de salões parisienses em meados do século XIX, onde intelectuais e artistas faziam a crítica de variados textos literários, definiam seus respectivos valores e averiguavam as novas tendências estéticas da escrita literária de seu tempo. Maingueneau também pontuou, “[...] na França, a partir do século XIX, o ponto de vista dos estetas e criadores, defensores da autonomia das obras, divergia do dos filólogos universitários preocupados com documentos” (MAINGUENEAU, 2018, p. 26). A França foi um dos embriões das revoluções e mudanças na arte, pois passaram a ser fundamentados juízos de valores que buscavam a “autonomia” do texto e assim separavam quaisquer critérios que não fossem estritamente literários; parâmetros esses definidos pelos possuidores do “bom gosto”, o qual se viu preso por um tempo no estatuto da “arte pela arte”. Maingueneau foi categórico nesse sentido, “Tanto no campo literário como no de outras artes, há com frequência “interesse no desinteresse” a fim de melhor servir a seu interesse. É associado ao campo um ‘hábitus’, um

sistema de disposições incorporadas que faz com que se integrem mais ou menos regras implícitas” (MAINGUENEAU, 2018, p. 47).

O campo literário é regido então por essas “regras implícitas” colocando na balança o peso do “habitus” de cada agente no espaço literário. Pensando nos dias de hoje, Karl Erik Schøllhammer, ancorado ao pensamento do filósofo italiano Giorgio Agamben, reflete sobre o que é ser contemporâneo e a relação do autor com seu tempo: “O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 09). É por meio da esfera difusa da contemporaneidade e no seu descompasso que a prosa literária atual e a poesia encontram sua voz, assim como observou também Regina Dalcastagnè,

Como isso pode ser alcançado e quais seus desdobramentos possíveis, tanto em termos literários quanto sociais, é algo que permanece em aberto, mas esta parece ser uma das tarefas da arte, questionar o seu tempo e a si mesma, nem que seja pelo questionamento do nosso próprio olhar (Dalcastagnè, 2012, p. 56).

Em um jogo de tensões que se entrecruzam com as relações de poder, é possível notar as implicações da crítica literária mais conservadora reverberando atualmente, assim como o posicionamento da professora Leyla Perrone-Moisés, a qual em seu mais recente livro de ensaios, *Mutações da literatura no século XXI* (2016), apontou que a literatura tem se tornado “Ações afirmativas” (Perrone-Moisés, 2016, p. 32). Argumento este, de certo modo, mostra como tais discussões ainda têm sido bastante acaloradas, sobretudo diante dos desdobramentos da globalização, do avanço tecnológico e da influência dos Estudos Culturais,

O resultado foi a balcanização dos estudos literários, a submissão dos mesmos aos mal definidos “estudos culturais”, supostamente interdisciplinares, mas na verdade superficialmente informados pelas ciências humanas, até a condenação e o abandono puro e simples do “literário” (Perrone-Moisés, 2018, p.32).

A professora alerta para a possibilidade de a análise literária estar se furtando do seu principal valor: a literariedade. A preocupação de Perrone-Moisés é que o texto literário se torne apenas um documento e deixe de ser visto enquanto um objeto artístico. Perrone-Moisés não propõe o banimento da leitura politizada, mas supõe que tal postura tem se sobreposto ao o viés literário na crítica contemporânea. Por outro lado, o argumento de Perrone-Moisés acerca da literatura e contexto escolar faz bastante sentido. Não à toa, a professora recorreu às leituras dos parâmetros e bases curriculares para melhor refletir sobre tais questões. Perrone-Moisés percebeu que, de fato, há um distanciamento das ciências humanas perante à literatura. Não por acaso, a teórica mostra como a área de conhecimento “Linguagens, Códigos e suas

Tecnologias”, uma das categorias do (ENEM), mascaram os estudos literários e os colocam em segundo plano, pois o termo “literatura” sequer aparece dentro do título das categorias de linguagens.

O professor Roberto Vecchi, em seu artigo “Microfísica dos poderes: as topografias fragmentárias da literatura brasileira contemporânea”, defende as *errâncias topográficas* enquanto uma representação artística que possa englobar a contracultura daqueles menos favorecidos socialmente e culturalmente em diferentes paisagens geográficas,

Pense-se por exemplo numa constelação, não só literária, que poderia conjugar, entre as múltiplas possibilidades, páginas de Rubem Fonseca, Luiz Ruffato, Ferréz ou Paulo Lins com a canção-reza “Salve” (de *sobrevivendo no inferno*) dos Racionais MC’s. São errâncias topográficas distintas, uma para dar materialidade a espaços urbanos, comuns ou segregados, a segunda uma sequência religiosa que, nomeando-as, expõe periferias de outro modo excluídas da cena da representação cultural. Retopografa-se, pela letra, o mundo (Vecchi, 2015, p. 36).

Essas “errâncias” ocorrem, por exemplo, com a Universidade de Campinas (UNICAMP), a qual desde 2018 incluiu em sua leitura obrigatória o disco *Sobrevivendo no inferno* (1997), do grupo de rap Racionais Mc’s. Pela primeira vez, no vestibular da UNICAMP, um disco musical entrou para a leitura obrigatória dentro do eixo de literatura. Segundo a comissão organizadora da prova, a intenção é expandir a noção dos gêneros, suportes e materialidades literárias na contemporaneidade. Uma das mais importantes universidades do país, ao adotar tal obra em sua leitura obrigatória para o vestibular, mostra como comissão organizadora rompe então com paradigmas que dialogavam somente com o cânone, passando a inserir o disco do grupo de rap ao lado dos sonetos de Camões, mostrando como a contracultura é um importante artefato para a presentificação de grupos não hegemônicos. Há, portanto, um argumento não só político dos professores organizadores da prova, pois eles enxergam também a complexidade estética dos Racionais e as possíveis materialidades contemporâneas da literariedade e seu engendramento. Nesse sentido, é importante lembrar a escolha do Prêmio Nobel de literatura que, em 2016, elegeu o cantor estadunidense Bob Dylan.

Dados todos os desdobramentos do campo literário, isto é, as mutações e relações entre escritor, obra e público, cabe atentar-se mais no papel do mercado editorial dentro campo literário. Segundo Silviano Santiago, a editora “assume a forma de empresa capitalista, pois já diz abertamente que visa ao lucro como qualquer indústria do país” (SANTIAGO, 2002, p. 28). O agenciamento entre editor e escritor já não é mais uma relação estreita e palatável, mas agora há um terceiro elemento mediador entre esses dois lados, “leiloando” o texto literário para quem

pagar mais para o publicar; isto é, aí encontram-se as articulações do “agente literário” (SANTIAGO, 2002, p. 29). Não por acaso, o crítico chama a atenção para o que pode vir a ser certa banalização do corpo que escreve, um tipo de prostituição à qual o escritor se submete tendo em vista o caráter rentável<sup>5</sup>. A matéria prima do texto literário pode estar à mercê dos interesses neoliberais, e isso sugere que “[...] a tentação da economia de mercado é mais forte do que o santo produtor de literatura” (SANTIAGO, 2002, p. 30). O escritor então se vê atrelado a um campo de forças entre o lucro e o *leitmotiv* criador. Mais do que isso, os escritores podem estar suscetíveis a ser uma engrenagem do maquinário de re-produção capitalista, dado que todo livro precisa de um determinado conteúdo e um respectivo autor(a) ou autores(as) para ser então impresso e vendido pela editora, a qual medirá seus possíveis lucros na ponta do lápis, abrindo e fechando portas para os escritores mais ou menos rentáveis. Em concordância com o pensamento do filósofo italiano Antonio Negri e do crítico e teórico da literatura Michael Hardt, “O controle e a exploração capitalistas não repousam basicamente num procedimento soberano externo, mas em leis invisíveis e internalizadas” (HARDT; NEGRI, 2009, p. 22). Isto é, o campo literário não é simplesmente uma instituição formalizada, mas os espaços também criam seus ditames de forma tácita, o que evidencia como a sombra do “procedimento soberano externo” neoliberal paira constantemente sobre os espaços tanto institucionalizados quanto não institucionalizados do campo literário.

Também não ficam de fora do espaço literário os eventos e premiações. Nesse sentido, lembremos das principais premiações: Prêmio Oceanos, Prêmio Jabuti, Prêmio São Paulo e o Prêmio SESC de Literatura. Eventos esses responsáveis por “corroborar” o cânone literário atual. O autor Marcelino Freire, com seus *Contos Negreiros* (2005), foi o ganhador do “Prêmio Jabuti” em 2006. O escritor então transita no *hall* dos escritores já “consagrados” na literatura brasileira contemporânea. Portanto, é necessário averiguar seu posicionamento e a imagem que o autor projeta de si no campo literário mediante à sua obra.

Para Schøllhammer, a ficção contemporânea pode ser complexa, pois a variedade de manifestações literárias pode se tornar algo paradoxal e até mesmo vigorosa quando se pensa a relação entre engajamento e intimidade:

---

<sup>5</sup> Silvano Santiago acredita que o corpo deve ser visto pelo sentido erótico ao invés de banalizado e estereotipado: “O corpo é o lugar da liberdade, de onde sai o grito do indivíduo contra as sociedades repressivas” (SANTIAGO, 2002, p. 31).

Talvez seja uma maneira abstrata demais de dizer que a ficção contemporânea não pode ser entendida de modo satisfatório na chave da volta ao engajamento realista com problemas sociais, nem na chave do retorno da intimidade do autobiográfico, pois, nos melhores casos, os dois caminhos convivem e se entrelaçam de modo paradoxal e fértil (Schøllhammer, 2009, p. 16).

Schøllhammer mostra como o escritor paulistano Ferréz – o qual também é autor periférico – oriundo da periferia da zona sul de São Paulo, em *Manual prático do ódio* (2003), narra neste romance a faceta perversa e excludente do sistema capitalista, mostrando como o pobre passa a se articular por si mesmo em um sistema que somente o renega, pois bem como Hardt e Negri apontaram, “As estatísticas econômicas são capazes de captar a condição da pobreza em termos negativos, mas não as formas de vida, linguagens, movimentos ou capacidade de inovação por eles gerados” (HARDT; NEGRI, 2009, p. 11). Levar em conta essas problematizações permite que assim seja feita uma crítica “[...] sem desconsiderar os espaços-hiato no interior dos fenômenos, onde as lutas não se fazem totalitárias, onde há sempre frestas de atuação” (JULIANO, p. 176). Somente adentrando nessas “frestas” é que acredito ser possível vislumbrar saídas para a formação de um cânone contemporâneo que possa ser representado por escritores e críticos de diferentes camadas da tessitura social. É pensando nessas implicações dentro do campo literário que Regina Dalcastagnè concluiu que,

Afinal, o significado do texto literário – bem como da própria crítica que a ele fazemos – se estabelece num fluxo em que tradições são seguidas, quebradas ou reconquistadas, e as formas de interpretação e apropriação do que se fala permanecem em aberto. (Dalcastagnè, 2012, p. 12)

A literatura, através do seu trajeto histórico, revela que seu principal vetor é a transmutação. O próprio caminho da literatura, dessa forma, não está feito em uma só rota, mas está em constante (re)construção de acordo com as demandas e necessidades de cada tempo e suas implicações político-culturais e mercadológicas, fazendo do espaço literário um universo mais complexo e problemático do que parece ser sob um olhar superficial.

## 1.2. Um “agitado cultural”

Em uma entrevista<sup>6</sup> dada à TV Brasil, em 2017, Marcelino Freire fez a seguinte autoavaliação:

Sou muito próximo do que está à margem. É que sempre dizem: “ah você escreve muito dos personagens que estão à deriva”. Ora, morar em Sertânia, onde cinquenta anos depois é que chega água, é você estar à margem do Brasil sem garantia nenhuma, né? [...] Então da margem eu já entendo perfeitamente (Freire, 2017).

---

<sup>6</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Pwthf-wvFHw> > Acesso em: 25 mai. 2020.

As errâncias de Marcelino Freire para se deslocar e atuar no campo literário tem como pressuposto a sua luta pela autonomia neste espaço onde os menos privilegiados socialmente encontram maiores dificuldades para ser reconhecido. A dificuldade não vem somente por conta de defeitos estéticos apontados no texto de um escritor, mas sim pelas implicações políticas. Bem como demonstrou Maingueneau, a situação de pertencimento e não pertencimento dentro do campo literário implica em variados (des)entendimentos/conflitos com os quais autores, crítica e mercado editorial se veem envolvidos para conseguirem se deslocar,

O discurso literário inclui inúmeros escritores que pretendem agir fora de todo pertencimento; mas uma das características desse tipo de discurso é precisamente suscitar essa pretensão: os escritores têm por pares os eremitas que se afastaram do mundo ou os filósofos solitários. Os “solitários” podem sem dúvida afastar-se das cidades, mas não sair do espaço que seu estatuto lhes confere e com base no qual propõem seus atos simbólicos (Maingueneau, 2018, p.69).

Marcelino Freire, por sua vez, sabe que hoje logra o status de autor legitimado pela crítica “autorizada”, tanto pelas premiações recebidas quanto por sua idealização de eventos como o “Balada Literária”, cujo início se deu em 2006. Marcelino Freire joga o jogo mas também tresvalora as regras fundadoras de pertencimento à constituição literária. A condição do escritor é paradoxal porque o artista transita por variados espaços, em uma paratopia, um entre-lugar:

Não é, portanto, possível falar de uma corporação dos escritores como se fala de uma corporação dos hoteleiros ou engenheiros. A literatura, como todo discurso constituinte, pode ser comparada a uma rede de lugares na sociedade, mas não pode encerrar-se verdadeiramente em nenhum território. (Maingueneau, 2018, p. 92)

Em *Ficção brasileira contemporânea* (2009), Karl Erik Schøllhammer enxerga na prosa brasileira atual uma fugacidade das certezas absolutas sobre as compreensões históricas, a literatura brasileira contemporânea vê, na falta, a matéria prima pra sua escrita, a qual se dá no aspecto difuso do tempo presente. Schøllhammer cita o próprio escritor Marcelino Freire que, em seu livro *Rasif* (2008), afirmou que a sua escrita tem certa urgência por vingança: “De fato, escrevo curto e, sobretudo, grosso. Escrevo com urgência. Escrevo pra me vingar. E essa vingança tem pressa. Não tenho tempo para nhenhênhs. Quero logo dizer o que quero e ir embora” (FREIRE apud SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10). O ato vingativo e o tom curto e grosso de Marcelino Freire ecoam na impaciência de seus personagens, na urgência das vozes contra hegemônicas gritarem suas lamúrias, queixas, questionamentos e também partilharem do sensível pela articulação do comum, suas trocas e devires.



Em entrevista<sup>7</sup> dada ao *podcast* Rabiscos, em 2019, Marcelino Freire discorreu um pouco sobre sua escrita ser performática, pois o escritor ainda relatou que ecoa em suas lembranças o som das rezas e preces feitas por sua mãe, assim como se lembra de seus gritos quando ele ainda era garoto. Não é à toa que Marcelino Freire, em suas oficinas de escrita criativa, por vezes lê trecho de seus textos em uma dicção e entonação de prece, a fim de dar corpo à voz dessas personagens. Ainda na referida entrevista o escritor alegou: “Meus personagens falam, falam, falam... Gritam! Tem muita urgência. Sabe?”. A partir disso é possível notar como Marcelino Freire não se coloca enquanto um agente rotulado a generoso, mas sim sob um ímpeto urgente, conforme o próprio autor revelou em *Bagageiro*, “Sejam generosos comigo e não me chamem mais de generoso” (FREIERE, 2018, p. 117). Para Marcelino Freire, “Na literatura tudo se perde. Por isso se transforma” (FREIRE, p. 119). Segundo o escritor, as palavras são esquinas, você precisa ir até elas e descobrir seus significados ocultos. Os atos de fazer e ler literatura é como adentrar num jogo labiríntico, nunca se sabe o que vai encontrar, pois se está lançado à presença do desconhecido e do imprevisível. Desse modo, o escritor foge dos estereótipos que o reduzam a uma corrente ou vanguarda de tendência estética. Marcelino Freire vê no fazer literário o alicerce da inventividade: “Juro que tudo o que eu escrevo é verdadeiro. O mentiroso sou eu” (FREIRE, 2018, p. 122). Mentir é então uma abertura para o caráter inventivo, imaginário e mimético, os quais constituem o texto ficcional, dado que Marcelino sugere que suas personagens sejam ouvidas e testemunhadas pelo leitor.

No ano de 2004, Marcelino Freire publicou o livro de minicontos intitulado de *Os cem menores contos do século* (2004). Este livro foi uma proposta para os escritores criarem contos com até cinquenta letras. Participaram, dessa antologia, a cartunista Laerte, a escritora Lygia Fagundes Telles, os escritores Millôr Fernandes, Marçal Aquino, Manoel de Barros entre outros autores. O título do livro faz uma paródia quanto à consagração de contos considerados “maiores” em oposição aos contos “menores”, mostrando assim que a extensão do texto literário não define sua relevância e qualidade.

---

<sup>7</sup> Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/59Vswk7W2yg2g01j7ZCat2?si=DPyVWib3Sta3R62bjxIKUw>  
Acesso em: 23, mai. 2019.

O autor também é idealizador do evento “Balada Literária<sup>8</sup>”, cuja primeira edição se deu em 2006, e que segue ocorrendo anualmente, assim como passou a ser realizada em Teresina e Salvador. Em sua última realização, em 2019, o homenageado da “Balada Literária” foi o educador Paulo Freire. O evento contou com a presença de autores como o português Valter Hugo Mãe, o escritor franco marroquino Abdellah Taia, o professor e escritor indígena Daniel Mundukuru, o poeta Ricardo Aleixo entre outras personalidades, o que revela uma curadoria bastante democrática, trazendo múltiplas identidades e sujeitos de várias camadas da sociedade brasileira e estrangeira para se apresentarem e falarem sobre a vida literária e não literária.

O escritor afirma ser, conforme disse também no *podcast* “Rabiscos”, um “agitado cultural”, pois está sempre visando deslocar a zona de conforto do campo literário ao realizar eventos nas periferias e ocupar espaços outrora impensáveis para se falar de literatura.

A partir do advento da pandemia causada pelo coronavírus e suas respectivas medidas de isolamento social, Marcelino Freire tem participado de inúmeras *lives*, tanto para dar entrevistas quanto para apresentar outros artistas. O autor, por sua vez, também conduziu outras *lives*, seja representando alguma organização, seja organicamente por meio das suas próprias páginas pessoais nas mídias sociais. Em seu *Instagram*, Marcelino Freire convidou escritores, artistas plásticos, músicos e cineastas para participarem de suas *lives*, como por exemplo, a diretora de cinema Anna Muylaert. Às terças-feiras, Marcelino deu início a um quadro intitulado de “Marmitex”, o qual é apresentado no horário de almoço. Nesta iniciativa, Marcelino Freire convida os próprios espectadores da sua *live* a participarem dela, dando espaço para novos(as) artistas se apresentarem e divulgarem seu trabalho.

Daí, percebe-se de fato que o escritor é realmente um “agitado cultural”, pois além de fazer sua própria literatura, Marcelino Freire se agencia de diferentes maneiras, isto sem deixar de por em circulação outros escritores, criando uma importante rede literária. O escritor reativou, em 2020, seu blog “Ossos do Ofídio”, o que mostra como as plataformas digitais e as tecnologias comunicacionais têm sido constantemente abraçadas pelo autor, motivando-o a publicar seus textos para além de livros impressos. Tatiana Costa, em sua tese de doutorado que investiga os agenciamentos de Marcelino Freire, afirmou o seguinte:

O Marcelino Freire escritor se faz presente do mesmo modo que o mediador, o agitador cultural, o blogueiro, o internauta, o oficinairo, o curador. Se a pluralidade

---

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://baladaliteraria.com.br/>> Acesso em: 04 abr. 2020.

aparece como uma das principais marcas de distinção do atual panorama da criação da literatura nacional, também em Freire podemos perceber a diversidade afetando tanto sua produção narrativa, como a relação que mantém com o circuito literário (Costa, 2017, p. 14).

Ao atuar em variadas funções dentro do universo literário, a condição de agitador cultural revela, antes de tudo, que seus projetos são resultado das próprias inquietações e necessidade de agir e agitar o campo literário. Conforme foi apontado, Marcelino Freire ministra oficinas de escrita literária, o que demarca sua contribuição ao abrir cada vez mais espaços para a produção literária vinda de todos os cantos do Brasil, tais como Jorge Ialanji Filholini, Aline Bei entre outros novos(as) escritores(as) que têm publicado seus textos também em revistas de maior circulação, assim como se articulam no cenário que podemos chamar de *underground* da literatura contemporânea.

Adjetivos não faltam para tentar definir a imagem de Marcelino Freire. Sua condição se aproxima das “Práticas de uma língua menor”, reflexões que Schøllhammer trouxe dos filósofos Deleuze e Guattari sobre a obra e as cartas do escritor Franz Kafka:

Mas é importante aqui insistir que o caráter minoritário da literatura de Kafka, para Deleuze e Guattari, exemplifica as condições de uma prática minoritária e revolucionária em toda a língua. “Menor” é aquela prática que assume sua marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos da língua que aceita o exílio no interior das práticas discursivas majoritárias, formulando-se como estrangeiro na própria língua, gaguejando e deixando emergir o sotaque e o estranhamento de quem fala fora do lugar ou de quem aceita e assume o não-lugar como seu deserto, na impossibilidade de uma origem (Schøllhammer, 2001, p. 63, grifos do autor).

Marcelino Freire faz então da própria marginalidade o subterfúgio para imprimir o tom revolucionário nas fronteiras ideológicas e políticas que exilam as minorias em seu próprio lar. Conforme afirmou Schøllhammer: “A dimensão positiva desta prática é que ela carrega em si uma comunidade possível, um ‘povo por vir’, segundo a formulação enigmática de Deleuze e Guattari” (Schøllhammer, 2001, p. 63).

