



**UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA**  
**ALEXANDRE JOSÉ VENTURA DA SILVA**

**BIOGRAFEMAS E NARRATIVAS *QUEER* PRATICANTES**  
**EM MARCELINO FREIRE**

**Palhoça**  
**2018**



**UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA**  
**ALEXANDRE JOSÉ VENTURA DA SILVA**

**BIOGRAFEMAS E NARRATIVAS *QUEER* PRATICANTES**  
**EM MARCELINO FREIRE**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Prof. Dr. Antônio Carlos Gonçalves dos Santos (Orientador)

Palhoça

2018

S58 Silva, Alexandre José Ventura da, 1976 -  
Biografemas e narrativas queer praticantes em Marcelino Freire /  
Alexandre José Ventura da Silva. – 2018.  
100 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Sul de Santa Catarina,  
Pós-graduação em Ciências da Linguagem.  
Orientação: Prof. Dr. Antônio Carlos Gonçalves dos Santos

1. Análise do discurso. 2. Teoria Queer. 2. Teoria Queer - Na  
literatura. I. Freire, Marcelino, 1967-. II. Santos, Antônio Carlos  
Gonçalves dos. III. Universidade do Sul de Santa Catarina. IV. Título.

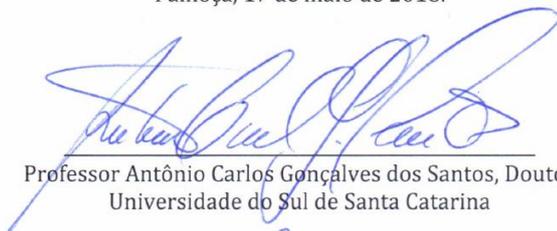
CDD (21. ed.) 401.41

ALEXANDRE JOSÉ VENTURA DA SILVA

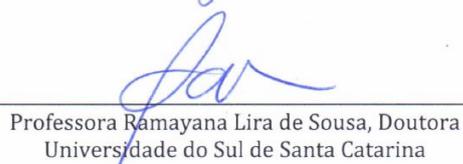
**Narrativas *queer* praticantes em Marcelino Freire**

Esta Dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

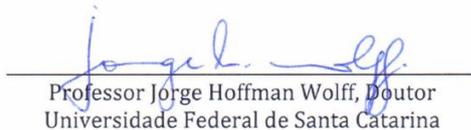
Palhoça, 17 de maio de 2018.



Professor Antônio Carlos Gonçalves dos Santos, Doutor  
Universidade do Sul de Santa Catarina



Professora Ramayana Lira de Sousa, Doutora  
Universidade do Sul de Santa Catarina



Professor Jorge Hoffman Wolff, Doutor  
Universidade Federal de Santa Catarina

Para os meus pais, pelo amor, respeito e apoio incondicionais.

E para o Carlito, meu biografema preferido, minha narrativa praticante.

## AGRADECIMENTOS

Uma dissertação não se faz sem a compreensão de quem torce por você – mesmo não entendendo o porquê dos repetidos finais de semana de estudo, das ausências em eventos e da falta de tempo para falar ao telefone. Pais, tia e irmã: obrigado por não desistirem de mim.

Uma dissertação não se faz sem o apoio dos amigos de curso; quando tudo não fazia sentido, um desabafo ou um riso bobo resolvia. Meu abraço para Téo, Fabi, William, Ederson, Jéssica, João, Roberto. E para a Dani, que compartilhou comigo ideias, decepções e conversas.

Uma dissertação não se faz sem a qualidade do corpo docente. Mais do que isso: sem a motivação e a disponibilidade dos professores. Ana, Rama, Dilma, Maliska: cada um de vocês está aqui neste trabalho. E Caco, só tenho a agradecer pela parceria, liberdade e confiança.

“Vim para gritar. O meu amor para todo o sempre, meu amor, seu juiz, sem fim.  
Ninguém consegue segurar este motim” (Marcelino Freire).