### **1.3. Fortuna crítica: lançar luz sobre outras perspectivas**

A contribuição crítica acerca de uma obra começa até mesmo dentro do próprio livro, pois o que é o prefácio assinado por um terceiro se não um recorte fragmentário da sua leitura e impressão sobre o texto, a fim de instigar ainda mais a sede do futuro leitor? Em *Contos Negreiros*, o jornalista cearense Xico Sá foi o responsável por rubricar o prefácio da referida obra. Xico Sá conseguiu ilustrar com a melhor metáfora até agora já feita destes contos-cantos: “É doce, mas não é mole não” (SÁ, 2005, p. 11). Decerto que a narrativa de Marcelino Freire neste livro é uma “prosa-rapa-dura” (SÁ, 2005, p. 11), até pelo fato das categorias e tematizações

levantadas em cada conto-canto ter dez por cento doçura e noventa por cento dureza. Certamente, é inevitável ler os *Contos Negreiros* e não perceber a nota da violência urbana, da subalternidade, da marginalidade, do preconceito racial, da xenofobia, da homofobia, da prostituição entre outras violências perpetuadas contra todos esses corpos dissidentes.

No âmbito das buscas pelas contribuições críticas acerca de *Contos Negreiros*, ainda não encontrei uma pesquisa de fôlego que trate do objeto em seu todo, embora haja muitas contribuições em forma de artigos, com uma leitura cujos recortes e reduções da obra são inevitáveis. Boa parte da contribuição crítica dialoga com a tônica da marginalidade, da subalternização, da violência, do testemunho e do trauma. Contudo, é possível se aprofundar mais nessas questões para além do tom de denúncia, até porque a ficcionalização das narrativas mostra as diferentes faces da violência tanto pelo dito quanto pelo não dito, pelas sugestões e rastros das histórias narradas, possibilitando assim enxergar a atuação dessas personagens, suas partilhas para desestabilizar os lugares-comuns e paradigmas da hegemonia sócio-política, econômica e cultural.

Em sua tese de doutorado, defendida em 2017, Tatiana de Almeida Nunes da Costa deu um passo além de unicamente investigar a obra de Marcelino Freire, pois tentou compreender de modo mais objetivo a cena de atuação deste escritor em seus diferentes projetos literários para além da escrita artística:

Tanto sua escrita como suas práticas são elásticas, anunciam outras nuances, sublinham sua colocação em outra ordem. Esquivando-se de caminhos já sedimentados, Freire oferece uma fala repleta de sotaques, respirações, encontros, assim construindo uma literatura que não soa fácil aos ouvidos. Não por ser uma linguagem estrangeira, regional, segmentada, mas por trazer à tona o inusitado, aquilo que não se espera (Costa, 2017, p. 27).

O tom escorregadio da prosa freiriana, assim como toda a sua atuação no campo literário, ilustra a própria complexidade de se compreender a nação brasileira. No artigo “O olhar ao revés de Marcelino Freire” (2007)<sup>9</sup>, Flávia Merighi Valenciano levantou importantes argumentos sobre a fratura da desigualdade e do preconceito racial. Ao fazer uma análise do conto “Trabalhadores do Brasil”, a autora afirmou que o narrador “[...] refere-se aos homens e mulheres que se esforçam todos os dias em subempregos para sobreviver” (VALENCIANO, 2007, p. 2). O labor árduo do sujeito subalternizado revela a desigualdade social que desemboca

---

<sup>9</sup> Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2007.53593>> Acesso em: 25 mai. 2020.

naquilo que Marx e Engels chamaram de mais-valia. Contudo, vale salientar que a tematização desse conto-canto não se resume somente à força de trabalho proletária, pois as personagens dialogam com as esferas mítica e transcendental das religiosidades afro-brasileiras. Algumas personagens se tornam arquétipos de entidades do candomblé – tema este que na maioria das vezes a fortuna crítica de *Contos Negreiros* tem desconsiderado. O intelectual camaronês Achile Mbembe, em *Necropolítica*, afirmou que a resistência contra a política de morte se dá por meio da “Experiência de perda das fronteiras que separam realidade, acontecimentos e objetos fantasiados” (MBEMBE, p. 126). Os “Trabalhadores do Brasil” então criam pontes e redes de encontros para se fortalecerem entre si e assim manter suas trocas e experiências compartilhadas; características estas analisadas mais adiante.

Xico Sá, por sua vez, levantou outras camadas latentes na escrita do *Contos Negreiros* para além do tom panfletário e de denúncia, camadas que se fazem “Da moral dos Banzos que guardam o possível blues da palha de cana” (SÁ, 2005, p. 11). Do Banzo vem a memória para além da violência e da aculturação eurocêntrica, pois é partindo do próprio trauma que as personagens fazem da resistência um sentimento que demarca certa presentificação cultural, a qual se articula numa partilha diante das ameaças “[...] dando um nó de pulha da casa-grande, a fala supostamente civilizatória... até hoje” (SÁ, 2005, p. 12).

As narrativas de Marcelino Freire são como um tiro que sai pela culatra do pensamento dominante numa linguagem seca e direta, nos comportamentos arredios de suas personagens, tal como dispara a voz de “Totonha”, cujo título do conto é homônimo ao nome da narradora, a qual se recusa a ser alfabetizada: “Capim sabe ler? Escrever? (FREIRE, 2005, p. 79). Para Totonha, o saber não está unicamente na alfabetização e no letramento, mas sim na natureza: “Quero ser bem ignorante. Aprender com o vento, tá me entendendo?” A própria ignorância e agudeza da narradora não deixam de ser poéticas, pois evidenciam seu modo de vida e a maneira como ela enxerga e sente o espaço onde ela vive: “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?” (FREIRE, 2005, p. 79). No meio de todas as lamúrias e queixas da narradora, emerge também na sua ignorância o desejo de vida, o valor das coisas distantes do sujeito cosmopolita, igual à professora que vem alfabetizar Totonha. A tentativa de “adestrar” a personagem à escrita e à leitura revela a imposição que argumenta “humanizar” e “civilizar” todos e todas, marcando a hegemonia da “fala civilizatória” mencionada por Xico Sá. Totonha é quem detém a fala no conto inteiro, legitimando sua voz sem se deixar intimidar pela presença

da professora. A narradora mostra à professora que existem outros saberes para além da alfabetização e que, muitas vezes não são adquiridos dentro de uma sala de aula ou diante de um professor particular a mando do Estado. Totonha não é vista como uma ameaça ao sistema, pois está mais para um peso social: “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?” (FREIRE, 2005, p. 79). Estes subsídios do Estado para os indivíduos menos favorecidos é considerado como uma esmola populista que serve como compra de votos, assim como o “Bolsa Família” sempre foi criticado pela extrema-direita, entretanto a importância desses subsídios confere o mínimo de dignidade e esses sujeitos desprestigiados.

Acredito que estar aberto a outros pontos de vista é estar atento, tal como disse Alain Rabatel (2016, p. 45), à possibilidade de “Multiplicar os centros de perspectiva, mostrar seu papel na construção dos processos interpretativos, é multiplicar, enriquecer, complexificar as vias de acesso aos textos”. Hoje, por mais que possamos defender a presentificação e resistência desses grupos subalternizados, ao mesmo tempo isso pode incorrer numa certa estabilização do outro na tentativa de ilustrar somente as consequências da violência social, cultural e econômica, pois o deslize de tentar “compreender”, segundo o escritor Édouard Glissant, é que: “Há neste verbo *compreender* o movimento das mãos que tomam o encontro e o trazem a si. Gesto de fechamento, quiçá de apropriação. Prefiramos a ele o gesto de dar-com, que cria uma abertura na totalidade” (GLISSANT, 2008, p. 54). Glissant opta por uma busca através dos próprios limites, a partir da *Poética da relação*.

Transitar pelos interstícios de *Contos Negreiros* aponta para uma busca pelas diversas realidades possíveis de serem dadas de encontro no texto, como por exemplo, no canto XVI, cujo título é “Yamami”. A narrativa se dá a partir da visão de um turista estrangeiro – narrador – que vem ao Brasil para explorar de maneira impune a prostituição das crianças indígenas no norte do país. Aqui a minha inquietude se deu pelo fato da própria personagem não ter voz, o que a faz um objeto simplesmente sexual a partir do ponto de vista do narrador. Com isso, percebe-se que aqueles que se debruçam sobre os *Contos Negreiros* têm passado direto das questões antropológicas desses grupos residentes em determinadas geografias brasileiras. Se “Yamami” está somente no título, cabe ao leitor então procurar se dar de encontro com seu universo, aquilo que tanto o turista quanto alguns leitores continuam passando despercebidos na sede de somente apontar aquilo que já está dado, que no caso de Yamami refere-se também à temática do turismo sexual. Sem deixar de lado essas importantes categorias sociológicas, agrego outras perspectivas

que possam lançar um olhar não somente sócio-político, mas trazer leituras que possam trespassar o totalitarismo da crítica, de modo que apontou a professora Rachel Esteves Lima:

A volta do sujeito à cena de leitura torna-se uma reivindicação no sentido de desmistificar o caráter totalizante da crítica que se apoiava em critérios definidores do conceito de literariedade, sejam eles determinados por uma estrutura formal de composição da obra, ou pela relação reflexiva entre contexto e texto literário (LIMA, 1995, p. 37).

Atentar-se para além dos “Critérios definidores do conceito de literariedade”, os quais na maioria das vezes exercem um ato ideológico e conservador, é perceber, bem como Jaime Ginzburg alegou, que os “Problemas histórico-sociais não apenas se relacionam com o estético: são constitutivos das obras” (GINZBURG, 2008, p.106). A literatura, portanto, não deixa de estar imbricada à política, abrindo assim mais possibilidades para a sua leitura e problematização no tocante ao trânsito entre todos os agentes envolvidos no campo literário.

## 2. As dimensões da memória entre cenografias, topografias e iconografias

Julio Cortázar afirmou que o conto se diferencia do romance pelo fato do primeiro vencer o leitor por nocaute, assim como numa luta de *boxe*; já o segundo vence pelos pontos marcados no decorrer de toda a luta. Cortázar ainda comparou esses dois gêneros literários com o cinema e a fotografia:

O romance e o conto se deixam comparar com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. (Cortázar, 2006, p. 77)

O conto geralmente pode ser lido em uma sentada, enquanto a leitura do romance é interrompida variadas vezes pelas demandas do cotidiano na vida de qualquer leitor. Tomado pela mesma afetação, Xico Sá afirmou em seu prefácio sobre *Contos Negreiros*: “O cabra mal começa, acabou-se. De tanto punch, de tão amargo, de tão doce – prosa-rapa-dura, contraditória? A gente lê voando, priu, num sopro. É porrada, mas sem ser chato. O cara tem a manha, a música que não deixa esvaziar a pista” (SÁ, 2005, p. 11). A tradução literal da palavra inglesa *punch* para o português é “soco”. Daí então a aproximação com o raciocínio de Cortázar, pois o gingado da luta inebria o leitor em *Contos Negreiros*. A mistura entre os sabores amargo e doce vem a ser uma metáfora que destaca o atravessamento da realidade cruel das personagens em contraposição à doçura de seus sonhos, metas, anseios e cumplicidade.

Marcelino Freire optou tanto por incorporar vários narradores em um mesmo conto quanto por narrar apenas de uma só perspectiva, partindo de um só ponto de vista. O professor Alain Rabatel retomou a reflexão sobre os PDV – pontos de vista – e sua relação com o “sistema de simpatia” esboçado pelo teórico Vincent Jouve:

Ora, frequentemente, o sistema de simpatia está em congruência com a nossa abordagem do efeito ponto de vista. O mesmo ocorre com as relações entre código afetivo e ponto de vista representado, entre código narrativo e ponto de vista narrado (a identificação narrativa primária remetendo ao ponto de vista do narrador, a identificação secundária, aos personagens focalizadores) e, enfim, entre o ponto de vista assertado e o código cultural (Rabatel, 2016, p. 169).

O compartilhamento do elo afetivo neste intercâmbio entre os códigos de diferentes pontos de vista “Constrói, textualmente, mecanismos de *identificação* que funcionam no nível do código narrativo [...]” (RABATEL, 2016, p. 168). Isto possibilita as formações culturais e amplia o campo de visão para outras formas de existência e experiência, sugerindo assim uma articulação com a memória coletiva.



No tocante ao gênero textual, Dominique Maingueneau mostrou que o texto literário possui algumas peculiaridades e aspectos que preenchem o círculo dêitico com sua especificidade de cenas englobantes, genéricas e cenográficas. A *cena englobante* diz respeito à recepção do texto literário enquanto uma forma de expressão artística, o que por sua vez diferencia-se de outros gêneros textuais, pois a *cena genérica* na literatura é diferente de um texto jornalístico ou de um anúncio publicitário. É claro que há ressalvas, uma vez que o hibridismo de gêneros vem a ser uma das inúmeras tendências estéticas da literatura contemporânea. Já “A noção de ‘cenografia’ adiciona ao caráter teatral de ‘cena’ a dimensão da *grafia*” (MAINGUENEAU, p. 252). A cenografia constrói atmosferas, paisagens e climas do texto literário, dado que a *grafia* não implica, neste caso, no suporte do texto gráfico em oposição à oralidade. Segundo Maingueneau, todo texto busca sua “validação” por meio daquilo que ele expressa e diz por si mesmo. Os múltiplos efeitos de sentido engendrados pelo texto literário se dá pela cenografia, a qual possibilita olhar diretamente para dentro do texto e buscar, nele, diálogos com outros textos, estabelecendo assim “[...] um processo fundador, à inscrição legitimadora de um texto, em sua dupla relação com a memória de uma enunciação que se situa na filiação de outras enunciações e que reivindica um certo tipo de reemprego” (MAINGUENEAU, 2018, p. 253).

Em *Contos Negreiros*, Marcelino Freire traçou intertextos que inserem seu livro no *continuum* do sistema literário brasileiro. Como já é bem comentado, o título do livro remete ao poema “O Navio Negreiro”, do escritor baiano Castro Alves. A intertextualidade no livro de Marcelino Freire expressa sua gratidão aos escritores da tradição literária, sobretudo àqueles que optaram por criar uma obra engajada politicamente, tal qual Castro Alves também fora engajado ao ter exercido um papel ativo na luta abolicionista e tematizado a escravidão em inúmeros poemas.

Para Jeanne Marie Gagnebin, em seu ensaio “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória” (2002), o narrador autêntico é aquele que se direciona para as feridas, traumas e lacunas, fazendo dos achados e reminiscências a busca pela (re)construção da memória coletiva e cultural de diferentes grupos e indivíduos. Ainda de acordo com a professora, “Os rastros não são criados, mas, sim, deixados ou esquecidos” (GAGNEBIN, 2002, p. 129). É justamente transitando por fragmentos dispersos entre a lembrança e o esquecimento que Aleida Assmann também avaliou, “[...] esses artistas que trabalham com a memória não documentam, com seu trabalho, os grandes feitos da lembrança que tratam da morte, mas fazem o balanço da perda”

(ASSMANN, 2018, p. 386). Fazer o “balanço da perda” é tentar conciliar estilhaços com o viés imaginário, ambos em prol de estabelecer um trânsito entre a realidade e a inventividade.

Maurice Blanchot, por sua vez, defende o ímpeto fugaz do gesto literário como a verdade do próprio texto, dado que seu reflexo parte da realidade para a imaginação, ambas numa troca contínua, “Entretanto: o reflexo não parece sempre mais espiritual do que o objeto refletido? E os artistas que se exilam na ilusão das imagens, não têm por tarefa idealizar os seres, elevá-los à sua semelhança desencarnada?” (BLANCHOT, 2011, p. 280). A “semelhança desencarnada”, ou melhor, o exílio do artista se dá no encontro com os destroços, estes indubitavelmente atrelados à possibilidade e à necessidade de (re)construir histórias:

A lembranças são necessárias, mas para serem esquecidas, para que nesse esquecimento, no silêncio de uma profunda metamorfose, nasça finalmente uma palavra, a primeira palavra de um verso. Experiência significa, neste ponto: contato com o ser, renovação do eu nesse contato – uma prova, mas que permanece indeterminada. (Blanchot, 2011, p. 89)

Marcelino Freire, em *Contos Negreiros*, ficcionaliza não só figuras estropiadas, marginalizadas e esquecidas socialmente, mas denuncia as violências perpetuadas cotidianamente pelas classes mais abastadas na tessitura social. Nesse sentido, de acordo com Gagnebin, a necessidade de lembrar é relevante porque implica também no tempo presente,

A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. (Gagnebin, 2006, p. 55, grifos da autora)

A ideia do tempo *presente* é permeado pelo passado. Karl Erik Schøllhammer trouxe a reflexão de Agamben sobre a contemporaneidade no intuito de mostrar como a relação entre sujeito e tempo presente pressupõe certas instabilidades: “Ser contemporâneo segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir” (Schøllhammer, 2009, p. 10). A contemporaneidade é a assimilação da condição intempestiva<sup>10</sup>, a qual não é possível decifrar por completo, tampouco descrever, pois há somente uma visão vertiginosa do tempo presente atrelado a inúmeras implicações históricas. Para Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2014), o tempo presente edifica uma ponte para a convergência entre

---

<sup>10</sup> Schollhammer reconhece o conceito da “condição intempestiva” a partir das reflexões de Nietzsche e Roland Barthes. Para esses dois, tal condição é uma sensação de estranhamento que coloca em questão o tempo presente.

passado e futuro, pois a memória não necessita de ser totalmente fiel ao pretérito, quer dizer, o esquecimento não deve ser tratado enquanto uma patologia ou sintomático da perda, mas enquanto possibilidade:

[...] é à memória que está vinculado o sentido da orientação na passagem do tempo; orientação em mão dupla, do passado para o futuro, de trás para frente, por assim dizer, segundo o movimento inverso de trânsito da expectativa à lembrança, através do presente vivo. (RICOEUR, 2014, p. 108)

Pensando então nas possíveis aproximações de substratos da memória com as narrativas de *Contos Negreiros*, vale questionar quais são essas dimensões discursivas que vão da capa à última página do livro; a quem lembram as memórias enunciadas na obra? Ficcionaliza somente um grupo específico de indivíduos? Dialoga com a memória e com a tradição literária? Apresenta as fraturas causadas pela marginalização e pela subalternização?

Em *Contos Negreiros*, ações e sensações como o medo, sonho, coragem, testemunho, violência e cumplicidade são comumente compartilhados/narrados pelas personagens. É possível identificar a potência do laço fraternal entre mãe e filho no conto-canto “Curso superior”. O jovem narrador desse conto pretende adentrar na universidade pública, o que delimita o motivo principal da narrativa enquanto um anseio tortuoso, pois o jovem esboça certo medo caso venha a frequentar este novo ambiente onde prevê ser desterritorializado e subjugado: “O meu medo é o preconceito e o professor ficar me perguntando o tempo inteiro porque eu não passei porque eu não passei porque fiquei olhando aquela loira gostosa o que é que eu faço se ela me der bola hein mãe não sei” (FREIRE, 2005, p. 97). Os *flashforwards* do narrador, ou seja, as antecipações pessimistas elencadas pelas interjeições, apontam como seu futuro na universidade será pautado pelo sentimento de um não-lugar, ligado à marginalização. O discurso acelerado do rapaz aponta um ritmo de insegurança e medo, pois não há sinais de pontuação durante todas as suas falas, o que desestabiliza o ritmo de leitura, como se fosse uma gagueira do rapaz. Algumas repetições como “hein mãe, não sei” (FREIRE, 2005, p. 97) revelam o desamparo do narrador frente a seus questionamentos. Este incômodo e dúvida surgem como percalços para seus anseios e metas de vida. Mais à frente, ele alega os diferentes motivos pelos quais sempre será estereotipado, ainda que consiga se formar na faculdade: “O meu medo é que mesmo com diploma debaixo do braço andando por aí desiludido e desempregado o policial me olhe de cara feia e eu acabe fazendo uma burrice sei lá uma besteira será que vou ter direito a uma cela especial hein mãe não sei” (FREIRE, 2005, p. 98). Ao clamar

à sua mãe “hein mãe não sei”, o rapaz confia a ela a possibilidade de reorientá-lo e acalmá-lo para não ser tomado pela desrazão.

Ainda assim, os desesperos que perturbam o ponto de vista do narrador demonstram também certo receio ao se abrir para sua mãe, entretanto o narrador não hesita, “[...] eu não sei como a senhora vai receber a loira gostosa lá em casa se a senhora disse um dia que eu devia olhar bem para a minha cara antes de chegar aqui com uma namorada hein mãe não sei” (FREIRE, 2005, p. 97).

O testemunho se dá através do elo fraternal e do ressentimento. A cumplicidade entre ambas mãe e filho evidencia os afetos em seu íntimo, ficcionalizando o teor do elo afetoso ao mesmo tempo que duro. A intensidade das lamúrias e das obliquidades do jovem até podem ser narradas por ele, sendo então inenarrável o sentimento da mãe ao ouvir tais palavras vindas da boca do filho, até pelo fato de não haver nenhuma fala dela. Já o “diploma” universitário pode ser visto como um emblema que, neste caso, deixa de ser um atributo profissional e passa a ser um requisito para a “cela especial”. É curioso notar também como o espaço e a cenografia de “Curso superior” não mencionam o local onde o desabafo do filho é escutado por sua mãe. A projeção futura e complexa do rapaz coloca-o em locais onde ele provavelmente nunca esteve, seja na universidade ou na cadeia, lugares estes imaginados e temidos em casa, ao lado de sua fiel testemunha. Se pensada enquanto trocas, traumas e afetos, a memória para Jan Assmann é vista como uma espécie de DNA simbólico de diferentes indivíduos e grupos na tessitura social, muitas vezes difundidos em múltiplas camadas, mas sempre se relacionando uns com os outros:

A memória é conhecimento dotado de um index de identidade, é conhecimento sobre si, quer dizer, é a identidade diacrônica própria de alguém, seja como indivíduo ou como membro de uma família, uma geração, uma comunidade, uma nação ou uma tradição cultural e religiosa. (ASSMANN, J., 2008, p.122)

A memória se faz enquanto um símbolo de reconhecimento, de abrigo, de partilhas e até mesmo de esquecimento; uma relação com as reminiscências, com as perdas e também não só olhando para o passado, conforme foi mostrado em “Curso superior”, mas dialoga com os incômodos e as possibilidades de se pensar em um futuro menos violento para estes corpos ficcionalizados em *Contos Negreiros*.

Em *Espaços da recordação* (2018), Aleida Assmann mapeou as variadas perspectivas acerca da memória, desde a antiguidade clássica da *ars memoriae* à contemporaneidade, da mnemotécnica aos arquivos armazenadores como a escrita “[...] que removeu a memória de dentro do ser humano e a tornou fixa e independente dos portadores vivos” (ASSMANN, 2011,

p.367). Neste curto-circuito entre oralidade e escrita, a personagem Totonha surge novamente para marcar seu gesto de recusa à alfabetização, a qual resume a existência dos indivíduos apenas pela assinatura em um documento, “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” (FREIRE, 2005, p. 80).

A alfabetização distingue-se do letramento pelo fato da primeira ser uma técnica de decodificação, enquanto a segunda decodifica e apreende mais profundamente o sentido de um texto escrito. Em “Totonha” percebe-se como a narradora não está sendo letrada pela professora, mas somente alfabetizada. O reconhecimento de si mesma e as trocas com aqueles que estão ao seu redor presentificam Totonha para além de um nome sem identidade e sem imagem: “Dona professora, que valia tem meu nome numa folha de papel, me diga honestamente. Coisa mais sem vida é um nome assim, sem gente” (FREIRE, 2005, p. 80). É curioso notar que Totonha incorpora em sua personalidade as características climáticas do Vale do Jequitinhonha, cuja atmosfera é semiárida, ou seja, Totonha fala com rispidez, numa linguagem seca, mas que ultrapassa a oralidade, pois o olhar da narradora não trai seu modo subjetivo e intuitivo de ler o mundo: “Pra mim, a melhor sabedoria é olhar na cara da pessoa. No focinho de quem for. Não tenho medo de linguagem superior” (FREIRE, 2005, p. 80). O saber de Totonha se dá pela experiência na vida sertaneja para “Saber quando uma coceira é só uma coceira e não uma doença” (FREIRE, 2005, p.81). O fato de não saber ler nem escrever faz desta falta a abertura para um leque de outros saberes adquiridos por Totonha, saberes esses que não são apreendidos na sala de aula ou com um professor particular soletrando o “beabá” ao pé do ouvido da narradora.

## **2.1. A capa de *Contos Negreiros***

Uma fotografia pode ser registrada por inúmeros motivos: fazer parte de um álbum de família, auxiliar em uma investigação forense, registrar uma viagem turística, marcar o encontro de um fã com seu ídolo, para fins artísticos, pragmáticos e comerciais dentre outros. Um retrato, por sua vez, visa ilustrar um objeto específico, seja uma pessoa, um animal ou algo inanimado. O retrato não é exclusivo da fotografia, mas a pintura também retratou rostos de clérigos, príncipes, reis, bandidos procurados, etc. Ainda em meados do século XIX, a máquina fotográfica era um objeto raro, posse somente de alguns poucos sujeitos, uma novidade tecnológica dentre os inúmeros outros avanços da era modernizante. As fotografias capturam então frames do mundo capazes de emocionar, chocar, testemunhar, recordar fatos ou plastificá-

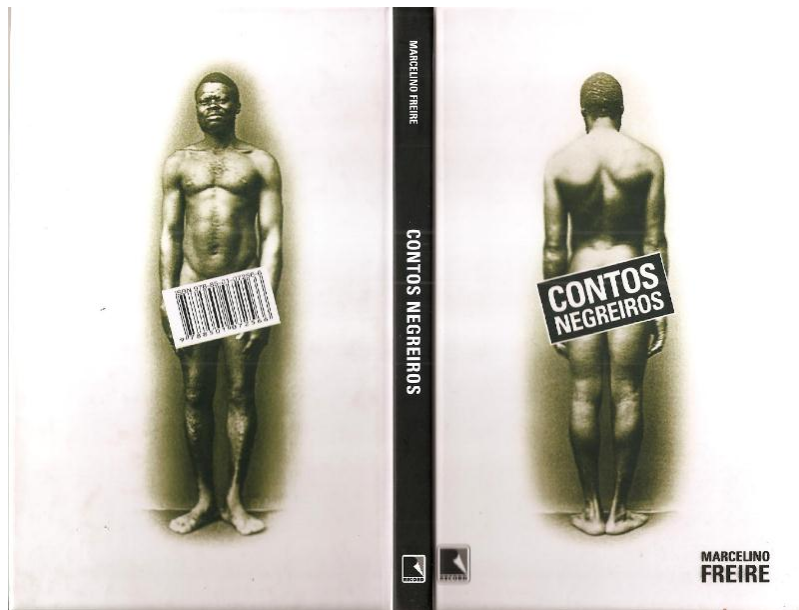
los. Susan Sontag, em seu livro de ensaios *Sobre fotografia*, elenca também a violência possível ao se fotografar uma pessoa:

Ainda assim, existe algo predatório no ato de tirar uma foto. Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. (Sontag, 2020, p. 25)

As fotografias, uma vez registradas, passam a ser “Lascas fortuitas do mundo” (SONTAG, 2020, p. 84) que ilustram quadros do passado recente e remoto. Muitos desses arquivos fotográficos podem ser encontrados hoje não somente em registros artísticos, mas constituem registros de fotógrafos outrora “desinteressados” em utilizar a fotografia para questionar seu próprio tempo; sujeitos que fizeram da câmera apenas uma ferramenta de trabalho, um ofício de *freelancer*, o qual tentava vender suas fotos aceitando qualquer demanda que pudesse ser enquadrada em sua lente, mas tais fotografias reveladas hoje não deixam de ter seu valor enquanto documentos históricos. Segundo Susan Sontag, a magia da fotografia reside na fertilidade paradoxal de estar aberta a inúmeras hipóteses de interpretação:

A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: “Aí está a superfície. Agora, imagine – ou, antes, sinta, intua – o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto”. Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia (Sontag, 2020, p. 33).

A capa de um livro literário também pode elencar cargas intersemióticas, as quais para Jakobson transitam entre significados não verbais que contribuem para a seleção de contextos da obra, podendo ser a reprodução de um desenho, uma fotografia crua ou editada, o que para Sontag “São nuvens de fantasia e pílulas de informação” (SONTAG, 2020, p. 84). Isto porque os significantes imagéticos dispostos na fotografia expressam conteúdos e podem favorecer as interpretações do texto literário, pois a própria capa já faz parte do todo de determinado livro. Sontag aponta também que “As fotos transformam o passado no objeto de um olhar afetuoso, embaralham as distinções morais e desarmam os juízos históricos por meio do *páthos* generalizado de contemplar o tempo passado” (SONTAG, 2020, p. 86). Ainda que sejam fotografias registradas noutras épocas, tal como a capa de *Contos Negreiros* evidencia certo anúncio de um escravo à venda no século XIX, as interpretações podem abranger inúmeros questionamentos e problematizações, pois decerto Marcelino Freire pensou meticulosamente na capa que compõe os *Contos Negreiros*.



A começar pela capa frontal do livro, há uma imagem de um homem negro, nu e de costas, coibido também de uma identidade e de fala. Dentre as inúmeras técnicas utilizadas para se capturar uma foto, a “fotometria” é determinante para equilibrar a entrada de luz no sensor da câmera, em que a “superexposição” e a “subexposição” resultarão em retratos respectivamente muito claros ou escuros demais. A escolha pelo fundo da capa do livro totalmente branco, fazendo a imagem ficar “estourada”, promove um contraste onde o branco incomoda a vista. Ainda sem qualquer outra informação além do corpo retratado, a simplicidade da composição do retrato indica o vazio do espaço em branco como uma situação de não pertencimento, uma ausência de identidade de um sujeito desterritorializado, sequestrado de seu lugar de origem. O contraste entre o corpo negro e o fundo branco anulam o efeito de profundidade de campo, dando a intuir que este homem nu havia sido obrigado a “posar” para o retrato.

É curioso perceber como a diagramação editorial e a participação do artista às vezes convergem, ironizando seus próprios interesses, pois dispostas também a logomarca da editora, o título do livro e o nome do autor, marcam a composição do livro como produto, assim como o homem que ilustra a capa também vem a ser. Nesse sentido, os leitores, compradores e consumidores também são cúmplices dessa comercialização.

É certo que todo produto tem por fim ser comercializado, e com os escravos não era diferente. Mas, para qualquer coisa ser vendida, é preciso que ela desperte o interesse no possível comprador. Qual era então a forma de despertar o interesse pelo melhor produto? A

fotografia, possivelmente capturada ainda no século XIX, pode ser vista como o recorte de um catálogo que expunha os corpos negros à venda. Essa imagem ilustra um corpo de modo a ser apresentado por seu vigor físico, o qual por sua vez contribui para os interesses daquele que está à procura do melhor lote de produtos, isto é, de escravos.

Já na capa traseira do livro há o retrato do mesmo homem – ou não seria o mesmo? – porém, desta vez, de frente. Suas genitais estão tapadas pelo mesmo retângulo, mas dessa vez não há o título do livro, e sim um código de barras. Quer dizer, tais códigos são um tipo de identificação de lotes de produtos que são comercializados livremente, assim como os escravos foram outrora. Faço aqui uma provocação partindo da hipótese de que o homem retratado de costas talvez possa não ser o mesmo homem mostrado de frente, isto porque a composição da capa com essas duas fotos mostra o homem como um produto colonial. Sua expressão facial denota um semblante de estranhamento, como se ainda não entendesse muito bem o que está ocorrendo à sua frente. O produto, o corpo, portanto, por ter vindo em larga escala, em milhões, mostra as consequências da escravidão enquanto uma abstração por conta das incontáveis vidas retiradas à força de seus locais de origem. Tal abstração então afasta de certa maneira o sentimento de empatia pelo outro, o qual se perde entre esses milhões de vítimas e acaba por banalizar a barbárie e a identidade desses sujeitos violentados. No entanto, no tempo presente, Marcelino Freire insere os múltiplos comércios da vida contemporânea, tais como o turismo sexual, o tráfico de órgãos, o branqueamento do negro, a violência urbana e o racismo estrutural entre outras camadas de cerceamento de grupos marginalizados, posto que hoje a sinédoque do navio negreiro são os camburões e os presídios lotados.

O amálgama entre a capa frontal e traseira busca, ao final da leitura, mostrar como é impossível conferir um só rosto ou uma só história diante dos resquícios da escravidão. Estando agora virado de frente, o corpo se torna uma metáfora para a atitude combativa das personagens ficcionalizadas em *Contos Negreiros*. Isto é, cada personagem luta para preencher as lacunas em branco.

## **2.2. Centro e periferia: a dissidência de corpos marginalizados**

Michel Foucault, em *Microfísica do poder*, declarou que a determinação geográfica está imbricada à expropriação: “Território é sem dúvida uma noção geográfica, mas é, antes de tudo uma noção jurídico-política: aquilo que é controlado por um certo tipo de poder” (FOUCAULT, 2014, p. 141). São os grupos marginalizados – negros, homossexuais, imigrantes, transexuais,



proletários – que encontram nas topografias dos campos de poder sua própria vitalidade, bem como sustenta Roberto Vecchi: “No entanto, a topografia é certamente o campo onde se procura inscrever, discursiva ou graficamente, a materialidade de memórias, representações, forças que atravessam e moldam o espaço” (VECCHI, 2015, p. 36).

Em “Solar dos Príncipes”, o conto-canto apresenta uma transição entre três diferentes pontos de vista. O primeiro narrador inicia a estória da seguinte maneira: “Quatro negros e uma negra pararam na frente deste prédio” (FREIRE, 2005, p. 23). Ao que parece, o narrador é apenas um observador, o qual testemunha os eventos de dentro do prédio, posto que o pronome demonstrativo “deste” manifesta a proximidade dessa voz com o espaço a partir de onde ela narra. O intuito desses quatro jovens era o de fazer um documentário sobre o cotidiano de alguns moradores de um condomínio particular, onde o porteiro é um homem de meia idade, também negro: “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?’” (FREIRE, 2005, p. 23). Entre a desconfiança de serem assaltantes e a hipótese desses jovens estarem ali para prestar algum tipo de serviço no prédio, esses jovens são rotulados pela cor da pele.

Ao alegarem que estão ali para fazer um filme/documentário, “Estamos filmando” (FREIRE, 2005, p. 23), o porteiro argumenta: “Filmando? Ladrão é assim quando quer sequestrar. Acompanha o dia-a-dia, costumes, a que horas a vítima sai para trabalhar” (FREIRE, 2005, p. 23). Tal passagem permite fazer uma leitura comparada com um conto do escritor carioca Geovani Martins, jovem nascido e criado na periferia carioca que em seu livro de contos *O sol na cabeça*, apresenta um conto cujo título é “Espiral”. A narrativa é contada pela própria experiência a que o jovem narrador fictício se submeteu após perceber que, sempre ao voltar da escola, em seu trajeto para casa, ao passar pelas partes da classe média da cidade, a reação dos indivíduos desses lugares esboçava certa ansiedade e medo, como se fossem seguidas pelo rapaz: “Tudo começou do jeito que eu mais detestava: quando eu, de tão distraído, me assustava com o susto da pessoa e, quando via, era eu o motivo, a ameaça” (MARTINS, 2018, p. 18). O jovem então começa seu experimento quando passa a seguir diariamente um homem que mora em um desses edifícios da classe média. Ao notar que estava sendo supostamente seguido pelo jovem há alguns dias, o homem não suporta mais tal sufoco e toma a seguinte atitude:

Ele entrou no prédio, cumprimentou o porteiro feito máquina, subiu. Apenas uma janela. Era o que se mostrava do apartamento no meu campo de visão. Fiquei mirando fixamente aquele ponto, sem me esconder dessa vez; se eu o visse, ele também me veria. Alguns minutos depois apareceu Mário, completamente transtornado, segurava

uma pistola automática. Sorri pra ele. Percebendo naquele momento que, se quisesse continuar jogando esse jogo, precisaria também de uma arma de fogo. (Martins, 2018, p. 21-22)

O narrador constata, com seu “trabalho de campo”, que ele é realmente visto enquanto uma ameaça que perturba a paz daqueles indivíduos um pouco mais abastados, mas furiosos por defenderem seus patrimônios e sua família. Vecchi afirma então a influência da topografia para a constituição da memória desses indivíduos expropriados,

A topografia expõe, então, o denso emaranhado de relações entre memória coletiva, recordações e lugares. De fato, a escrita da tópica e da topografia eram essencialmente, como observa Compagnon, na sua patente aliança com o espaço, pensamentos sobre o tempo. (Vecchi, 2015, p. 37)

Já em “Solar dos Príncipes”, todos os aparatos e parafernalias que os jovens documentaristas portam consigo na frente do prédio, são confundidos pelo porteiro com armas de fogo: “Viemos gravar um longa-metragem” “Metra o quê?” Metralhadora, cano longo, granada, os negros armados até as gengivas” (FREIRE, 2005, p. 24). Aqui o jogo de linguagem é potencialmente elencado por Marcelino Freire para conotar a aliteração das consoantes presentes nas palavras “longa-metragem” e “metralhadora”. O encontro consonantal /tř/ encadeia o ponto de articulação linguodental do fonema /t/ com o vibrante alveolar /ř/ que, quando pronunciados, estabelecem uma semelhança sonora que pode ser comparada ao som do disparo de um fuzil, criando uma espécie de onomatopeia.

Não se dando por convencido pelos jovens, o porteiro anuncia então que irá ligar para a polícia: “E avisou: ‘Vou chamar a polícia.’ A gente: Chamar a polícia?” (FREIRE, 2005, p. 26). Nota-se que o foco narrativo se intercala entre a voz do morador do prédio, do porteiro e de um dos jovens documentaristas. Alguns moradores do prédio surgem ao ouvirem o alvoroço causado pelo porteiro, no entanto não agem em defesa dos jovens, assim como o narrador que inicia o conto também não se posiciona. Ao ouvirem o som das sirenes de polícia cada vez mais próximo, um dos personagens anuncia: “Filma. O quê? Dei a ordem: filma. Começamos a filmar tudo. Alguns moradores posando a cara na sacada. O trânsito que transita. A sirene da polícia. Hã? A sirene da polícia. Todo filme tem sirene de polícia. E tiro. Muito tiro” (FREIRE, 2005, p. 26).

A tentativa de gravar o documentário passa a ser um filme de ação cujos personagens estarão com a câmera na mão, em primeira pessoa, testemunhando em imagens e som o decorrer dos eventos e seus desdobramentos. Os moradores do condomínio deixam de ser as personagens e se tornam espectadores vivos de um filme da vida real, feito fora de estúdios, mas que tem

supostamente seu fim marcado pela prisão desses jovens que não cometeram nenhum delito, mas que ocupavam um lugar onde não são bem-vindos, pois assim como no conto “Espiral” de Geovani Martins, estes corpos não são pertencentes a esses locais, sendo repelidos muitas vezes à bala.

Seguindo ainda as linhas do cinema, vale destacar o filme *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965). Hoje esta nomenclatura é comumente utilizada nas fachadas de inúmeros condomínios fechados, os quais oferecem comodidade, lazer e segurança vinte e quatro horas por dia, os sete dias da semana, contando com a troca de turnos entre os vigilantes, porteiros e faxineiros desses edifícios; cargos estes ocupados obviamente por pessoas negras, subalternizadas e cristalizadas nestas ocupações impostas a elas como únicas condições possíveis. O contrapeso das promessas de segurança social no filme de Godard alude a uma distopia em que o sistema operacional da cidade futurista onde fica *Alphaville* tem por objetivo se disseminar no mundo, para impor seu regime ditatorial e controlador. Os avanços globalizantes e tecnológicos são renunciados por Godard, ainda em 1965, enquanto algo sintomático da falta de privacidade e do esgotamento da experiência, posto que o argumento de “segurança” tresvalora seu significado ao assumir o controle e espionar a vida de todos que estão conectados ou vigiados por uma inteligência artificial que toma as rédeas da vida humana.

Bem como em *Alphaville*, “Solar dos Príncipes” ilustra também o medo que é implantado pelo sensacionalismo midiático ao perpetuar o ideal de defesa dos bens particulares, marginalizando os sujeitos periféricos. Isto é, esse conto tematiza a atmosfera e o clima do medo que é criado para legitimar a violência travestida de segurança pública.

Para finalizar a leitura deste conto, ainda na concepção cinematográfica, o “Cinema Novo” brasileiro tinha por um de seus ideais a expressão: “Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”. Linguagem esta muito repetida em discussões fílmicas, pois o movimento do cinema novo sugere a tentativa de se produzir filmes em um país cujos investimentos culturais são escassos, um tanto quanto perseguido por regimes ditatoriais e fascistas que visam sufocar os artistas de se manifestarem subversivamente ao sistema dominante da indústria cultural e política. O cinema novo propunha um labor às próprias custas, um trabalho realizado a partir de recursos escassos e à falta de estúdios, o que levou estes diretores a irem para a rua criar seus filmes a partir de fragmentos e recortes da realidade decupados na pós-produção, ou até mesmo na atuação de seus atores em ambientes abertos, onde o plano de fundo no olhar das câmeras

sugere uma abertura para demais significantes captados pelo diretor de fotografia, o qual será responsável por registrar e transformar em linguagem aquilo que pretende o diretor e produtor.

Michael Pollak, em “Memória, Esquecimento, Silêncio” (1989), ao refletir sobre a memória e o trauma, afirmou que “Para relatar seus sofrimentos, uma pessoa precisa antes de mais nada encontrar uma escuta” (POLLAK, 1989, p. 06). O conto-canto III de *Contos Negreiros*, cujo título é “Esquece”, também sugere certo diálogo com os estratos da memória e do trauma. O campo semântico do próprio título denota apagamento e perda, uma não-escuta que confere ao *ethos* do narrador certa descredibilidade dada a seus relatos. Assim, a importância de tentar comunicar e testemunhar sua experiência, ainda que traumática e silenciada no cotidiano, pode ser vista logo no início da narrativa: “Violência é o carrão parar em cima do pé da gente e fechar a janela de vidro fumê [...]” (FREIRE, 2005, p. 31). O narrador se lembra e sabe muito bem de quem o violenta, dado que ao enunciar a palavra “carrão” ele revela a ideia de que geralmente são os indivíduos mais abastados que subjagam o rapaz. A cor da sua pele induz os estigmas e estereótipos enraizados em uma realidade cujo racismo estrutural é bastante evidente: “Violência é ele ficar assustado porque a gente é negro [...]” (FREIRE, 2005, p. 31). Desse modo, tendo sua cor de pele revelada somente pela viseira do capacete e por suas mãos, o narrador vai elencando inúmeras violências experienciadas por meio de seu ofício de motoboy. O capacete passa a ser um artefato que ofusca a identidade do motociclista, de modo a assustar aqueles que param ao seu lado. Somente ao final do conto, após narrar todos os eventos ocorridos – literalmente na última palavra – é que o termo “esquece” surge no texto:

Violência é a gente receber tapa na cara e na bunda quando socam a gente naquela cela imunda cheia de gente e mais gente e mais gente e mais gente pensando como seria bom ter um carrão do ano e aquele relógio rolex mas isso fica pra depois uma outra hora. Esquece. (Freire, 2005, p. 32)

Hoje, além da sociedade disciplinar que exerce a vigília e a punição para manter a ordem social, Byung-Chul Han mostra em *A Sociedade do Cansaço* (2017) que os interesses do liberalismo ultrapassam o controle coercitivo, mas é pautado também sob o bojo da “positividade”, a qual torna o sujeito senhor e escravo de si mesmo, em seu flagelo por tentar sempre se superar:

O sentimento de ter alcançado uma meta não é “evitado” *deliberadamente*. Ao contrário, o sentimento de ter alcançado uma meta definitiva jamais se instaura. [...] a coação de desempenho força-o a produzir cada vez mais. Assim, jamais alcança um ponto de repouso da gratificação. Vive constantemente num sentimento de carência e de culpa (Han, 2017, p. 87, grifos do autor).