*O amor é uma atitude política revolucionária.*

## RESUMO

O escritor Marcelino Freire afirma, em reiteradas entrevistas, ser um “homossexual não praticante”, ao ser questionado sobre sua sexualidade. A irônica afirmação serve como argumento para orientar a presente dissertação, a fim de se verificar como o conceito de biografema pode ser associado a diferentes narrativas de Freire e analisar se – e de qual forma – a referida declaração do autor reverbera na produção literária de personagens *queer* em sua obra. Para se chegar aos objetivos propostos, será visto como o espaço biográfico de um escritor projeta sua imagem junto aos leitores e se reflete em sua escrita. A pesquisa inicia-se com a discussão sobre os embates público x privado e realidade x ficção e sobre a importância da entrevista como gesto autobiográfico, trazendo à reflexão os conceitos de biografia, de Philippe Lejeune, e de autoficção, de Serge Doubrovsky. Da questão biográfica como construção possível de um real, passamos ao conceito de biografema, de Roland Barthes, analisando como tais traços biográficos, fragmentos, ganham [nova] vida na ficção de Marcelino Freire. A segunda parte da pesquisa traz distintas óticas – estudos culturais, de gênero e de linguagem – para refletir sobre as narrativas e personagens *queer* de Marcelino Freire. Ao final, a dissertação buscará concluir se o escritor é um “homossexual praticante” em sua literatura, posicionando-se em relação a questões de gênero e sexo na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Marcelino Freire. Biografema. Teoria Queer.

## ABSTRACT

The writer Marcelino Freire claims, in repeated interviews, being a "non-practitioner homosexual," when asked about his sexuality. The ironic declaration serves as an argument to guide the present Masters dissertation in order to verify how the concept of biographema can be associated with different Freire's narratives and to analyze if - and in which way - this author's statement reverberates in the literary production of *queer* characters in his work. For reaching the proposed goals, it will be seen how the biographical space of a writer projects his image with the readers and how it is reflected in his writing. The research begins with the discussion about public vs. private and reality vs. fiction and about the importance of the interview as an autobiographical gesture, bringing to the reflection the concepts of biography, by Philippe Lejeune, and autofiction, by Serge Doubrovsky. From the biographical issue as a possible construction of reality, we turn to the concept of biographeme, by Roland Barthes, analyzing how such biographical traits, fragments, gain [new] life in Marcelino Freire's fiction. The second part of the research brings different perspectives - cultural, gender and language studies - to reflect about Marcelino Freires's narratives and *queer* characters. An the end, the dissertation will seek to conclude if the writer is a "practitioner homosexual" in his literature, positioning himself on issues of gender and sex in contemporaneity.

**Keywords:** Marcelino Freire. Biographeme. Queer Theory.

**LISTA DE ILUSTRAÇÕES**

Figura 1 – Livros .....	11
Figura 2 – HQ Mônica.....	26
Figura 3 – HQ Calvin & Haroldo.....	26
Figura 4 – A empregada.....	41
Figura 5 – A mãe.....	42
Figura 6 – Barthes em três tempos.....	43
Figura 7 – Romance familiar.....	44
Figura 8 – Os avôs.....	46
Figura 9 – As avós.....	46
Figura 10 – O pai.....	46
Figura 11 – Alamedas.....	47
Figura 12 – Marcelinho e Doentinho.....	59
Figura 13 – Eu e Jean Genet.....	60

## SUMÁRIO

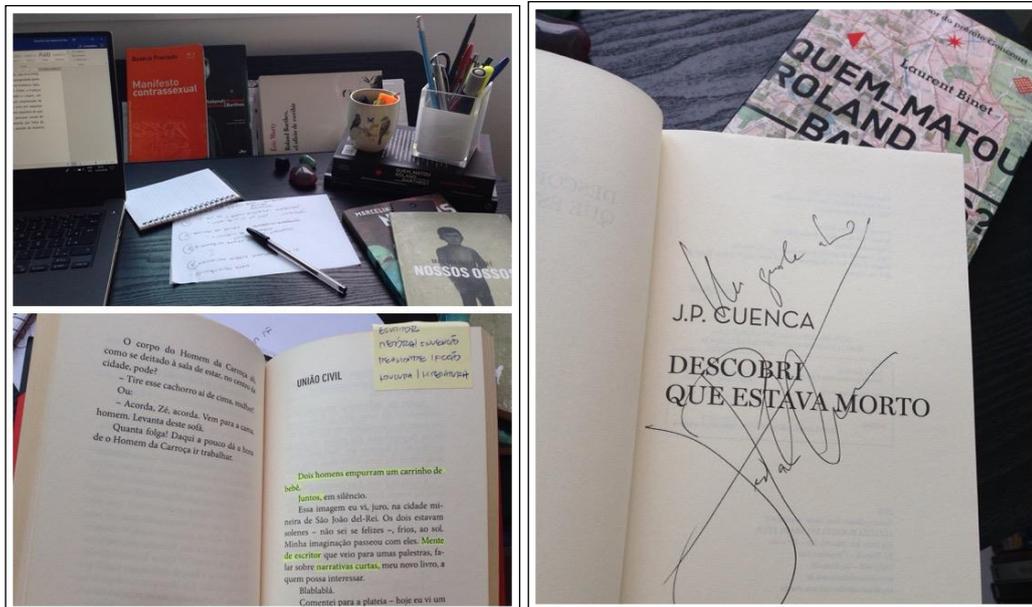
<b>1</b>	<b>UMA INTRODUÇÃO À INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
1.1	INTRODUÇÃO .....	13
<b>2</b>	<b>ESPAÇO BIOGRÁFICO: REALIDADE, FICÇÃO E O DEVIR DE UM OUTRO EU.....</b>	<b>18</b>
2.1	A ENTREVISTA COMO GESTO BIOGRÁFICO.....	20
2.2	DA AUTOBIOGRAFIA À AUTOFICÇÃO: PACTOS FIRMADOS .....	26
<b>3</b>	<b>ROLAND BARTHES POR ROLAND BARTHES .....</b>	<b>35</b>
3.1	BARTHES ANTIBIOGRAFADO E BIOGRAFEMADO .....	36
3.2	IMAGENS QUE SIDERAM .....	40
3.3	UM BIOGRAFEMA IMAGÉTICO-GENEALÓGICO .....	43
<b>4</b>	<b>MARCELINO FREIRE POR MARCELINO FREIRE .....</b>	<b>50</b>
4.1	GRITOS E OSSO DE UMA ESCRITA SOB VIOLÊNCIA .....	50
4.2	BIOGRAFEMAS POSSÍVEIS EM MARCELINO FREIRE.....	58
<b>5</b>	<b>NARRATIVAS <i>QUEER</i> PRATICANTES .....</b>	<b>65</b>
5.1	UM BALÉRALÉ DE TIPOS TRANSGRESSORES .....	68
5.2	A RESISTÊNCIA DE COLONIZADOS E DIASPÓRICOS.....	78
5.3	O DEVIR-MENOR DA BICHA OCA COMO POTÊNCIA .....	83
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>86</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>91</b>