A meta inalcançável é a principal arma do capitalismo, o qual coloca o consumo como um marcador de diferenciação social hierárquica no campo de poder. Isto é, alguns símbolos mencionados pelo narrador – rolex e carrão – são metas que jamais serão parte da realidade do rapaz.

A abstração das horas também se dá pelo desorientação temporal dentro do presídio, onde muitos indivíduos são amontoados e esquecidos. A expressão “outra hora” indica um futuro distante, quiçá impossível. É como se o motoboy dissesse de forma irônica que todos esses eventos narrados por ele não fossem dar em nada, e que seu testemunho e de outros presidiários serão ignorados. Bem como ainda aludiu em *Vigiar e Punir*, Michel Foucault definiu o sistema prisional enquanto uma ferramenta de poder e tirania, uma forma de controle e coerção que mascara a violência da punição travestida como uma ilusão de “cura” social, isto é, uma sociedade disciplinar:

A prisão não tem só que conhecer a decisão dos juízes e aplicá-la em função dos regulamentos estabelecidos: ela tem que coletar permanentemente do detento um saber que permitirá transformar a medida penal em uma operação penitenciária; que fará da pena tornada necessária pela infração uma modificação do detento, útil para a sociedade (Foucault, 1999, p. 278).

Se levada em consideração que a maioria da população carcerária ainda não passou por julgamento, fato responsável por lotar ainda mais as prisões, tal contexto ilustra uma não escuta. É como se o seu testemunho e experiência não tivessem relevância pelo fato desses indivíduos não possuírem valor social; eles têm voz, mas não são escutados. Por isso mesmo, o narrador simplesmente cairia no esquecimento justamente pelo ato de repetição da retórica que defende a propriedade privada “[...] porque quando você vê tem um policial ali perto querendo salvar o patrimônio do bacana apontando para a nossa cabeça um 38 e o outro 38 à paisana” (FREIRE, 2005, p. 32). Percebe-se que esses indivíduos marginalizados caminham a passos vigiados constantemente pelos olhos vivos da cidade, sejam eles eletrônicos ou humanos, todos “programados” para ver no negro um semblante que lembre somente a uma ameaça, por vezes mascarada em um capacete, mas que eleva seu peso ameaçador quando por trás dele há uma pele negra. Quanto ao testemunho, Beatriz Sarlo, em seu livro de ensaios *Tempo passado* (2005), destacou: “Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*” (Sarlo, 2005, p. 24-25, grifos da autora).

Sob outra perspectiva, o conto-canto “Linha do tiro” também evidencia o olhar do medo imposto pela violência urbana. Esse conto é narrado em discurso direto, mas que não deixa de ser, de certa maneira, um fluxo de pensamento de uma mulher de terceira idade que, dentro de um ônibus, entra numa espécie de paranoia ao desconfiar que um dos passageiros irá assaltá-la ou tentar lhe vender algo. A senhora, por sua vez, já esboça as possíveis respostas para o rapaz: “Não quero / Hã? / Já disse que não quero / O quê? / Chocolate / Chocolate? / Você quer me vender chocolate, não é?” (FREIRE, 2005, p. 44). Esta construção imaginária da personagem revela o preconceito e os estereótipos internalizados na sociedade, mostrando como o racismo estrutural é sintomático no Brasil, pois inúmeras conjecturas que passam pela mente da personagem revelam seus preconceitos: “O senhor é Hare Krishna, não é? Da Igreja Amanhecer em Cristo, essas coisas? É cego? Tá com uma ferida e quer comprar remédio?” (FREIRE, 2005, p. 45).

A fim de prever todas as possibilidades de uma abordagem do passageiro, a mulher chega no ponto mais alto da sua desconfiança: “Isso é um assalto, não tá vendo? Onde? Aqui dentro do ônibus. E por que você não faz alguma coisa? Eu? Chama a polícia?” (FREIRE, 2005, p. 46). O conto é construído a partir de tensões que não chegam a acontecer realmente, ficando somente no imaginário da idosa, ou seja, não há o anúncio de assalto, tampouco o homem aborda a mulher; nesse sentido, o conto não chega a um clímax, a um momento auge, mas pelo contrário, o monólogo da senhora se repete, de maneira idêntica, outras duas vezes até o final do conto. É possível afirmar então que este *looping* do fluxo de consciência da mulher pode ser uma metáfora que ilustra o cotidiano desses sujeitos marginalizados. A “linha do tiro” representa aquilo que é chamado também de “linha vermelha”, ou seja, um local com altos índices de violência urbana, tais como o assalto e o latrocínio que deixam as pessoas em constante estado de alerta.

Todo assalto/roubo, como se sabe, luta contra o tempo, pois precisa se efetivar o mais rápido possível a fim de não ter desdobramentos trágicos, como por exemplo, a reação de algum passageiro do ônibus que possa ser um policial à paisana ou um cidadão que anda armado. Até mesmo no transporte público, onde a maioria de seus usuários não dispõe de condições financeiras para se deslocar de outras formas, se estabelece uma hierarquia para escolher ao lado de quem irá se sentar no banco do ônibus; é como se fosse possível captar a imagem da senhora segurando mais firmemente sua bolsa dentro do ônibus.

O conto “Linha de tiro”, até certo ponto, remete-me a um dos clássicos do cinema novo, “Rio 40 graus”, dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Neste filme, alguns jovens e crianças descem da periferia para vender amendoins no calçadão de Copacabana, assim como no estádio do Maracanã. Na correria por vender os amendoins, cada um desses personagens tem seus eventuais desdobramentos durante uma tarde de calor nas ruas cariocas: um deles perde todos seus amendoins após um tombo, outros têm sua mercadoria tomada por dois homens que pretendem comprar um ingresso para assistir a um jogo de futebol, e o último jovem é escoltado de volta à sua casa por um policial, pois o menino era suspeito no local onde estava, ou seja, na área da boemia carioca.

Se há algo enraizado na memória social é a visão de que aqueles que vivem à margem da sociedade, isto é, dos que habitam as periferias dos grandes centros urbanos, são na maioria das vezes vistos enquanto ameaça ao indivíduo de bem, meritocrata e que se empenha arduamente para ter uma melhor condição de vida, assim como dar a seus filhos uma vida melhor.

O conto “Polícia e Ladrão”, cuja narrativa se dá pela voz do policial, apresenta dois personagens que cresceram juntos em uma periferia, mas que acabaram tomando rumos bastantes distintos: um se tornou policial e o outro, ladrão. A narrativa se inicia quando ambos estão baleados e deitados no chão após uma troca de tiros durante uma operação policial. “Polícia e Ladrão” cria uma atmosfera delirante, de modo que o tempo se dilata para os dois personagens. O narrador – policial – tenta acalmar seu ex-amigo, pois este, mesmo baleado, quer atirar no primeiro: “Por favor, deixa essa arma largada, vamos conversar” (FREIRE, 2005, p. 85). Na tentativa de fazer Nando – o ladrão – mudar de ideia, o narrador vai rememorando a amizade dos dois durante a infância: “Me ajuda a lembrar: o dia que a gente foi roubar a dona da padaria, por isso a gente foi lá” (p. 85). Neste conto é possível questionar o porquê de um personagem e outro ter tomado rumos tão distintos e antagonistas, dado que a intensidade traumática na vida de cada um deles é um tanto quanto discrepante.

A ideia da oposição entre polícia e ladrão dá indícios de que um personagem seja “mau” e o outro “bom”, aludindo a uma cena dos filmes de *westerns* norte-americanos, nos quais em um duelo, o mais rápido a apertar o gatilho mata o outro. A experiência temporal no texto, por si mesma, cria uma suspensão onde a rememoração pressupõe uma sensação na qual o tempo passa mais devagar a partir das cenas e *flashbacks* que o policial projeta ao narrar. No conto, o ideal então não é compreender quem é certo ou errado, pois esta visão perpetua a manutenção

perversa do Estado, o qual legitima a violência em prol da “paz”. Aqui é possível notar como a soberania da política de morte se agencia, pois como Achille Mbembe ressaltou, “[...] a expressão máxima da soberania reside, em grande medida no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (MBEMBE, 2015, p. 123). No conto “polícia e ladrão”, ao invés de dizer quem vive e quem morre, é preciso apontar para quem os coloca um contra o outro, e não para quem está certo ou errado.

Para encontrar o verdadeiro culpado, a mão fantasma que manipula as marionetes, é preciso adentrar nas camadas da narrativa, pois o apelo do amigo policial à rememoração do passado entre os dois personagens é o principal vetor para encontrar o motivo de eles terem chegado às vias de fato: “Não sei. As coisas se complicaram depois que seu pai morreu. Depois que incendiaram o barracão. Bateram na sua mãe. Corri lá pra ver se você escapou do fogo” (FREIRE, p. 87). O termo “não sei” marca uma visão opaca e turva nas memórias do narrador, lançando o leitor diante das hipóteses que passam a ser narradas no conto. Esta cadeia de traumas na vida do personagem que se tornou ladrão sugere uma análise mais cerrada do texto, imergindo em todos os seus detalhes fugidios para levantar as possíveis conjecturas. Em “Polícia e Ladrão” o policial tenta fazer Nando não apertar o gatilho, tentando convencer seu amigo a mudar de ideia por meio rememoração do sensível, ainda que traumático, mas necessário para explicar tais desdobramentos.

Para Agamben, “A amizade é a *condivisão* que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida. E é essa partilha sem objeto, esse *com-sentir* originário que constitui a política” (AGAMBEN, 2009, p. 92, grifos do autor). É na dilatação temporal, baleados e deitados no chão, que polícia e ladrão realizam tal partilha. Em *Contos Negreiros*, o diálogo com o outro se dá até certo ponto, mostrando que não é possível enxergarmos ou compreender o outro inteiramente, mas sim “pela opacidade”, conceito apontado por Glissant (2008, p. 54), “O pensamento da opacidade distrai-me das verdades absolutas, das quais eu acreditaria ser o depositário”. Pela opacidade, estou tentando apontar para o que Homi Bhabha chamou de “interstícios”, quer dizer, dar-se de encontro com os “entrelugares” e não se deixar levar por concepções fechadas e redutoras da memória.

### **2.2.1. Políticas de branqueamento**

Em “Meu negro de estimação”, canto-conto XV, o personagem Benjamim foi de certa maneira domesticado aos requintes e etiquetas elitistas aos quais o narrador o submeteu. De



início, paira certa dúvida quanto ao narrador ser homem ou mulher; contudo, ao final do conto, vê-se que vem a ser um homem. O próprio título demonstra como o ego do ponto de vista narrativo se enaltece tendo como sua posse este homem negro (aspecto revelado pelo pronome “meu”): “Meu homem não tem pra ninguém, só pra mim. Meu homem se chama Benjamim” (FREIRE, 2005, p. 101). Há também traços de silenciamento desse jovem negro, o qual quando não entende de determinado assunto em uma roda de conversa, retira-se do ambiente: “Se não entende de poesia, não fala. Quando o assunto é política, sai da sala” (FREIRE, 2005, p. 101). O narrador “ensinou” a seu acompanhante somente os bons modos de degustar vinhos, segurar taças e talheres franceses, “Entende de comida. Sabe escolher o vinho à mesa. Dança que é uma beleza. Meu homem valsa” (FREIRE, 2005, p. 101). A violência do narrador é explícita pois demonstra sua conivência em não instruir Benjamin intelectualmente e criticamente, fazendo do jovem um escravo sexual. A dança de Benjamim cria a imagem dele bailando diante de seu homem, seu dono que o vê assim como um artífice clássico contempla a simetria e harmonia das formas em suas esculturas. Vê-se um Benjamim moldado a partir da centralidade branca, mesquinha e conformista, distante por sua vez de suas possíveis raízes identitárias: “Meu homem é outra pessoa. Não quer mais saber de samba. Nem de futebol. Não gosta de feijoada. Meu homem não quer voltar pra casa. Foge de lá porque tem medo de levar bala à toa” (FREIRE, 2005, p. 101-102). A intenção de Benjamin era a de conseguir arranjar um meio para escapar da violência que demarcava a realidade onde vivia.

Sendo supostamente um ex-morador da periferia, Benjamim se ajusta à condição que lhe é imposta por seu “tutor”. Este corpo-objeto, portanto, foge de seus traumas e violências de seu local de origem para ser uma espécie de relíquia a ser lapidada pelo narrador, o qual também despreza o passado de Benjamim por meio de uma metáfora irônica e um tanto perversa que encerra o conto: “Meu homem diz que eu serei seu escravo a vida inteira” (FREIRE, 2005, p. 102). As fantasias sexuais elencam a banalização do corpo negro, mostrando como os fetiches na cama não impõe limites à imaginação e gozo do tutor de Benjamin. O narrador então simboliza sua indiferença quanto à identidade do seu negro de estimação<sup>11</sup>, brincando de ser escravo sexual de um negro cuja realidade cruel e violenta do morro o faz ver, na oportunidade de se envolver com um burguês, um modo de escape de seu passado. Conclui-se que o narrador

---

<sup>11</sup> É possível traçar, também, um paralelo com o documentário *Eu não sou seu negro* (Raoul Peck, 2016), sobre o livro inacabado de James Baldwin que tematizava os assassinatos dos ativistas norte-americanos Malcom X, Medgar Evers e Martin Luther King Jr.

se coloca em um pedestal enquanto salvador da vida de Benjamim, pois humaniza o rapaz com vinhos importados e roupas de marca, mas cria também um indivíduo acrítico<sup>12</sup>. O conto “Nossa Rainha” é um dos poucos em que aparece a voz de um narrador heterodiegético, o qual mescla sua voz com a de outras duas personagens: mãe e filha. Esta última, ainda criança, é apresentada logo no início do conto por esse narrador onisciente, “A menina não tem nove anos, fica tagarelando com as bonecas” (FREIRE, 2005, p. 73). Logo em seguida, sem nenhum sinal de pontuação, surge a voz da menina que deseja ir a um show da Xuxa, assim como também expressa seu anseio por querer ser parecida com a artista, “Mãe, eu quero ser Xuxa” (FREIRE, 2005, p. 73). A política de branqueamento é o fio condutor do conto-canto, ideal que vigora desde o período colonial e se potencializou ainda mais na República, e hoje se dissemina pelas culturas de massa como as telenovelas e as programações televisivas dos finais de semana. Em certa passagem do conto, o narrador heterodiegético questiona se a mãe teria condições de pagar um ensaio fotográfico para a filha: “A mãe ia fazer um book como? Viu no jornal quanto custa. Perguntou ao patrão, no Leblon. Um absurdo! Ia bater na porta da rede Globo? Nunca” (FREIRE, 2005, p. 73). O título “Nossa Rainha” expõe uma ambiguidade que se desdobra na contraposição entre a rainha Xuxa e a rainha de bateria da escola de samba, na qual a garota não projeta sua imagem: “Quando ela vai ser, assim como você, um dia? A Rainha dos Baixinhos nossa Rainha de Bateria, sei não, sei lá” (FREIRE, 2005, p. 75). O valor cultural e a beleza afrodescendente são relegados por conta da violenta imposição dos valores ocidentais. Desse modo, a visão que a garota tem de “nossa rainha” revela o apagamento das raízes ancestrais dos antepassados dessas personagens. Ancestrais esses que antes de serem sequestrados tinham seus mitos, crenças, culturas, modos de vida, hierarquias, reinados, princesas, príncipes, assim como também havia guerras; estas não somente em busca de poder, mas por questões espirituais e míticas. Nesse sentido, a maioria dos grupos que vivem à margem

---

<sup>12</sup> Abrindo aqui espaço para um paralelo com o cinema, costumeiramente, vê-se nos *thrillers* do cineasta Jordan Peele que a trama se dá em torno da noção do corpo negro enquanto um simples objeto desprovido de “alma” e sem importância. No longa “*Get out!*”, o protagonista é um jovem negro, namorado de uma garota branca e abastada. Ao ir passar um final de semana na mansão da família de sua namorada, o rapaz começa a perceber atitudes estranhas dos convidados e dos anfitriões, estes majoritariamente brancos, exceto pelos jovens negros acompanhados de mulheres mais maduras. O filme mistura terror e ficção científica quando o protagonista descobre que sua própria namorada e sua família são cúmplices de um plano para “roubar” o corpo (negro) de suas vítimas para então fazer um transplante de cérebro, colocando na cabeça das vítimas o cérebro de entes idosos e debilitados escondidos no CTI montado na mansão da família da namorada. Aqui, mais uma vez, o corpo negro é visto enquanto um ser dotado somente de resistência física e que se humaniza somente se houver neste corpo um traço de branquitude, problematizações tematizadas também em *Contos Negreiros*.

de representatividade nas esferas públicas e privadas são majoritariamente negros. Isso mostra como, parafraseando Benjamin, os inimigos não têm cessado de vencer.

### 2.2.2. O candomblé

*Foi isso que nem católicos nem protestantes entenderam:  
Que em África, os deuses dançam;  
e todos cometeram o mesmo erro:  
proibiram os tambores.  
(Mia Couto)*

Quem vai pela primeira vez a um terreiro de umbanda ou de candomblé, recebe as orientações para desamarrar os sapatos, não cruzar as pernas, braços ou os dedos das mãos. Se questionado o porquê dessa recomendação, a mãe ou o pai de santo serão categóricos: “Você quer ter alguma coisa amarrada na sua vida?” Percebe-se então como o corpo, o gesto e o movimento são significantes cruciais dentro desses rituais no terreiro. Da mesma maneira, nas narrativas presentes em *Contos Negreiros*, o corpo se torna propulsor para que as personagens possam exprimir suas potências e ressentimentos.

O candomblé pode ser visto enquanto uma prática que liga o humano ao transcendental, pois para Hardt e Negri, as práticas do labor vão além da força mecânica, evidenciando certa crítica para além do cunho marxista: “Esses poderes transcendentais não impõem a obediência mediante o comando de um soberano nem mesmo primordialmente pela força, mas estruturando as condições de possibilidade da vida social” (HARDT, NEGRI, 2016, p. 22). Para os dois teóricos, o transcendental se diferencia do transcendente porque o primeiro se pauta na possibilidade do conhecimento e da experiência, enquanto o segundo está baseado somente em visões mais teocêntricas e universalizantes, os quais obrigam todos a pensarem de acordo com as convicções dominantes. As forças exploradoras do trabalho subalternizado, neste caso, sugerem outras camadas de coletividade a serem compreendidas para além da denúncia das condições do trabalho operário.

A teologia cristã até hoje mantém seu *status quo* moral e ético em várias sociedades. Toda a influência e “superioridade” do pensamento ocidental diz respeito, bem como descreveu Nietzsche em *Genealogia da moral*, à legitimação de primeira ordem, ou seja, conferida por si mesma e para si mesma em prol da manutenção de seu status de poder. Todavia, a expropriação e negação de outras formas de vida constantemente subalternizadas partem da própria crise, a qual Nietzsche alegou ser um ato em que o indivíduo “mediocre” passa a ser o próprio apogeu e meta para afirmar a vida. Com isso, Muniz Sodré expôs o recalque do ideal ocidental em

contraposição à diferença: “O humano define-se, assim, de dentro para fora, renegando a alteridade a partir de padrões hierárquicos estabelecidos pela cosmologia cristã e implicitamente referendados pela filosofia secular” (SODRÉ, 2017, p. 09).

Todas essas implicações cerceiam outras tradições, crenças e mitologias que não se adequam aos paradigmas monoteístas do catolicismo e do pensamento científico e filosófico eurocentrado; por isso mesmo, o sincretismo religioso se faz presente em crenças afro-brasileiras. A injunção cristã trata essas outras cosmologias enquanto símbolos incivilizados e profanadores, uma vez que as tradições religiosas do candomblé englobam conceitos relacionados à sexualidade, ou melhor, tudo aquilo que desliga o homem do contato com o divino no ideal cristão, basta lembrar do pecado de Adão e Eva na narrativa bíblica. Não é de se estranhar que, nas encruzilhadas, as oferendas sempre são violadas, saqueadas ou destruídas. Já as igrejas são vistas enquanto um templo de adoração sagrada e, portanto, é obrigatório respeitá-la e quiçá fazer o nome do pai ao passar por um desses locais. O termo “religião” vem do Latim *religare*, o que significa reconectar o homem à esfera do sagrado. No entanto, bem como Elisa Lucinda recitou nos versos de seu poema “Pela limpeza dos mares”, quem necessita de reconectar com o sagrado é o homem branco, pois nas religiões afrodescendentes nunca houve ruptura alguma do homem com as entidades.

O conto-canto I, “Trabalhadores do Brasil”, apresenta uma narrativa cujas personagens não denunciam somente a exploração do trabalho e da subalternização, mas elenca o plano simbólico e transcendental dos terreiros de Candomblé, pois todas as personagens recebem nomes e encarnam os arquétipos de algumas entidades e orixás. Paul Gilroy afirma que o imaginário africano desperta impulsos sensíveis enquanto forma para a resistência desses grupos: “Em apoio a essas práticas, é possível argumentar que os frutos, corporais da sensibilidade africana imaginada podem fornecer uma barreira contra os efeitos corrosivos do racismo, da pobreza e da pauperização nos indivíduos e comunidades” (GILROY, 1993, p. 361). A “sensibilidade imaginada” se dá na presentificação de mitos e entidades como Obatalá ou Oxalá, orixá esse conhecido por ser o criador dos humanos: “[...] enquanto Obatalá faz serviço pra muita gente que não levanta um saco de cimento tá me ouvindo bem?” (FREIRE, 2005, p. 19). Este orixá, por ter gerado a vida humana, não denota a separação entre corpo e espírito, mas está presente em tudo e em todos os momentos. Bem como Terry Eagleton afirmou em *Como ler literatura: um convite* (2013), o sentido de eternização é um não acontecimento: “A eternidade não pode começar. As pessoas talvez possam passar do tempo para a eternidade, mas isso não

seria um acontecimento na eternidade. Não existem acontecimentos na eternidade” (EAGLETON, 2013, p. 13). Aquilo que diferencia então o plano simbólico do candomblé da crença cristã, é a promessa da eternidade, ou seja, enquanto o cristianismo e tantas outras religiões monoteístas castram os fiéis a serem comedidos para não cometerem pecados, os mitos afro-brasileiros encaram o corpo, a sexualidade e as contradições inerentes a todos os indivíduos e presentes também nas entidades.

A entonação impetuosa e ressentida do narrador em primeira pessoa, levanta constantemente a mesma pergunta retórica ao final de todas as passagens do conto, assim como a maioria das frases se iniciam com advérbio “enquanto”, sugerindo assim o trabalho continuado dos personagens não somente na execução da mão de obra e do trabalho subalternizado, mas também empreende uma ação coletiva no plano simbólico, dado que o advérbio “enquanto” demarca uma temporalidade contínua e não entrecortada: “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” (FREIRE, 2005, p. 19). Odé é uma entidade que garante o alimento por meio da caça e, nesse sentido, o posto de “pega ladrão” confere a Odé um arquétipo irônico ao colocá-lo enquanto guardião da própria classe que o subalterniza. Já na passagem adiante, o narrador exclama: “Enquanto Olorum trabalha como cobrador de ônibus naquele transe infernal de trânsito Ossonhe sonha com um novo amor para ganhar 1 passe ou 2 na praça turbulenta do Pelô fazer sexo oral anal seja lá com quem for tá me ouvindo bem?” (FREIRE, 2005, p. 19). Olorum é tido como a entidade mor, a única onipotente, onisciente e onipresente, significando assim sua permanência na unidade humana.

O contexto sexual e profano emerge em primeiro plano, o que gera choques e tensões diante das cosmovisões que mantêm a sexualidade e o corpo enquanto tabus. Entretanto, na mitologia dos orixás, a sexualidade e o corpo não são vistos como intocáveis, mas são símbolos de fertilidade. A desobediência às normas estabelecidas socialmente se revela por meio da imponência na entonação e no vocabulário do narrador, pois sua linguagem “boca suja” não é somente provocativa, mas também demonstra a ação coletiva e individual dessas personagens.

Para Reginaldo Prandi, as trocas entre entidade e humano “[...] recordam no cotidiano as características e aventuras míticas do orixá do qual se crê descender o filho humano” (PRANDI, 2007, p. 19). Assim, o intercâmbio temporal entre mito e realidade sempre esteve presente na cosmologia iorubá. A visão da “esfera do sagrado”, para a cultura afrodescendente,

não tem as mesmas cosmovisões religiosas do mundo ocidental, não há uma ortodoxia; as entidades transitam tanto no mundo inteligível quanto no mundo sensível. É por isso que católicos vão à igreja e fazem preces ao céu, enquanto nos terreiros as entidades se encontram com os humanos e estabelecem suas trocas.

Ao final do livro, em uma das últimas páginas, há a seguinte frase: “Marcelino Freire é filho de Xangô”. Dentro da tradição do candomblé e da umbanda, uma pessoa só sabe qual é o orixá que rege sua vida se ela jogar os búzios. Quer dizer, se Marcelino é filho de Xangô, eventualmente o escritor tem uma relação íntima com as religiões afro-brasileiras. Nesse sentido, o autor cria no espaço de “Trabalhadores do Brasil” um tipo de encruzilhada, a qual reúne humanos que estabelecem uma memória dos rituais e das entidades de candomblé, todos eles transitando entre múltiplos caminhos a partir de seus pontos de encontro de acordo com as suas respectivas e diferentes realidades.

### **2.2.3. Mortos-vivos: “Nação-zumbi”**

O termo “zumbi” é um tanto quanto ambivalente, e por isso mesmo é um dos vetores para dar nome a um dos contos-cantos de Marcelino Freire. Ao que concerne à figura histórica de Zumbi dos Palmares, sua vida e sua luta sempre foi vista como símbolo de resistência contra a escravidão, o que motivou Zumbi a liderar um dos mais importantes quilombos em solo brasileiro, no século XVII.

Nos dias de hoje, a violência racial no Brasil é um dos efeitos colaterais do passado colonial e escravocrata que aqui perdurou por mais de três séculos. Ainda e infelizmente, bem como os versos de Elza Soares entoam, “A carne mais barata do mercado é a carne negra / Que vai de graça pro presídio / E para debaixo do plástico / Que vai de graça pro subemprego / E pros hospitais psiquiátricos”. De acordo com o raciocínio de Michel Foucault em *Vigiar e Punir*, a economia do poder exerce sempre um caráter punitivo e corretivo contra o corpo submisso:

O próprio excesso das violências cometidas é uma das peças de sua glória: o fato de o culpado gemer ou gritar com golpes não constitui algo de acessório e vergonhoso, mas é o próprio cerimonial da justiça que se manifesta em sua força. Por isso sem dúvida é que os suplícios se prolongam ainda depois da morte: cadáveres queimados, cinzas jogadas ao vento, corpos arrastados na grade, expostos à beira das estradas. A justiça persegue o corpo além de qualquer sofrimento possível (Foucault, 1999, p. 37).

Entre golpes, gemidos e suplícios é que o narrador-personagem do conto “Nação Zumbi” demonstra como o mecanismo disciplinar exerce sua violência. A rede criminosa

internacional do tráfico de órgãos mostra como são as pessoas negras e subalternizadas quem mais correm maiores riscos de ser interceptado ou da cirurgia ser malograda.

Vendo como a única saída para conseguir dinheiro, recusando assim a cometer outro tipo de delito, o narrador de “Nação Zumbi” decide vender um de seus rins. Tal procedimento seria realizado fora do Brasil e, com isso, o narrador já pensava na possível viagem: “O esquema é bacana. Os caras chegam aqui e levam a gente pra Luanda ou Pretória. No maior conforto e na maior glória” (FREIRE, 2005, p. 53). Percebe-se neste trecho a ilusão do narrador inteiramente despreocupado com os riscos de tudo dar errado, pois as promessas são tentadoras para ele. Mais adiante, o homem imagina sua volta ao Brasil, onde faria uma feijoada e uma roda de samba com seus amigos mais próximos: “Logo eu que ia ganhar dez mil, ia ganhar. Tinha até marcado uma feijoada pra quando eu voltar, uma feijoada. E roda de samba pra gente rodar” (FREIRE, 2005, p. 53). Ainda que não fosse um valor expressivo, o narrador esboçou certo contentamento no que diz respeito à quantia em dinheiro que ele iria receber.

Seu plano é abortado quando, ainda em sua casa, a polícia o intercepta por consequência de uma denúncia anônima: “Fácil é denunciar, cagar regra e caguetar. O que é que tem? O rim não é meu, bando de filha da puta? Cuidar da minha saúde ninguém cuida” (FREIRE, 2005, p. 54-55). A denúncia se faz contraditória, dado que poderia ser vista como um ato de bondade a fim de evitar que o narrador corresse risco de vida ao se submeter a uma cirurgia clandestina. No entanto se faz violenta porque o narrador será conseqüentemente coagido e agredido pelos policiais, “A polícia em minha porta, vindo pra cima de mim. Puta que pariu, que sufoco! De inveja, sei que vão encher meu pobre rim de soco” (FREIRE, 2005, p. 55). Entre “socos” e “sufocos” é possível sentir certa falta de ar, uma asfixia como desdobramento da violência que inflige o corpo. “Nação Zumbi” representa uma metonímia que caracteriza as personagens relegadas socialmente, deixando de ser donas de seus próprios corpos.

Ainda na epígrafe do referido conto, Marcelino Freire homenageia Zumbi dos Palmares, um dos maiores símbolos da luta abolicionista no Brasil: “**zumbi**. Fantasma que vaga pela noite morta” (FREIRE, 2005, p. 50, grifos do autor). A epígrafe enuncia a memória coletiva dos quilombos para evidenciar o elo de lembranças e testemunhos de traumas da escravidão e suas consequências nos dias de hoje. Sendo zumbi um fantasma, representa não a morte como um fim, tampouco como inexistência, mas presentifica sua imagem enquanto ícone de resistência para seus descendentes. A morte, neste caso, não significa apagamento, mas remonta aquilo

que Xico Sá alegou, conforme já visto, ser “Da moral dos banzos” (Sá, 2005, p. 11). São os comportamentos arredios de boa parte das personagens o que desencadeia o furor para questionar suas condições e realidades adversas e precárias.

### **2.3. O estrangeiro e o turismo sexual em três contos**

À primeira vista, o termo “turismo” denota o deslocamento de um indivíduo por diversos lugares onde ele pretende conhecer com o intuito de acumular novas experiências recreativas. Viaja-se então para possivelmente se deparar com outras culturas, idiomas, monumentos históricos, museus, culinárias, parques, praias entre outras inúmeras atividades quem envolvem lazer, aprendizado e divertimento. Contudo, “turistar” também pode implicar em diversas violências, isto porque alguns “turistas” procuram um refúgio de seu local de origem justamente por lá não ser possível realizar certos desejos proibidos, os quais não seriam admitidos em sua terra natal, onde seriam repreendidos moralmente e até judicialmente. Estando a temática da prostituição presente nos contos-cantos “Vanicleia”, “Alemães vão à guerra” e “Yamami”, faz-se necessário examinar quais são as semelhanças e diferenças relacionadas ao turismo sexual nessas três narrativas inseridas em *Contos Negreiros*. Para tanto, os próximos dois tópicos do presente capítulo serão dedicados estritamente a uma análise sobre a prostituição e a visão que os estrangeiros costumeiramente têm do Brasil.

Em seu artigo, “Que turista é você?”<sup>13</sup> (2019), Mariana Waskow Radunz e Alfreu Sparemberger analisaram mais estritamente os contos “Caderno de Turismo” e “Yamami”. Os autores levantam a temática da visão que o estrangeiro tem do Brasil e no desejo que alguns personagens têm por conhecer outras nações. Radunz e Sparmberger refletem sobre a impunidade do turismo sexual no Brasil, “Marcelino Freire escancara o problema do turismo sexual e o quanto ele está presente no país, mesmo que muitos finjam ou acreditem que não” (RADUNZ; SPAREMBERGER, 2019, p. 275). No entanto, nota-se que o conto “Vanicleia”, o qual também apresenta a temática da prostituição, não foi inserido nas análises desse artigo. Desse modo, o único conto-canto que é narrado pela própria personagem prostituída ficou de fora da leitura crítica referida.

#### **2.3.1. Vanicléia: recordações de uma ex-prostituta**

---

<sup>13</sup> Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/240770>> Acesso em: 25, mai. 2020.



O conto-canto “Vanicléia”, alcunha também da protagonista e narradora, apresenta a figura de uma ex-garota de programa que agora casada leva uma vida infeliz ao lado de seu marido, conforme se lê logo no começo da narrativa: “U,hum. Agora ter que aguentar esse bebo belzebu. O que é que ele me dá? Bolacha na desmancha. Porradela na canela” (FREIRE, 2005, p. 41). A frase nominal “U,hum” representa um fluxo de consciência da narradora, cuja indignação se dá ao ver seu marido prostrado e alcoolizado no sofá da sala de modo rotineiro. Já o adjetivo “belzebu” coloca a figura do homem como um peso, um fardo diabólico que a narradora precisa carregar enquanto uma espécie de cruz para a remissão de seus pecados cometidos no passado, tal como a locação do próprio corpo enquanto um objeto sexual.

Todas as agressões físicas cometidas pelo esposo contra o corpo de sua esposa demarcam a submissão de Vanicléia. O corpo da narradora simboliza a violência sofrida pelas mulheres, abusos estes que são perpetuados pelos costumes patriarcais, os quais na maioria das vezes submetem as mulheres a experiências traumáticas. Esses abusos cometidos pelo marido fazem com que Vanicléia recorde com melancolia de seu passado prostituído, como dá a sugerir a seguinte passagem: “Era mais feliz antes” (FREIRE, 2005, p. 41). No tempo de garota de programa, a narradora alimentava o sonho de poder se casar com um cliente estrangeiro e ir morar fora do país, ainda que fosse explorada para além do trabalho sexual, mas também pelo trabalho doméstico: “Casar tinha futuro. Mesmo sabendo de umas que quebravam a cara. O gringo era covarde, levava para ser escrava. Mas valia. Menos pior que essa vida de bosta arrependida” (FREIRE, 2005, p. 41). A figura do estrangeiro aqui é vista mais uma vez como a daquele que vem usufruir de seus prazeres e fantasias sem consequências maiores. Por outro lado, Vanicléia diz que seria melhor levar uma vida de criada no exterior do que o rumo que sua vida tomou, o qual também a conduziu para o mesmo caminho de escravizada e violentada.

A justificativa para todas essas violências reside na visão desumanizadora a qual estão submetidas as garotas de programa, ou seja, a prostituição e a pornografia são mais do que simplesmente não aceitas moralmente e religiosamente, mas o labor de “alugar o corpo” para outra pessoa usufruir sexualmente reduz o caráter de humanização e subjetividade de uma prostituta, o que confere descrédito quanto às metas de vida dessas pessoas.

Mais adiante, no conto, além de sofrer todas as violências até aqui suscitadas, Vanicléia alega também estar grávida: “Qual é a minha esperança com esse marido barrigudo, eu grávida? Que leite ele vai construir?” (FREIRE, 2005, p. 41). Nota-se que seu marido não contribui de

nenhuma maneira para a manutenção e despesas da casa, retomando assim o adjetivo de “belzebu”, pois ao indagar se o marido construirá leite, fica claramente notório que ele não traz comida para o lar, gastando todo seu dinheiro com bebidas alcoólicas, relegando assim a futura vinda do próprio filho.

Sem perspectivas de garantir uma vida digna para sua filha, caso venha a nascer uma menina, Vanicléia projeta o futuro da garota de modo similar à vida que essa levou quando jovem: “Se for menina, vou ensinar assim: no porto, no carnaval. No calçadão de Boa Viagem. Com cuidado para a polícia não ver a sacanagem” (FREIRE, 2005, p. 41). Vanicléia imagina ensinar as artimanhas da libertinagem para sua filha evitar alguns infortúnios durante a rotina de trabalho. Ao mencionar o “carnaval” como boa oportunidade para se prostituir, este evento vem a ser um oásis para as fantasias sexuais de turistas estrangeiros, os quais muitas vezes carregam uma imagem distorcida do carnaval brasileiro. Quanto à cidade pernambucana “Boa Viagem”, percebe-se mais uma vez como ao invés de vir para conhecer a cultura e as peculiaridades deste lugar, o turista estrangeiro visa, antes de tudo, explorar a prostituição local.

Ao antever um possível futuro indigesto para sua filha, a protagonista se vê desprovida de quaisquer outras perspectivas mais humanizadas, pois esse será o resultado de uma realidade cruel e violenta que já começa dentro de casa, “Nem vê que eu tô esperando uma criança. Agora, disso ninguém tem ciência. Ninguém dá um fim” (FREIRE, 2005, p.42). Nesta passagem, Vanicléia escancara a hipocrisia daqueles que lembram e subjugam seu passado, porém ninguém toma posição da realidade que ela vivencia dentro de casa, dado que a memória de seu passado, lembrado pelos outros, justifica a vida que Vanicléia leva no presente como se fosse um preço a pagar por ter se submetido à prostituição.

A questão do local onde a prostituição ocorre implica em algumas diferenças quanto a mesma profissão exercida em outros lugares do Brasil. Em “Vanicléia”, ao que tudo indica, a narradora reside na região nordeste, mais especificamente na cidade de Boa Viagem. Isto revela traços que distinguem a cenografia deste conto da atmosfera criada no conto “Alemães vão à guerra”, o qual também tematiza o turismo sexual e será analisado no próximo tópico.

### **2.3.2. Um convite à Copacabana**

De modo similar ao conto “Vanicléia”, “Alemães vão à guerra” também ilustra os planos de uma viagem que tem como destino o Brasil, mas desta vez mais precisamente em Copacabana, na capital do Rio de Janeiro, notório por ser o local onde fica o Cristo Redentor.

O narrador, por telefone, faz um convite a seu amigo Johann, perguntando a este se ele não toparia viajar para o Brasil, sobretudo para explorarem, mais uma vez, o turismo sexual:

Alô, Johann. Johann. Como as negrras do Nepal, tem. Das Ilhas Virrgens também. É só ir. Feito as mocinhas da Guiana. Da prraia do Pina, depois do hotel, é só irr. Prreparra a mala, Johann. Deixa a mala prronta. É só vestirr o calçoão e a filmadora. Darr uma piscadela boa. À vista o Redentorr. O marr de Copacabana. Alô, Johann. É só irr, Johann (Freire, 2005, p. 37).

O excesso da consoante “r”, em algumas palavras ditas pelo narrador, evidenciam traços linguísticos que o definem possivelmente como um estrangeiro que convida Johann a ampliar ainda mais seu álbum de fotografias turísticas. O narrador relembra seu interlocutor, ao longo de todo o conto, inúmeros lugares por onde eles já passaram outrora, tal como Burundi, um pequeno e desconhecido país africano situado ao norte de Ruanda e ao leste da Tanzânia: “Nosso dinheirro salvaria, porr exemplo, as negrrinhas do Haiti. Barratas como as negrras de Burrundi. Trouxe uma parra aqui, lembra? Faz tempo que eu trouxe uma parra aqui” (FREIRE, 2005, p. 37). Este trecho fornece indícios de que possivelmente o narrador retirou de seu país de origem uma dessas “negrras”, trazendo-a supostamente para a terra natal do narrador. Aqui também cabe uma comparação com o conto “Vanicléia” pelo fato de, neste, a narradora ter dito explicitamente que se submeteria à escravidão no exterior. O deslocamento e a imigração de jovens garotas de programa para outros países é um problema social latente na sociedade brasileira.

A nota da prostituição e da homoafetividade se fazem presentes também no único romance publicado por Marcelino Freire até então, intitulado de *Nossos Ossos* (2013) e lançado pela editora Record. Nesse romance, o narrador Heleno de Gusmão, dramaturgo nordestino que havia migrado para a capital paulistana para tentar a vida, mas que no início acabou por levar a vida como michê, ou seja, como garoto de programa, agora se vê num enlaço com a morte. Seu companheiro Cícero, o qual também era nordestino e fazia programas, foi espancado até a morte em um lugar bastante movimentado pela prostituição, a Estação da Luz. A trama se dá nas lembranças de Heleno sobre seu passado e sua vida frustrada na dramaturgia. Cícero, por ter sido a formidável paixão do narrador, ocupa um lugar central na narrativa, isto porque Heleno planeja agora uma maneira de conseguir levar o corpo de Cícero a seus familiares, em sua cidade natal.

Marcelino Freire aborda insistentemente, como dá a perceber se em suas narrativas, a temática da violência sofrida por prostitutas e homossexuais. A urgência desses assuntos é a

principal motivação no projeto literário do autor, o qual busca presentificar a voz desses indivíduos e grupos à margem, relegados socialmente. Marcelino Freire, por ser oriundo do nordeste do Brasil, conforme já foi mencionado no tópico dedicado exclusivamente ao autor, mostra como ele se identifica com esses grupos marginalizados, pois Marcelino Freire também está suscetível a estereótipos segregadores que veem os nordestinos como um fardo a ser carregado nos grandes centros urbanos. As tematizações na prosa poética do autor, portanto, evidenciam esses sujeitos que são exilados e expropriados dentro da sua própria casa, justamente por quererem se deslocar por entre os cômodos.

### **2.3.3. O corpo-objeto indígena**

O antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro, em seu artigo *O Anti-Narciso: lugar e função da antropologia no mundo contemporâneo*, menciona que quando o homem branco se deparou pela primeira vez com os indígenas nas américas, o primeiro se perguntou se acaso o segundo teria alma. Já o indígena fez a pergunta contrária: “Esta alma que vejo, tem corpo?” Tais perguntas implicariam em todos os choques culturais e a sobreposição de um mundo sobre o outro, onde a visão moral cristã ansiava por catequizar aquelas almas “perdidas” que transitavam com suas “vergonhas” expostas em todas as circunstâncias. Pior de tudo: o indivíduo ocidental não chegou e declarou guerra no mesmo momento em que pisou no continente americano, mas tomou posse desse espaço aos poucos e com cada vez mais abusos da própria inocência e receptividade dos índios. Isso significa que, se por um lado, o homem branco se sentia superior com relação ao homem “selvagem”, este por sua vez, após constatar que o sujeito europeu também tinha corpo, conseqüentemente ele tinha alma, e se tinha alma, o homem branco era visto pelo índio enquanto parte da natureza.

Nas cosmologias indígenas, a oralidade é um traço ritualístico, pois os xamãs introduzem os mais jovens nas práticas transcendentais para se darem de encontro com outras almas que fazem parte da natureza. As aventuras da caça, os combates contra outros grupos, os rituais diante do nascimento e da morte; tudo isso é passado de geração a geração por meio de narrativas e rituais. Contudo, diante do genocídio indígena na era colonial e hoje transfigurado em interesses neoliberais atrelados ao garimpo e ao agronegócio, a demarcação de terras indígenas tem gerado cada vez mais conflitos. Ailton Krenak, em *Ideias para adiar o fim do mundo*, afirma que o anseio da exploração capitalista, ao separar a cultura da natureza, visa somente esgotar os recursos naturais como se a Terra não fosse um organismo vivo, do qual nós humanos também fazemos parte, cada um constituindo sua própria subjetividade:

Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter pelo menos nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência. Definitivamente não somos iguais, e é maravilhoso saber que cada um de nós que está aqui é diferente do outro, como constelações (Krenak, 2019, p. 32).

A poéticas só encontram espaços na desenvoltura aberta para dar relevância a outras vozes. Davi Kopenawa, membro da tribo Yanomami, menciona que os membros de sua tribo aprendem a sonhar, pois o sonho está intimamente ligado à realidade desses indígenas em que a marca da oralidade por meio da narração os auxiliam a “interpretar” os significados de seus sonhos para agirem na realidade. Em *Sonhos das origens*, Davi Kopenawa alegou,

Os brancos desenham suas palavras porque seu pensamento é cheio de esquecimento. Nós guardamos as palavras dos nossos antepassados dentro de nós há muito tempo e continuamos passando-as para nossos filhos. É assim que, apesar de muito antigas, as palavras dos xapiripe sempre voltam ser novas. São elas que aumentam nossos pensamentos. São elas que nos fazem conhecer as coisas de longe, as coisas dos antigos. [...] quem não é olhado pelos xapiripe não sonha, só dorme como um machado no chão.

Davi Kopenawa utiliza a metáfora do machado para ilustrar a inércia e a fragmentação que esvazia o homem branco de sentido, pois na concepção de Walter Benjamin, a experiência compartilhada está sendo cada vez mais esvaziada, tendo em vista que o homem moderno já não tolera mais ouvir histórias. Isto é: os traços da oralidade, por demandarem um esforço de pausa no cotidiano para se ouvir uma história, têm se tornado cada vez menos relevantes em um mundo acelerado e desprovido de experiências e trocas coletivas. O silêncio tem ganhado, portanto, cada vez mais espaços entre os hiatos da voz. Daniel Munduruku, escritor indígena, em seu texto “Literatura Indígena e o tênue fio entre escrita e oralidade”, também reflete sobre a memória enquanto um trânsito entre passado e presente:

A memória é, pois, ao mesmo tempo, passado e presente que se encontram para atualizar os repertórios e encontrar novos sentidos, que se perpetuam em novos rituais que abrigarão elementos novos, num circular movimento repetido à exaustão ao longo de sua história (Munduruku, 2014).

Partindo então de uma leitura do canto XVI, “Yamami”, fica bastante notável como o próprio título do canto-conto remete indiretamente à nomenclatura da tribo Yanomami. O conto-conto mostra como o corpo indígena ainda continua sendo explorado, pois a narrativa traz um diálogo entre um estrangeiro que, ao retornar do Brasil para seu país de origem, é interpelado por um amigo sobre a sua viagem. O visitante se vê indiferente às perguntas do colega, uma vez que só quer se lembrar da indiazinha Yamami, de apenas 11 anos e vítima da prostituição infantil na região norte do Brasil: “Que turista é você? E a febre amarela? / Só lembro de Yamami. Yamami” (FREIRE, 2005, p. 105). Em certa passagem do conto o turista

relata, em um tom melancólico, as características físicas e os adornos de Yamami, “O vento acenando suas penas. De pavão, na despedida. Penas de arara” (FREIRE, 2005, p. 109). Esses adereços dispostos no corpo de Yamami servem como um estímulo de fantasia sexual para o narrador. Entretanto, as “penas de pavão” e as “penas de arara” simbolizam algo a mais para a menina, pois nas tradições indígenas todos os humanos têm uma alma relacionada a um animal. Quer dizer, os antepassados indígenas agora estão sob o corpo de animais, os quais transitam no mundo humano a fim de passar suas mensagens e histórias para seus descendentes, contribuindo assim para a permanência de sua genealogia e filosofia. Para Antonin Artaud, em *O teatro e seu duplo*, as filosofias tidas como primitivas sugerem formas sensíveis de se viver, das quais o homem branco está desagregado:

Essa espécie de servidão obrigatória de um mundo em que a pedra se anima porque foi tocada como se deve, o mundo dos civilizados orgânicos, quero dizer, cujos órgãos vitais também saem de seu repouso, esse mundo humano penetra em nós, participa da dança dos deuses, sem se voltar ou olhar para trás sob pena de se tornar, como nós mesmos, estátuas desagregadas (Artaud, 2006, p. 06).

Na visão de Artaud, a civilidade orgânica desses grupos sugere um outro tipo de relação com o mundo, onde até uma simples pedra pode trazer reflexões sobre o ser. Seguindo na contramão de toda essa potência relegada pelos “civilizados orgânicos”, o testemunho do turista no conto-canto “Yamami” coloca-o, ironicamente, enquanto um aedo que narra suas aventuras no Brasil: “Segui o rastro que desce pelo mercado. O mercado é intransitável. Os gritos irritam. Tudo bem. Falam demais os nativos, são simpáticos. Yamami não saiu do meu juízo” (FREIRE, 2005, p. 107). Fica claramente perceptível que o turista já tinha uma ideia fixa quanto ao desejo por Yamami, o que o coloca distante de outros fatos ao seu redor, sendo então uma dessas “estátuas desagregadas”.

O Brasil, visto enquanto uma nação multifacetada, ao mesmo tempo tem suas divisões segregadoras com base na relação entre dominante e dominado. Para o turista, Manaus sequer é o Brasil, e sim São Paulo, “Yamami não tem nada a ver com o Brasil. O Brasil é São Paulo, uma cidade longe, parecida com esse continente de gelo, Yamami. O meu corpo vazio” (FREIRE, 2005, p. 109). A ideia do corpo vazio e a visão sobre São Paulo sintetizar o Brasil reflete na configuração do sujeito fruto da modernidade tardia, ou pós-modernidade, cujos sintomas fazem do “vazio” a persona fragmentada e esvaziada de experiência comum compartilhada. Realmente, o Brasil não é da menina indígena, até porque o termo “Brasil” é um conceito definido pelo homem branco. Os índios, por sua vez, veem seu lugar de origem enquanto um local sagrado, não um pedaço de terra de um proprietário.

Mais adiante, o narrador se mostra totalmente consciente de seus atos ao dizer, “Sempre gostei de crianças. Aqui é proibido” (FREIRE, 2005, p. 105). Quer dizer, tal passagem sugere que o Brasil continua sendo visto enquanto um parque de diversões, onde não há leis nem consequências para quaisquer atos deturpados, até mesmo o turismo sexual de menores de idade. Os interesses desse narrador estrangeiro são totalmente objetivos, pois ele não tinha nenhum outro anseio por conhecer qualquer outra coisa:

Você chega, estanca seu olhar em volta, seu olhar em cada buraco, estopa, saco. E vê no mercado. Um extenso mercado no centro da cidade. A puta que você vê tem onze anos. Ou menos. Parece. Não cresce. Vive seminua, sujinha e deliciosa, esperando a lotação da balsa. Há tucanos para vender. E corpos (Freire, 2005, p. 106).

Marcelino Freire engendra nesta passagem uma cenografia cuja atmosfera ilustra a chegada desses indivíduos em Manaus, os quais aportam onde tudo aquilo que era para ser proibido, ali, é válido e passa despercebido aos olhos da moral e da justiça. O narrador assinala claramente ao final da passagem acima que neste local onde ele estava, até os corpos humanos e infantis são comercializados sexualmente.

Por fim, as aproximações entre estes três contos cuja temática é a prostituição, enunciam características que os aproximam e os distanciam. A visão indiferente e exploratória do estrangeiro se dá em ambos os contos. O conto “Alemães vão à guerra”, por sua vez, diferencia-se de “Vanicléia” e “Yamami” por não mencionar a prostituição infantil. Já o tema da imigração das garotas de programa se repete tanto em “Alemães vão à guerra” quanto em “Vanicléia”; contos estes em que o subterfúgio em busca de uma vida melhor se dá na esperança de encontrar certo grau de dignidade morando fora do Brasil. A meticulosidade de Marcelino Freire para ficcionalizar esses três contos-cantos é corroborada pelo dinamismo atribuído pelo escritor ao tratar temas similares por diversos ângulos e perspectivas que sempre se voltam para a experiência traumática dessas personagens. Em “Yamami” e “Alemães vão à guerra”, as personagens são desprovidas de voz, sendo somente os narradores estrangeiros detentores do discurso. Somente em “Vanicléia” é que o tema do turismo sexual é abordado pelo ponto de vista de quem já se prostituiu. Ainda que tenha voz, Vanicléia é silenciada pelo seu estigma e demais julgamentos alheios quanto ao seu passado. Já o passado de Yamami encena um plano mítico, pois seus adornos e pinturas pelo corpo dialogam com seus antepassados, estes sendo espíritos da floresta, das montanhas, dos animais e do sol. A sutileza nos detalhes de cada um desses três contos desemboca em diferentes atmosferas, ainda que para tratar de temáticas semelhantes, tal qual o turismo sexual.





### 3. Intertextos: literatura, música e performance

Maingueneau pontuou como uma abordagem da leitura literária feita sob as teorias da enunciação permitem lograr uma melhor análise do texto, uma vez que se faz necessário atentar para as múltiplas vozes que emergem em sua estrutura, seus diferentes pontos de vista e espaços discursivos que se prestam a trânsitos de encontros intertextuais:

Postulando a primazia do interdiscurso sobre o discurso, considerando-se as obras como o produto de um trabalho no intertexto, desestabilizam as representações usuais da “interioridade” das obras. Estas se mostram menos como monumentos solitários do que como pontos de cruzamento, nodos em múltiplas séries de outras obras, de outros gêneros (Maingueneau, 2018, p. 36).

Para Maingueneau, uma melhor compreensão da alteridade só é possível se levada em conta a atenção aos múltiplos discursos emergentes dentro de um texto literário. Recorrer à intertextualidade, contudo, não implica numa compreensão completa dessa polifonia de vozes, visto que Muniz Sodré, por sua vez destacou: “Filosoficamente, a *dialogia* implica, no limite, indeterminação das posições ou das identidades supostamente fixas ou dadas para sempre” (SODRÉ, 2017, p. 14). Jaime Ginzburg, em *Crítica em tempos de violência*, reflete sobre o dinamismo da memória coletiva e cultural, o que também conduz a intertextos:

A memória de uma sociedade, entendida como memória coletiva, deve ser permanentemente posta em debate. Ela não pode ser concebida como totalidade fechada, mas como dinâmica aberta. Aos regimes autoritários interessa focar o passado como totalidade fechada, frequentemente como mistificação unificadora, de modo a controlar as imagens das identidades coletivas. Para a convivência democrática, ocorre o oposto. O passado é constantemente reinterpretado, em um trabalho sempre incompleto (Ginzburg, 2010, p. 126).

O dialogismo, portanto, servirá como um artefato para dar de encontro com os próprios limites da representação do outro, sem enclausurá-lo em uma identidade fixa e acabada, mas sim enquanto múltiplas formas de existência, pois segundo Sodré, “[...] seja filosófica ou religiosa, toda pretensão de verdade única é germe de violência” (SODRÉ, 2017, p. 15). Sodré, propõe, assim, um pensamento novo sobre a linguagem, o qual ele nomeou como “Filosofia de negociação” (SODRÉ, 2017, p. 15). Isto significa dar atenção “À hipótese de ampliação do raio de alcance filosófico” (SODRÉ, 2017, p. 09). O termo “filosófico”, para o autor, não segue somente os conceitos ocidentais e sua objetividade instrumentalizada, a qual faz da filosofia uma “ciência” isolada do sujeito. Muniz Sodré rebusca as potências de pensamentos de outros grupos e seus simbolismos, tais como os indígenas, os africanos e as demasiadas reflexões e complexidades filosóficas violentadas pelo poder dominante.

#### 3.1. De Castro Alves a Ferréz

O projeto literário de Castro Alves dentro da poesia condoreira é relevante não somente pelo seu teor artístico, mas também por seu engajamento político em prol da abolição da escravatura no Brasil, a qual se deu no final do século XIX. Ao lado de Luís Gama, Rui Barbosa entre outros intelectuais da época, o poeta Castro Alves colaborou ativamente com as campanhas abolicionistas. É válido lembrar que seu notório poema “O navio negreiro” está inserido em um livro intitulado de *Os Escravos*, de 1883.

Partindo do próprio título do livro de Marcelino Freire (*Contos Negreiros*) fica bastante perceptível seu intertexto com o poema “O navio negreiro”, do já mencionado poeta baiano Castro Alves. O instinto de nacionalidade de Castro Alves foi apontado por outros célebres escritores de seu tempo ao terem alegado que o poeta foi além do princípio de descrever a “cor local”, pois sua escrita engajada na causa abolicionista reverberou em recitais feitos por outros artistas em inúmeros salões teatrais brasileiros de sua época, e assim influenciou o que viria a ser posteriormente o partido abolicionista brasileiro, cujo embrião se deu nas universidades do Recife e de São Paulo.

O poema “O navio negreiro”, constitui uma unidade poética que defronta o eu lírico com a infinidade do universo e as violências testemunhadas a bordo do cargueiro de africanos escravizados. Fazendo parte da terceira fase do romantismo, o poeta inicia o poema tal como o sobrevoou de uma ave, técnica aproveitada no plano aberto para o cinema, denotando certo distanciamento para ver o navio e em seguida fechar o plano para enunciar versos que narram o que acontece dentro dos porões, denunciando as violências e traumas dos indivíduos retirados forçadamente do continente africano e escravizados nas Américas. Há então uma preocupação em comum entre Castro Alves e Marcelino Freire: ambos creditam sua literatura em uma escrita engajada politicamente, mas suas buscas “abolicionistas” são bastante diferentes.

O poema de Castro Alves se faz na atmosférica do espaço – o navio – enquanto palco das glórias desbravadoras de Colombo, posteriormente subvertidas nos consequentes traumas da escravidão. A clausura nos porões dos negreiros na poética de Castro Alves, agora em *Contos Negreiros*, tem suas metáforas em camburões da polícia, em presídios lotados, em socos e pancadas que o jovem negro sofre em uma batida policial, assim como o narrador do conto “Nação Zumbi” relata: “A polícia em minha porta, vindo pra cima de mim. Puta que pariu, que sufoco! De inveja, sei que vão encher meu pobre rim de soco” (FREIRE, 2005, p. 55).

“O Navio Negreiro” divide-se em seis cantos, contando com trinta e quatro estrofes nas quais os versos por vezes se alternam entre decassílabos e sextilhas. O primeiro canto do poema enuncia o deslumbramento épico do eu lírico diante da imensidão do oceano e do céu, “Embaixo – o mar em cima – o firmamento... / E no mar e no céu – a imensidade!” (ALVES, 2013, p. 60). De início, o eu lírico parece enaltecer os encantamentos das viagens marítimas nos navios, como se a linha do horizonte em alto mar produzisse uma contemplação do infinito.

Enquanto espectador onipresente dos eventos ocorridos nos negreiros, o eu lírico entoava: “Stamos em pleno mar!...” (p. 60). Com o decorrer do poema, passa a ser entoado um canto que narra um clima carregado de violências e intempéries. O quinto e penúltimo canto do poema introduz versos que questionam o porquê de todo o terror visto dentro da embarcação: “Dizei-me vós, senhor Deus! / Se é loucura... se é verdade / Tanto horror perante os céus?!” (p. 65)). Nesse autoquestionamento sobre um possível delírio ou uma visão do real, o eu lírico levanta mais perguntas: “Quem são esses desgraçados / Que não encontram em vós / Mais que o rir calmo da turba / Que excita a fúria do algoz?” (p. 66). A resposta vem logo nos versos: “São os guerreiros ousados / Que com os tigres mosqueados / Combatem na solidão. / Ontem simples, fortes e bravos. / Hoje míseros escravos, / Sem luz, sem ar, sem razão...”. Mais adiante o eu lírico continua: “De longe... bem longe vêm... / Trazendo com tíbios passos, / Filhos e algemas nos braços, / N’alma – lágrimas e fel... / Como Agar sofrendo tanto, / Que nem o leite de pranto / Têm que dar para Ismael” (p. 66). Quer dizer, é no próprio silêncio, no choro e no trauma dos escravos que o poeta engendra seus versos a fim de mostrar como por trás do ato da colonização há o apagamento e a violência perpetuada contra aqueles que foram sequestrados; grupos esses que tinham suas próprias cosmovisões e modos de vida diferentes do sujeito ocidental eurocêntrico: “Ontem plena liberdade, / A vontade por poder... / Hoje... cúm’lo de maldade, / Nem são livres p’ra morrer...” (p. 68). Nota-se, ainda, em variados versos, o sinal gráfico de reticências, como se a voz poética tivesse deixado palavras ao ar ou tivesse perdido a voz.

A escravidão solapa o direito à própria morte, e por isso mesmo que o banzo também se tornou um emblema de resistência de africanos escravizados, pois muitos desses corpos se jogaram nas profundezas das águas marítimas a tempo de não desembarcar para servir de objeto e ser comercializado enquanto mercadoria pelos traficantes de escravos. O banzo vem a ser um ato não de verdade absoluta, mas de resistência contra o apagamento da memória do trauma, visto que o mar denota uma necrópole onde jazem incontáveis corpos, mas que se lançam para a posteridade enquanto testemunho e recordação da luta desses sujeitos. Logo, é possível

questionar: quais são as semelhanças e distanciamentos entre “O navio negreiro” de Castro Alves e os *Contos Negreiros* de Marcelino Freire?

Certamente, os cantos-contos de Marcelino Freire não trazem em suas narrativas o mesmo contexto histórico do poema de Castro Alves. Em *Contos Negreiros*, sua narrativa se aproxima de “Navio Nегreiro” para mostrar como ainda hoje os corpos subalternizados continuam sendo vistos enquanto mercadorias, objetos de domesticação e de humanização por vezes tidos como desumanos. Os cantos de Marcelino Freire partem dos cantos de Castro Alves para agora dar vazão ao grito, indo além do choro retratado por Castro Alves em seu poema, posto que as personagens de *Contos Negreiros* impõem suas falas sem pedirem licença.

Embora hoje seja necessário ir além da filologia para compreender melhor os desdobramentos dos valores ocidentais, pois de acordo com Muniz Sodré, “A ilusão filológica consiste em buscar o sentido do mundo no cerne etimológico da língua hegemônica ou então em fazer crer que o conhecimento do grego antigo, em si mesmo, dê acesso ao saber filosófico” (SODRÉ, 2017, p. 06), ainda assim é possível resgatar o pensamento de Nietzsche que, em *Genealogia da Moral*, rebuscou a etimologia da palavra “negro” para mostrar como o campo semântico desse adjetivo, antigamente, denotava mais do que o sentido biológico enquanto marcador da diferença de raça. Com isso, Marcelino Freire não intitula seu livro para retomar o contexto histórico escravocrata, mas parte dos desdobramentos e das fraturas dessa época reverberando no tempo presente.

Quanto à dedicatória de *Contos Negreiros*, o autor reverenciou alguns nomes como os de Castro Alves, Cruz e Sousa<sup>14</sup>, Ferréz, Lima Barreto e Jorge de Lima. Escritores estes que transitaram por diferentes escolas literárias, assim como o caráter epistemológico da vida de cada um deles fora diverso. Cruz e Sousa escolheu a transcendência onírica do poema simbolista em busca da universalidade, da totalidade do cosmos, mas nem por isso havia se isentado de tomar posição na luta abolicionista:

Cruz e Sousa, nomeado promotor em laguna, Santa Catarina, em 1884, foi impedido de assumir o posto, mas prosseguiu no bom combate, dentro e fora da província, em

---

<sup>14</sup> Volnei José Righi, em sua dissertação (*O poeta emparedado: tragédia social em Cruz e Sousa*), traçou uma aproximação entre Lima Barreto e Cruz e Sousa no que tange à seus ressentimentos por conta da discriminação racial. Em algumas cartas redigidas por Cruz e Sousa, Volnei mostrou que: “De todos os temas tratados nas cartas, chamam mais atenção a dor e o estigma da cor sofridos pelo poeta, decorrentes da discriminação racial, o que contribuiu significativamente para o mergulho na mais absoluta e degradante miséria, até ser acolhido pela morte” (RIGHI, 2006, p. 115).

conferências, artigos e crônicas literárias: uma destas, talvez a mais candente, “O Padre”, pode-se ler nos *Tropos e Fantasias*, que publicou em 1885, de parceria com Virgílio Várzea. A pesquisa dos seus inéditos trouxe à luz composições de forte sabor polêmico, “A Consciência Tranquila” e “Crianças Negras”, que ao lado da “Lítania dos Pobres” bastariam para desfazer a lenda de um Cruz e Sousa alheio aos dramas de sua raça. (Bosi, 2015, p. 285)

Lima Barreto, por sua vez, optou pela tônica do romance social ao ter mostrado que “O ressentimento do mulato enfermiço e o suburbanismo não o impediram, porém, de ver e de configurar com bastante clareza o ridículo e o patético do nacionalismo tomado como bandeira isolada e fanatizante (BOSI, 2015, p. 338). Ao que parece, o nome mais distante dessa discussão racial é Jorge de Lima. A esse respeito, cabe lembrar de seu livro *Poemas negros* (1947), pouco comentado hoje. Em carta a Segall, sobre a ilustração para seu livro, Jorge de Lima resume a proposta da coletânea de poemas:

Creio que V. já está ambientado com os poemas. Demais: o assunto deve ser apenas a representação do negro em todos os ambientes em que demorou desde sua vinda para o Brasil, isto é: o negro (quando digo o negro, digo negra também, não fazendo distinção de sexo) nos navios negreiros, milhares de cabindas, de guinês, de todas as tribos africanas apinhados nos porões dos veleiros; o negro nas senzalas; a negrinha bonitinha nas casas-grandes, um perigo de tentação para o branco português; o velho negro Pai-João; o negro rebelado refugiado nas serras guerreando o branco; a sereia negra que habita o mar; o negro feiticeiro; cenas de macumba; a negrinha penteando a sinhá branca nas redes; a negra vendedora de doces; a negra amamentando o menino branco; a negra contando histórias nos terreiros das casas brancas, etc., etc. (Lima apud Camilo, 2013, p. 300)

Já o tom da vingança é denominador comum nas obras de Ferréz e de Marcelino Freire. Em *Manual prático do ódio* (2003), o escritor Ferréz recorreu a paratextos em uma das epígrafes do referido livro: “O justo se alegrará quando vir a vingança: levará os seus pés no sangue do ímpio” (BÍBLIA, Salmo 18, *Versículo 37*; apud FERRÉZ, 2003, p. 08). A palavra “ímpio” denota heresia e desumanidade, ou seja, é no caráter da tresvaloração bíblica e moral que o autor potencializa sua escrita, visando se vingar, por meio da literatura, das violências perpetuadas pelas estruturas de poder. Ainda no mesmo livro, sob o eixo da vingança, há o capítulo intitulado de “Meu nome é amor, meu sobrenome é vingança”.

Em *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* (1909), o narrador de cunho autobiográfico do escritor Lima Barreto sai do interior do Rio de Janeiro para tentar a vida na capital, onde chega com a promessa de recomendação a um possível emprego em uma editora de jornal. Marcado por eventos de subordinação, preconceito racial, marginalização e invisibilização, Isaiás narra todos os seus ressentimentos e desprazeres na cidade grande.

Enquanto Castro Alves tenta se aproximar, no sentido Benjaminiano, de testemunhar e assegurar os mortos, Marcelo Freire, por sua vez, vai mais além e coloca os vivos em papéis de não só testemunharem seus antecedentes, mas também presentifica esses corpos no tempo-espço a fim de contestarem as assimetrias sociais e culturais. Em um de seus ensaios em *Bagageiro*, Marcelino Freire ironizou parte da opinião da crítica que rotulou seu livro: “Eu só ganhei o prêmio Jabuti porque confundiram *Contos Negreiros* com “O Navio Negroiro” (FREIRE, 2018, p. 87). O escritor dispensa tais comentários tendenciosos que visam enquadrar sua escrita esvaziada de rigor artístico, pois o autor menciona sua criação engajada politicamente neste livro. É como se Marcelino Freire dissesse que é uma honra ser comparado a Castro Alves, pois seu envolvimento genuíno com as questões abolicionistas motivou Marcelino Freire a engendrar também seus *Contos Negreiros*, dado que os ecos da escravidão ainda ressoam na contemporaneidade.

A relação que há entre esses dois textos se dá porque tanto Castro Alves quanto Marcelino Freire engendraram seus textos pintando certo tom jocoso sobre o protagonismo do pensamento ocidental que autolegitima os paradigmas morais, culturais e políticos, sempre pautados sob o viés universal da humanidade e, também, marcados pela hegemonia religiosa do cristianismo, a qual solapa até hoje outros pensamentos descentralizados da razão e da crença ocidentais, isto por essas outras serem politeístas e abordarem temas fálicos.

### **3.2. Do Samba ao Manguebeat**

Na epígrafe que dá início aos *Contos Negreiros*, “Brasil do meu amor / Terra do nosso sinhô” (FREIRE, 2005, p. 03), é possível notar como Marcelino Freire parodiou um trecho da canção “Aquarela do Brasil”, samba composto em 1939, pelo músico mineiro Ary Barroso, cuja letra faz uma espécie de ode apresentando o Brasil como sendo a “terra de samba e pandeiro” (BARROSO, 1939). Em contrapartida, no conto “Solar dos Príncipes”, o narrador-personagem, oriundo da periferia, mas que vai a um condomínio fechado na zona sul com seus amigos para tentar gravar um documentário, diz o seguinte: “a gente não só ouve samba. Não só ouve bala” (FREIRE, 2005, p. 25). Este excerto ilustra como se o personagem pudesse prever os estereótipos que rotulam e reduzem os grupos marginalizados somente à cultura popular do samba, do pagode e também e ao contexto social da violência urbana e do crime organizado. Nessa epígrafe fica notável a ambiguidade conferida ao substantivo masculino “sinhô”, o qual pode ser lido enquanto Deus e/ou senhor de engenho, traço este que evidencia a meticulosidade artística de Marcelino ao ter optado por escrever “sinhô” ao invés de “senhor”. Este sinhô,

enunciado por uma voz em linguagem mais coloquial, é o proprietário desta voz que narra: o escravo. Assim, o “sinhô” então tem de defender a sua “posse” e, conseqüentemente, defender a escravidão, a qual hoje tem se camuflado em outra forma de poder dominante que se desdobrou no capitalismo. Da mesma forma, o filósofo italiano Antonio Negri e o teórico literário norte-americano Michael Hardt (2016, p. 28), enxergam aí uma espécie de silogismo: “a república deve proteger a propriedade privada; escravos são propriedade privada; portanto, o republicanismo deve opor-se à libertação de escravos”.

A epígrafe enuncia a voz de um possível corpo diaspórico. Sob essa chave, o ponto de vista do eu lírico sugere a ideia do pronome possessivo “nosso” para marcar a hegemonia do cristianismo e do cidadão eurocentrado, o qual sempre deteve o poder sociocultural, político e econômico atrelados à ética e à moral fundamentalistas.

Marcelino Freire também chamou seus contos de cantos, isto é: sua prosa em *Contos Negreiros* possui uma poética performativa e ritmada, articulando certa presença atmosférica que o texto pretende alcançar através de um tom de perguntas retóricas feitas pelas personagens em quase todos os cantos-contos. Paul Zumthor acredita que a performance cria uma cadeia de afetividade bastante suscetível ao inserir o leitor na cadência atmosférica do texto:

A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto implica alguma ruptura com o “real” ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade (Zumthor, 2014, p. 41).

A “alteridade espacial” diz respeito a certa suspensão de realidade que invade o leitor a partir do momento em que ele assina o contrato tácito de leitura, ou melhor: o leitor se lança de encontro ao que está exterior a ele, “Descubro que existe um objeto fora de mim; e não faço disso uma descoberta de ordem metafísica, simplesmente choco-me com uma coisa” (ZUMTHOR, 2014, p. 82).

Já a epígrafe que está ao final do livro, dialoga mais uma vez com a tradição musical brasileira: “E se hoje ele é branco na poesia / ele é negro demais no coração” (p. 113). Estes versos são parte da canção “Samba da bênção”, composta por Vinícius de Moraes, o que revela a íntima relação do diplomata e músico brasileiro com as tradições afrodescendentes. Ao lado de Baden Powell, Vinícius também gravou o disco intitulado de “Os Afrosambas” (1966); disco este que traz canções com títulos como “Canto de Ossanha”, “Canto de Xangô”, “Lamento de Exu” entre outras faixas cujas letras e melodias tematizam as entidades do plano mítico e

ritualístico do candomblé. Nesse sentido, Marcelino Freire e Vinícius de Moraes não se apropriam culturalmente de outras cosmovisões, mas demarcam sua íntima relação com esses traços simbólicos.

No que tange ao título do canto-conto “Nação Zumbi”, este nome faz lembrar o grupo musical pernambucano responsável pelo movimento “Manguebeat”, um estilo cujas raízes dialogam com o ritmo do maracatu, agregando também outros timbres em sua harmonia musical, como por exemplo, a guitarra modulada por efeitos de *overdrive* e *delay*, em que os acordes e *riffs* têm suas raízes no rock, conferindo uma sonoridade mais suja e agressiva harmonizada com as batidas de zabumba, principal instrumento percussivo do maracatu.

Sendo considerado um movimento de contracultura, as diversas referências intertextuais e musicais são simbolizadas até mesmo no ícone que representa o Manguebeat: uma imagem de um caranguejo com uma antena parabólica, o que denota uma busca por sinais que vêm das margens do recife, mas não das margens tropicais, e sim das periferias e do grito de jovens que reivindicaram seu lugar na cultura popular brasileira, abertos a todos os sons do mundo.

É notável como a arte, seja qual for sua forma de expressão, dialoga com a tradição por estar sempre incorporando signos do passado e os ressignificando, dando outras formas e identidades a eles. Tanto Chico Science e companhia quanto Marcelino Freire demonstram em seus trabalhos artísticos uma relação intertextual. Assim como a zabumba do maracatu passou a ser incorporada a elementos do *rock n’ roll* e do *hip-hop*, os versos de Castro Alves também foram mote de inspiração para Marcelino Freire engendrar seus *Contos Negreiros*, pois os gritos de suas personagens vêm a ter sua musicalidade “suja”, tal como vozes distorcidas e agressivas na musicalidade do grupo “Nação Zumbi” posto em paralelo com os contos de Marcelino Freire.

### **3.3. O conto-canto e suas performances**

A representação narrativa de um texto literário tem como suporte, na maioria das vezes, a escrita. Ainda assim, sob a materialidade do papel e da pena, a cadência verbal escrita não elimina a presença performativa do texto, bem como demonstrou Maria do Socorro Oliveira em seu artigo “A teatralização no ato de narrar” (2000):

Estamos nos referindo às partes *audível* e *visível* da mensagem que correspondem, respectivamente, aos recursos de ordem paraverbal, tais como: acentuação, entonação, pausas, fluência e aos recursos de ordem cinética, ou seja, os movimentos do corpo –



as expressões faciais, o comportamento ocular a dança das mãos, a postura e o ritmo do corpo (Oliveira, 2000, p. 98, grifos da autora).

Esses recursos paraverbais e cinéticos mencionados se dão com base na possibilidade de intercalar a ficção com outros discursos, os quais perpassam por reflexões filosóficas, políticas e estéticas responsáveis por garantir o gesto de presença do texto literário. Alex Beigui, em seu artigo “Performances da escrita” (2011), destacou que a performance do discurso literário intensifica as redes de presença do corpo-texto: “Escrever como verbo performativo, laboratório, a partir do qual o desejo de alguém se faz carne, chama para si uma escuta, torna presentes personagens – simulacros – figuras – *personas*, enfim, revela e oculta um projeto existencial” (BEIGUI, 2011, p. 30). Tal reflexão se aproxima do projeto literário de Marcelino Freire, uma vez que o escritor ficcionaliza corpos dissidentes até mesmo quando eles são desprovidos de fala.

Maria de Lourdes Baldan, em seu artigo “A escrita dramática da marginalidade em Marcelino Freire” (2011), apontou o seguinte sobre a escrita performática em *Contos Negreiros*: “Há um caráter performático nos contos, que cria uma persona narrativa que responde, com braveza, dor e ironia, a uma peleja imaginária, cujo emissor seria o mundo inclemente em que vivem os desvalidos” (BALDAN, 2011, p. 72). As figurações do corpo em *Contos Negreiros*, em meio aos diferentes cenários de crueldade, sugerem uma presença atmosférica através das entrelinhas imaginárias. Por exemplo, as plumas coloridas e os desenhos pintados com tintas de semente no corpo de “Yamami” são mais do que simplesmente um recurso para enriquecer os detalhes acerca da imagem objetificada da menina, ou para caracterizar o estereótipo indígena. A descrição de Yamami, a partir da visão redutora nas palavras do turista estrangeiro, propõe a profundidade do não dito a partir do que está na superfície. São as cores, o brilho e a magia na presença mística da garota significantes que invadem os sentidos imaginários de quem lê o conto-canto. A própria teatralidade das palavras, dos gestos, da performance e das cores abarcam a densidade e a espiritualidade defendida por Antonin Artaud, pois os signos rompem com seus significados já cristalizados, abrindo-se a uma dimensão maior do que a própria superfície do objeto artístico:

“Não é proibido conceber a palavra como o gesto no plano universal, e é nesse plano aliás que ela adquire sua maior eficácia, como força de dissociação das aparências materiais, de todos os estados em que o espírito se estabilizou e teria tendência a repousar” (Artaud, 2006, p. 77).

É possível comparar também o clima atmosférico de “Trabalhadores do Brasil” com a ambiência de “Solar dos Príncipes”. Percebe-se que o primeiro conto-canto apresenta uma aura

mitológica e espiritual em contraposição ao clima da violência e expropriação urbana presente no segundo conto-canto. Alguns dos recursos linguísticos e estéticos adotados por Marcelino Freire são similares nestes dois textos. Em “Trabalhadores do Brasil” há a seguinte passagem: “Enquanto Olorum trabalha como cobrador de ônibus naquele *transe* infernal de trânsito Ossonha sonha com um novo amor para ganhar 1 passe ou 2 na praça turbulenta do Pelô” (FREIRE, 2005, p. 19, grifo nosso). O *transe* simboliza uma fala epilética que testemunha a relação entre divino e humano, subvertendo até mesmo a lógica da exploração do trabalho, tornando o estado transitório mítico um gesto convulsivo para suportar a realidade e proporcionar a relação com seus ancestrais, partilhar gestos e afetos através de um plano que subjaz ao real e ao humano. A carga de uma memória afetiva com a tradição religiosa afrodescendente é, portanto, o vetor desse conto.

Já em “Solar dos Príncipes” há o seguinte trecho discutido no capítulo dois do presente trabalho: “Viemos gravar um longa-metragem. Metra o quê? Metralhadora, cano longo, granada, os negros armados até as gengivas. Não disse?” (FREIRE, 2005, p. 23). Com isso, o uso dos encontros consonantais /tr/ nas palavras “transe”, “longa-metragem” e “metralhadora” denotam suas vibrações sonoras para constituir climas e atmosferas completamente diferentes, significantes que ecoam entre sirenes de polícia e disparos de revólver, tal como num cenário de guerra ou em um filme de ação.

Conforme também já foi visto, a primeira frase que abre o conto-canto “Solar dos príncipes” diz: “Quatro negros e uma negra pararam na frente deste prédio” (FREIRE, 2005, p. 23). Nota-se que não há posteriormente nenhuma descrição detalhada de como é o prédio, mas sua imagem é construída pela inacessibilidade dos jovens neste lugar. É estando cercado pelas grades do prédio que o narrador relata o que vê, daí surge a dicotomia que separa o jovem da favela de indivíduos das classes média e alta.

### **3.4. Voz e grito**

O corpo dá a medida e as dimensões do mundo; o que é verdade na ordem linguística, na qual, segundo o uso universal das línguas, os eixos espaciais direita/esquerda, alto/baixo e outros são apenas projeção do corpo sobre o cosmo. É por isso que o texto poético significa o mundo (Zumthor, 2014, p. 78).

Paul Zumthor, em suas reflexões, almejou na maioria das vezes evidenciar a pertinência da voz e do corpo enquanto articulações do indivíduo em sua relação sensitiva com o mundo. A presença do corpo se dá também por meio da voz, a qual situa esse sujeito que fala. Isto é, a voz extrapola os limites do corpo para questionar e gritar com sua alta frequência sonora, “[...]”

ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal” (ZUMTHOR, 2014, p. 84).

Partindo dessa prerrogativa, a voz das personagens marginalizadas em *Contos Negreiros* evidencia uma luta pela autonomia do próprio discurso, uma forma de se tornar presente e testemunhada. O pensamento foucaultiano acerca da arqueologia do saber remonta a ideia de que as práticas discursivas são legitimadas de acordo com as determinações da microfísica do poder, o que demonstra como as validações enunciativas estabelecem uma hierarquia social, cultural e econômica. Percebe-se o grito impetuoso do narrador-personagem de “Trabalhadores do Brasil” encerrando o conto-canto da seguinte maneira: “Hein seu branco safado? Ninguém aqui é escravo de ninguém” (FREIRE, 2005, p. 20). A firmeza no tom do narrador joga seu interlocutor contra a parede, deixando-o indefeso e sem saída, obrigando-o a ouvir o expurgo do narrador que passa a representar a voz de todas as outras personagens elencadas por ele anteriormente. O termo “ninguém” não condiz com uma ausência, mas insere a resistência desses “Trabalhadores do Brasil” cujas vozes ecoam diante da luta cotidiana para sobreviver em uma realidade demarcada pela exploração e invisibilização.

De acordo com Maingueneau, “O termo discurso refere-se à linguagem na medida em que esta faz sentido para sujeitos inscritos em jogos de interação, em certas posições sociais e em conjunturas históricas determinadas” (MAINGUENEAU, 2001, p. 27). Em “Trabalhadores do Brasil”, esses jogos de interação citados correspondem ao compartilhamento de símbolos transcendentais existentes no Candomblé, evidenciando assim o elo de prestação coletiva a que se dão os rituais tanto nas atividades do cotidiano quanto no terreiro.

Ainda nas reflexões sobre o espaço literário, Maurice Blanchot demonstrou como as palavras podem, de certa maneira, subverter seu campo semântico, pois a sonoridade também evidencia diferentes efeitos de sentido. Blanchot tomou como referência a concepção de Mallarmé acerca das palavras francesas *nuit* e *jour*. Para ambos os escritores, a primeira palavra soa de forma brilhante e clara, opondo-se então à condição atmosférica noturna. O termo *jour*, por sua vez, soa de maneira soturna pelo fato das vogais nessa palavra soarem mais fechadas.

Segundo afirmou Hans Ulrich Gumbrecht, em *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*, as atmosferas e estímulos sensoriais emanados de textos literários também são suscetíveis a provocar afetações sensoriais no leitor. Gumbrecht tenta ir além dos estudos culturais e da desconstrução ao alegar que os primeiros “[...] fundiram de tal

maneira sua fé na validade da pesquisa quantitativa e empírica e sua atitude de despreocupação relativa à epistemologia [...]” (GUMBRECHT, 2014 p. 11). Nesse sentido, os estudos culturais se prestam em demasia à racionalidade, retirando assim o sujeito e suas experiências individuais para homogeneizar os grupos subalternizados à classe proletária, esquecendo-se assim do caráter multifacetado dessas camadas e seus significantes microsociais. Quanto à desconstrução, Gumbrecht afirma que essa perspectiva vê a literatura apenas como “alegorias da leitura”, as quais “demonstram que a linguagem jamais se refere ao mundo” (GUMBRECHT, 2014, p. 11). O autor não relega essas duas correntes epistemológicas, mas vai além delas ao inserir a presença do corpo e sua relação com o interior e o exterior ao corpo-texto.

Gumbrecht utilizou, como exemplo, dois termos da língua inglesa para ilustrar a relação entre interior e exterior. O primeiro conceito utilizado é *mood*, o qual pode ser traduzido enquanto uma “disposição interna do indivíduo”. Já o segundo conceito se refere à palavra *climate*, isto é, às condições exteriores ao indivíduo, mas que podem influenciar suas sensações. O leitor, para Gumbrecht, está suscetível a determinados estímulos despertados em consonância com o meio externo. O leitor está situado em um campo de disputa entre a realidade e sua abstração. A experiência literária será o resultado das convergências e oposições entre esse jogo de disputas atmosféricas que partem da hermenêutica para lançar o leitor a outros mundos e sensações, “Hoje não existe situação sem sua atmosfera própria, sem seu ambiente ‘próprio’, o que significa que é possível procurarmos o *Stimmung* característico de cada situação, obra ou texto” (GUMBRECHT, 2014, p. 20). Hans Ulrich Gumbrecht, assim como Nietzsche, Jaime Ginzburg e até mesmo Wittgenstein, defende que “ser tocado como que de dentro” (GUMBRECHT, 2014, p. 28) é estar aberto à possibilidade do gesto empático:

Ao ser acrescentado a experiência da empatia, o ato de leitura com foco no *Stimmung* deveria ser acompanhado de uma medida de sobriedade e de moderação verbal. Em muitos casos, mais vale apontar na direção de ambientes possíveis do que descrevê-los em seus pormenores (muito menos celebrá-los) (Gumbrecht, 2014, p. 28).

Se levada em conta a linguagem do corpo por intermédio da voz em *Contos Negreiros*, será possível verificar como esses corpos se prestam a laços comunitários. Muniz Sodré vê o corpo para além de dicotomias como, por exemplo, cultura em oposição à natureza. O autor enxerga as expressões corpóreas enquanto sujeitos agentes e pacientes, isso porque o indivíduo não somente sofre as influências do mundo exterior a ele, mas também exerce influências sobre o mundo:

[...] isto é, o processo verbal de pensamento perfaz-se no interior da pessoa, entendida em sua unidade com a comunidade, o que solicita o *corpo*, tanto individual quanto comunitário (a *corporeidade*) como âncora fundamental. Na realidade, pensamento nenhum emerge exclusivamente das palavras (que devem ser, antes, vistas como *meio de expressão*) e sim principalmente da *espacialidade* instaurada pelo corpo em sua vinculação ao entorno ético e existencial, portanto na relação concreta entre homens e natureza (Sodré, 2017, p. 44, grifos do autor).

A “âncora fundamental” é o que atrela a “corporeidade” e a “espacialidade” na permuta que precede a linguagem. Nesse sentido, as personagens dos cantos-contos de Marcelino Freire intervêm nessas espacialidades, causando tensionamentos e interpelações na cenografia dos textos. A cenografia deve ser entendida não somente sob os moldes da estrutura textual e todo o seu maquinário, mas precisa, antes de tudo, fazer emergir uma atmosfera que transporte o leitor para dentro do texto, o que sugere que o leitor irá se defrontar com outros mundos. Este tipo de interlocução evidencia a multiplicidade de atmosferas mesmo diante de temas relacionados, como por exemplo, as políticas de branqueamento. Nota-se que, por exemplo, o conto-canto “Nossa Rainha” apresenta um clima claustrofóbico durante a passagem em que mãe e filha estão espremidas em meio à multidão que também quer assistir ao show da Rainha Xuxa. Desprovidas de quaisquer possibilidades para assistirem ao show com uma visão mais privilegiada e menos incômoda, a mãe então coloca a filha sobre as suas costas: “Pendurou a menina nas costas e enfrentou o calor. E o empurra-empurrão” (FREIRE, 2005, p. 75). A disputa por um espaço melhor para assistir ao show realça a metonímia dos empurrões enquanto uma luta cotidiana desses indivíduos para conseguirem ocupar melhores espaços no tecido social.

De maneira oposta, o conto-canto “Meu negro de estimação” revela uma atmosfera mais elitizada com a qual o jovem negro se relaciona. Como se tivesse sido “salvo” da vida na favela, o narrador do conto elenca o “novo” mundo apresentado ao jovem; mundo este cercado de gente fina, elegante, cujas confraternizações e demais eventos ocorrem em salões gigantescos onde somente adentram aqueles que têm as credenciais. Educado com talheres franceses pelo seu “tutor”, Benjamin leva uma vida requintada, vestindo os melhores trajes e ouvindo somente músicas “eruditas”, tais como a valsa e a música clássica europeia. A ambiência dos espaços ocupados pelo “negro de estimação” em sua vida atual está nos restaurantes chiques, hotéis cinco estrelas, viagens de primeira classe e eventos musicais e teatrais elitizados, o que difere do clima sufocante e esmagador criado no conto-canto “Nossa Rainha”, o qual remonta mais uma atmosfera da “cultura popular”. No entanto, o fio condutor desses dois contos-cantos denota o ideal de branqueamento prevalecendo na sobreposição pela busca de identidade e

memória dessas personagens ora querendo ser igual a Xuxa, ora sendo um animal de estimação da elite.

A dramatização e a teatralidade em *Contos Negreiros* aparece de forma bastante vigorosa numa espécie de monólogo que é enunciado pela voz do narrador do canto-conto “Meus amigos coloridos”. Transitando entre as lembranças e esquecimentos da infância e da vida adulta, o narrador não tem receio em dizer que sua memória também pode ser falha ao tentar recordar suas fantasias eróticas e experiências sexuais quando ainda era jovem: “Primeiro foi o Cadu. Não lembro. Kiko, o meu primeiro. Não lembro. Tudo no banho de ribeirão” (FREIRE, 2005, p. 91). Estando em dúvidas sobre ter sido Cadu ou Kiko o seu primeiro parceiro sexual, o narrador lembra-se com mais certeza unicamente do lugar onde perdeu a virgindade, que é o “ribeirão”. As lembranças do espaço servem como um álbum de figurinhas para o narrador-personagem, ou seja, ele coleciona lembranças de seres e lugares com os quais ele se relacionou ao longo da vida, “Depois veio o Beto. Beto com onze anos. A gente ia jogar bafo. E o vento assanhando as figurinhas. Passar a língua na palma da mão” (FREIRE, 2005, p. 91). O gesto da língua sendo passada na mão, ainda que inocente e desproposital, revela as sensações causadas no narrador, gestos esses que despertaram estímulos sexuais homoafetivos.

No parágrafo seguinte, o narrador continua: “O irmão do Beto também queria. O primo do Beto. Tem que completar o álbum para ganhar uma bicicleta” (FREIRE, 2005, p. 91). O caráter voluptuoso da narrativa elenca o desejo entre os corpos, a fantasia arrepiando a pele pronta pra ser consumada por todos estes rapazes elencados no conto. As demais páginas do “álbum de figurinhas” do narrador são preenchidas por lembranças vagas de um passado recente, “Depois apareceu João Gilberto. A gente foi ver o filme: *Não lembro*. Só sei que foi uma merda” (FREIRE, 2005, p. 92). O título do filme passa a ser parte do próprio discurso do narrador como se ele dissesse, “(eu) não lembro do que assistimos. Só sei que foi ruim”, o que significa a indiferença quanto à passagem de João Gilberto por sua vida.

Já no tempo presente, o narrador acredita ter encontrado seu grande amor, o qual está dançando em uma passarela de samba e tampouco sabe ainda da existência do narrador: “Tenho certeza que agora, finalmente, conheci o amor da minha vida. Meu primeiro amor, depois de tantos anos. Falo daquele negronegronegrosso ali, rebolando” (FREIRE, 2005, p. 93). Ao dizer “finalmente” e “meu primeiro amor”, o narrador se manifesta em um tom de desabafo e de alívio, mas que escapa por meio de uma gagueira ao dizer “negronegronegrosso” como se

a razão principal de sua vida fosse a de encontrar seu verdadeiro amor. No entanto, ao que parece, a paixão do narrador por este “negronegronegronegro” parece ser uma fuga da realidade, um modo de escape que projeta um sentimento por alguém que ele acabou de ver pela primeira vez, dançando ao longe, sem ao menos sequer saber o nome deste dançarino. A metáfora do “álbum cheio de figurinhas” reflete contraditoriamente a solidão e o vazio melancólico do narrador que, em meio aos tantos nomes e à vagas lembranças, nunca recebeu, de nenhum deles, o amor. O clima de dubiedade encenado pelo narrador homodiegético, portanto, demonstra seu caminho entre as fronteiras da recordação e do esquecimento, transitando pelas ruínas e cacos de figurinhas do seu álbum pessoal.

O grito das personagens em *Contos Negreiros* visa abalar, com sua potente frequência, as estruturas da “Casa Grande”. Bem como Xico Sá ressalta em sua epígrafe, pois “a fala civilizatória” e os valores deste espaço hegemônico estão sendo cada vez mais contestados por essas vozes que foram silenciadas ao longo da história, pois agora diferentemente do Freyre com “y” (alusão feita por Xico Sá a Gilberto Freyre) o Freire com “i” (referindo-se a Marcelino Freire) é quem traz parte do retrato do Brasil contemporâneo.

## Conclusões

A figura de Marcelino Freire enquanto um “agitado cultural” ilustra suas variadas tomadas de posição no campo literário. Como se viu, o autor não se contenta em ocupar somente o lugar de escritor, mas agita a cena literária idealizando eventos, montando antologias de minicontos, publicando livros, experimentando linguagens literárias e não literárias em seus textos, ministrando oficinas de escrita criativa, criando *blogs* e estando aberto à convites para entrevistas e eventos literários em todo o Brasil. O diálogo e a gratidão expressos à tradição literária, na obra do escritor, demonstram as influências e suas escolhas estéticas. Ao chamar seus contos também de “cantos”, os gritos, ressentimentos e lamúrias outrora presentes nos porões dos navios negreiros na poesia de Castro Alves, agora ecoam em vários cantos do Brasil na prosa poética de Marcelino Freire.

Em casos parecidos, é possível notar como não somente Marcelino Freire presentifica a tradição e seus contemporâneos, mas a nova geração de autores continua testemunhando essa tradição e aqueles de seu tempo. O escritor Jorge Ialanji Filholini, em seu último livro de contos intitulado de *Somente nos cinemas* (2019), demonstra no conto “Fuligens” a influência sofrida pela leitura da obra de Marcelino Freire:

Percebi que o segurança tava no enlaço porque ele gritava “pega trombadinha”. Eu desviava do velho com bengala, mães empurrando carrinhos de bebês. Molecada de mochila e uniforme, com cadernos pintados de guache. Bicicletas levando botijões de gás no bagageiro. (Filholini, 2019, p. 107)

O apanhado de imagens no trajeto do narrador acima, em sua fuga após ter roubado danones em um mercado, evidencia um intertexto com o último livro publicado por Marcelino Freire. Em *Bagageiro* (2018), Marcelino Freire chama seus textos de ensaios de ficção, pois bem como o próprio autor mencionou na orelha do livro: “Eu queria juntar algumas histórias neste *Bagageiro*. E dar uns toques, entre um conto e outro, e às vezes até dentro do próprio conto, sobre a escrita, a reescrita, a crítica, o país, o mundo, a vida literária. E não literária. Sem compromisso, foi isso” (FREIRE, 2018, orelha). O autor realizou uma escrita singular: o teor autorreflexivo e o tom ensaístico dão formas a um hibridismo que mistura prosa, poesia e ficção em um mesmo livro. Daí surge um questionamento que o próprio autor levanta: “O primeiro ensaio deste livro é sobre poesia. Podem colocar este livro em uma estante de poesias. Se houver” (FREIRE, 2018, p. 42). Qual seria então a seção atribuída a este livro? Se concorresse às premiações, seria em qual categoria? contos, ensaios ou poesia? Tais questões sugerem a luta de Marcelino Freire pela própria autonomia de seu ato criativo.



O autor não se vê enredado a moldes ou formas impostas por doutrinas estéticas, mas faz da ironia uma veia pulsante em sua escrita: “Este meu livro parará em uma estante de ensaios. Pensarão que eu penso” (FREIRE, 2018, p. 41). A escrita de Marcelino Freire é desestabilizadora justamente por subverter as regras do espaço literário, apontando para o engajamento que permite a autonomia de escritores em busca de encontrar sua própria dicção e identidade literária. O conceito de *Paratopia* esboçado por Maingueneau revela um não-lugar: “A paratopia só existe se integrada a um processo criador. O escritor é alguém que *não tem um lugar/uma razão de ser* (nos dois sentidos da locução) e que deve construir o território por meio dessa mesma falha” (MAINGUENEAU, 2018, p. 108). Isto é, Marcelino Freire age dentro e fora de todo o pertencimento da constituição literária. Seus trânsitos pelo campo literário, como se viu, são bastante amplos e diversos, o que impede de atribuir rótulos ao escritor. Esse lugar paratópico, segundo Maingueneau, não denota um distanciamento estético que um escritor engendra em sua obra no sentido de soar superior à outras opções tendências estéticas:

Um posicionamento, portanto, não se limita a defender uma estética, definindo também, de modo implícito ou explícito, o tipo de qualificação exigida para se ter a autoridade enunciativa, desqualificando com isso os escritores contra os quais ela se constitui. (Maingueneau, 2018, p. 152)

Sendo conhecido por sua prosa poética, assim como as narrativas de *Contos Negreiros* evidenciam, seu jogo de linguagem varia entre rimas, onomatopeias, aliteraões entre outros recursos linguísticos que são mais do que simples aparatos utilizados sem pudor; Marcelino Freire, como se vê, dá face e nome ao grito, vozes que explodem em diversas tensões narrativas. A expressão poética faz jorrar a crueldade, a qual Antonin Artaud aludiu não enquanto um cruel maléfico, mas tudo aquilo que é jogado à margem, repellido pelo “bom gosto”, aquilo que Freud diz ser o mal-estar na sociedade, os juízos moralizantes e sacralizantes do conservadorismo dominante, das religiões, seus paradigmas e paradoxos. Fazer jorrar a crueldade também é um ato indigesto, pois as pessoas mais privilegiadas passam a se incomodar com tais contundências. Se encarado de frente, este mal-estar passa a ser um reconhecimento da castração da subjetividade e a desenvoltura que se tem com a empatia, pois os privilégios criam certo tipo de culpa que desestabilizam o bem-estar comum. Os *Contos Negreiros* então cutucam o leitor para trazer as inquietações que fazem lembrar todos os grupos e sujeitos marginalizados e relegados socialmente.

Cortázar comparou o conto com o ritmo entoado pelo *Jazz*, cuja harmonia é vibrante por meio de seu compasso quebradiço e sincopado, isto é, uma prolongação do tempo fraco até

o próximo tempo forte no andamento da música. Algo similar ocorre variadas vezes nas narrativas presentes em *Contos Negreiros*, cuja ambiência se dá no tempo descompassado: ora lento ora acelerado. Os temas da prostituição, da agressão policial, da exploração do trabalho entre outras inúmeras violências ficcionalizadas em *Contos Negreiros* demarcam o questionamento da representação desses sujeitos marginalizados na sociedade brasileira. Todos os variados corpos e topografias em *Contos Negreiros* mostram interseções e ambivalências que rompem com a ideia de uma nação brasileira homogênea, e sim apresentam um espaço onde as fronteiras físicas e simbólicas passam a ser o ponto de encontro do povo marginalizado. De acordo com Homi Bhabha, em *O local da cultura* (2007):

O conceito de povo não se refere simplesmente a eventos históricos ou a componentes de um corpo político patriótico. Ele é também uma complexa estratégia retórica de referência social: sua alegação de ser representativo provoca uma crise dentro do processo de significação e interpelação discursiva (Bhabha, 2007, p. 206).

Interpelar é uma característica comum a todas as personagens em *Contos Negreiros*. As repetições são marcas presentes tanto nos temas quanto na forma desses contos-cantos. A atmosfera do medo, por exemplo, alcança diversas dimensões: o medo do assalto compõe o imaginário da idosa em “Linha do tiro”; o anseio caminha ao lado das incertezas de ir para a faculdade, ou de ser preso, como mostra o narrador de “Curso superior”; as más condições de vida engendram o medo de um futuro tortuoso para as filhas das narradoras em “Nossa Rainha” e “Vanicléia”. Todas essas personagens questionam seus lugares, geram incômodos àqueles que defendem a “ordem” e o bem comum, que na realidade relega a desigualdade e os preconceitos oriundos dela. Sejam de terreiros, aldeias, sertões ou metrópoles, a sensibilidade de cada personagem é mostrada de maneiras distintas. Pelas dimensões míticas da ancestralidade indígena e das entidades do Candomblé, a atmosfera do sagrado nos contos “Trabalhadores do Brasil” e “Yamami” revelam a luta por manter certos costumes e filosofias ainda vivos em um local onde a violência simbólica e epistemológica é algo comum no cotidiano brasileiro. Estas formas de vida decoloniais trazem em suas cosmovisões um elo de partilha entre o humano e o divino, construindo assim uma fratria para resistir contra o apagamento e a morte.

A própria “crise” é então uma forma questionamento das estruturas de poder e de discursos hegemônicos há muito perpetrados na história da formação da nação brasileira. Os *Contos Negreiros* transitam por inúmeras perspectivas e diferentes modos de vida, todos eles

em lugares heterotópicos<sup>15</sup>. O que Marcelino Freire mostra ao leitor é um recorte do Brasil, onde a fragmentação da marginalidade é ambígua. As experiências dessas figuras estropiadas confundem-se entre o real e o imaginário, traços estes conferidos à verossimilhança.

Por mais distantes que as narrativas possam parecer estar umas das outras, a corporeidade dessas vozes trazem semelhanças que se prestam à participação coletiva, narrando suas próprias experiências a fim de demarcar seu testemunho e sua memória, pois bem como Beatriz Sarlo destacou: “A narração insere a experiência numa temporalidade que não é a de seu ocorrer, mas a de sua lembrança” (SARLO, 2016, p. 25). O ato de se prestarem uns aos outros em diferentes comunidades, elenca a resistência desses povos, os quais em *Contos Negreiros* abarcam desde figuras sertanejas, como a personagem Totonha, a outros indivíduos violentados nas metrópoles urbanas. Ainda sobre esta multiplicidade temática presente na literatura brasileira contemporânea, a qual tem buscado inserir cada vez mais as minorias representativas, Jaime Ginzburg destacou:

Na literatura recente, alguns escritores têm desafiado essa tradição, priorizando elementos narrativos contrários ou alheios à tradição patriarcal brasileira. [...] Trata-se de um desrecalque histórico, de uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados (GINZBURG, 2012, p. 200).

A reflexão de Ginzburg se encaixa muito bem nas narrativas escritas por Marcelino Freire, uma vez que seu foco narrativo é deslocado desse “sujeito patriarcal”, isto é, as novas narrativas encaram de frente o recalque do trauma, do apagamento e da subalternização, tal como o teórico apontou. As vozes presentificadas em todos os contos analisados no presente trabalho subvertem o protagonismo daqueles que ocupam o topo da hierarquia social, exceto pelos momentos em que estes aparecem para conferir unidade ao texto ou, até mesmo, para analisarmos as narrativas a partir do próprio conceito de branquitude, exploração, prostituição, apagamento e suas implicações na realidade social.

Em *Contos Negreiros*, as personagens são privadas de sonhar. Digo isso não no sentido estrito de sonhar no ato de dormir, mas sim o sonho visto como um desejo: pois sonhar não passa de uma ilusão, algo tido como inalcançável, estruturado como uma linguagem do inconsciente. Por outro lado, sonhar acordado pode ser uma válvula de escape para que qualquer sujeito possa alimentar seus anseios, suas metas, pulsão, devires e potência de vida.

---

<sup>15</sup> Este conceito foi alcunhado por Michel Foucault para destacar espaços não hegemônicos.

A chave da memória encadeia múltiplas categorias dentro de *Contos Negreiros*. A lembrança dos corpos agredidos por turistas estrangeiros, esposos, amantes e policiais enunciam a carga traumática que se perde e se faz presente na memória dessas personagens. As experiências vividas são materializadas no documentário em “Solar dos Príncipes”, o qual pelo balanço da câmera ligada durante a fuga da polícia, os quatro jovens relatam em primeira pessoa a película da expropriação. A memória se relaciona até mesmo com o não vivido, como mostra o “Caderno de turismo”. Sonhar custa caro porque rompe com o destino programado de somente servir a seu superior, conforme as entidades interpelam seus padrões em “Trabalhadores do Brasil”.

Se o trauma é um mecanismo de defesa do corpo, bem como sugere a psicanálise, por que então algumas lembranças dolorosas retornam? Em *Contos Negreiros* é possível encontrar a resposta através da repetição da violência herdada do passado colonial. É por isso que Marcelino Freire esboça sua gratidão à poesia de Castro Alves e tantos outros escritores e obras. Os ecos da escravidão são o ponto de partida para Marcelino Freire, no entanto as narrativas de *Contos Negreiros* disparam rumo aos encontros advindos de inúmeros povos nativos e trazidos para o Brasil colônia. Como resultado, as diferenças identitárias transitam por variados espaços para afirmarem sua alteridade, bem como também revela a face perversa do Estado ao colocar esses grupos uns contra os outros, conforme se vê em “Polícia e ladrão” e “Linha do tiro”.

A memória dos dominados, segundo Pollak, encontra no ato colaborativo entre esses grupos uma maior compreensão dos traumas históricos e suas consequências no tempo presente, sendo catalisados em uma explosão “[...] que o intervalo pode contribuir para reforçar a amargura, o ressentimento e o ódio dos dominados, que se exprimem então com os gritos da contraviolência” (POLLAK, 1989, p. 10). O sentimento de ira é o que catalisa a resistência dos sujeitos tidos como párias – prostitutas, homossexuais, negros, proletários, idosos – Todos esses grupos minoritários enfrentam a crise causando incômodos na esfera dominante, questionando os lugares-comuns da disparidade social e suas violências epistêmicas. Marcelino Freire, em *Contos Negreiros*, fez justamente aquilo que Gagnebin destacou ser o trabalho de *Apokatástasis*. Isto é, a reunião de todas as almas, sejam as tidas como vulgares, plebeias ou medíocres que se encontram para afirmar uma potência de vida.

## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Santa Catarina: Editora Argos. 2009, 94 p.
- ALVES, Castro. **Os escravos**. São Paulo: Martin Claret. 2013, 144 p.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes. 2006, 174 p.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. São Paulo: Editora Unicamp, 2006, 453p.
- ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. In: \_\_\_\_\_. ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar. **Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook**. Berlin: De Gruyter, 2008, pp. 109-118.
- BEIGUI, Alex. **Performances da escrita**. Revista Aletria, Minas Gerais, v. 21, n. 4, p. 27-36, 2011.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2007, 400 p.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011, 304 p.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 50ª edição, 2015, 568 p.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 432 p.
- CAMILO, Vagner. **Jorge de Lima no contexto da poesia negra americana**. Revista Estudos Avançados, São Paulo, v. 27, n. 77, p. 299-318, 2013.
- CASTRO, Viveiros de. **O Anti-Narciso: lugar e função da Antropologia no mundo contemporâneo**. Revista Brasileira de Psicanálise, São Paulo, v. 44, n. 4, p. 15-26, 2010.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006, 125 p.
- COSTA, Tatiana de Almeida Nunes. **Marcelino Freire em cena: o escritor entre a ação e a atuação**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2017, 170 p. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/30668/30668.PDF>> Acesso em: 22, fev. 2021.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora Novo Horizonte, 2012, 245 p.

- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 2ª edição. São Paulo: Editora perspectiva, 1995, 252 p.
- EAGLETON, Terry. **Como ler literatura: um convite**. São Paulo: L&PM Editores, 2013, 116 p.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, 244 p.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996, 80 p.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Editora Paz & Terra, 2014, 432 p.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1999, 348 p.
- FREIRE, Marcelino. **Bagageiro**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2018, 152 p.
- FREIRE, Marcelino. **Contos Negreiros**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005, 124 p.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar esquecer escrever**. São Paulo: Editora 34, 2006, 224 p.
- GILROY, Paul. **O atlântico negro**. São Paulo: Editora 34, 1993, 427p.
- GINZBURG, Jaime. **O valor estético: entre universalidade e exclusão**. *Revista Alea*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 98-107, jan./jun. 2008. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2008000100007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000100007)> Acesso: 28, mar. 2020.
- GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: EDUSP, 2012, 530 p.
- GINZBURG, Jaime. **O narrador na literatura brasileira contemporânea**. *Revista Tintas*, Roma, n. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790>> Acesso: 04, abr. 2020.
- GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Sextante Editora, 2011, 216 p.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Bem-estar comum**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2016, 451 p.

- JULIANO, Dilma Beatriz Rocha. **Máquina veloz/máquina voraz: tópicos que permitem um cânone?** *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 7, p. 172-177, dez. 2011.
- LIMA, Rachel Esteves. **O ensaio na crítica literária contemporânea.** *Revista Aletria*, Belo Horizonte, v. 3. p. 35-41, 1995.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário.** 2ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Editora Contexto, 2018, 330 p.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. **Como contar um conto.** 3ª ed. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 1997, 203 p.
- MARTINS, Geovani. **O sol na cabeça.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018, 120 p.
- MOISÉS-PERRONE, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016, 135 p.
- MUNDURUKU, Daniel. **Literatura Indígena e o tênue fio entre escrita e oralidade.** Editora Peirópolis, São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://www.editorapeiropolis.com.br/literatura-indigena-e-o-tenuo-fio-entre-escrita-e-oralidade/>> Acesso: 14, ago. 2020.
- OLIVEIRA, Maria do Socorro. **A teatralização no ato de narrar.** *Revista ANPOLL*, Londrina, n. 9, p. 87-118, 2000.
- POLLAK, Michal. **Memória, Esquecimento, Silêncio.** *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2 p. 03-15, 1989.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007, 591 p.
- RABATEL, Alain. **Homo Narrans.** São Paulo: Cortez Editora, 2016, 318 p.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: entre estética e política.** 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2009, 72p.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005, 129 p.
- SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra: ensaios.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2002, 265 p.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **As práticas de uma língua menor.** *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, n. 2, v. 5, p. 59-70, 2001.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **A história natural da ditadura.** *Revista Lua Nova*, São Paulo, n. 96, p. 39-54, 2015.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2009, 176 p.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017, 150 p.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020, 224 p.

VECCHI, Roberto. Microfísica dos poderes: as topografias fragmentárias da literatura brasileira contemporânea. *In: Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea.* Rio Grande do Sul: Editora Zouk, 2015, 304 p.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Cosac naify, 2014, 128 p.