## 1 UMA INTRODUÇÃO À INTRODUÇÃO

Poderia ser em Sertânia. Ou em São Paulo. Mas era em Florianópolis, de frente para uma janela no oitavo andar, contemplando o mar (ou o mar me vigiando, me questionando quantas páginas foram escritas no dia), que eu finalizava esta dissertação. O corpo em Florianópolis, mas a cabeça em Palhoça, daqui a algumas semanas a defender um trabalho que me tornaria um pouquinho conhecedor da obra de Marcelino Freire (dizer-se íntimo de alguém é muito arriscado; mas aqui o chamo por MF, o pesquisado, ou simplesmente Marcelino). Vixe, saravá (assim ele diria): escrevendo obra já me recordo *Da obra ao texto*, leitura obrigatória para a seleção na Unisul uns anos antes. Como era doce a vida antes da academia, sem associações a autores e conceitos...

Pela mesa da escrivaninha: duas edições de *Nossos Ossos*, uma delas portuguesa, comprada na Fnac de Coimbra durante as férias pós-qualificação; marcações em textos; Laurent Binet questionando *Quem matou Roland Barthes?* (uma ótima hipótese conspiratória); o *Manifesto Contrassexual* ainda não totalmente digerido (bem louca a/o Preciado); o *Descobri que estava morto* - não eu, mas o Cuenca, que conheci pessoalmente quando ele tocava nos Netunos, banda carioca de surf rock, amigo do Cid, que era marido da Ju, que era minha amiga (ainda é - minha amiga e esposa do Cid), tinha até o CD autografado (pelo Cuenca, não pela Ju ou Cid) antes de vendê-lo ao sebo na última mudança. Opa, opa, outro aliás: agora tenho o livro autografado pelo autor! Enfim, o Cuenca já é até citado no meio acadêmico como autoficção (também o citarei, um capítulo quase finalizado); o *Barthes por Barthes* que peguei emprestado da Dani porque só tenho a cópia em péssima qualidade; e um livro em espanhol que O Orientador indicou para destrinchar Barthes (antes em espanhol do que em alemão, pensou em nota mental). Outra nota mental: procurar cursos de alemão; na verdade, queria continuar o francês interrompido por falta de ~~vergonha~~ tempo). Última nota mental, prometeu: pedir opinião do Roberto sobre o texto.

Figura 1 - Livros



Não é o barômetro de Flaubert, mas serve como índice comprobatório da realidade. Aqui é Barthes na veia, o efeito do real pelas fotos. #semfiltro #dissertação #barthes #marcelinofreire.  
Fonte: arquivo pessoal.

Pensou ou pensei? Já não se sabia mais em que limite, em que fronteira se encontra/me encontro. Qual narrador era (ou pretendia ser). Qual(is) leitura(s) fazia de si ou de Marcelino. Ao propor relacionar o conceito de biografemas às narrativas de MF e refletir sobre as “diferentes manifestações da sexualidade por meio de seus personagens” – muito entre aspas, por favor - esbarrou e se perdeu em Lejeune, Doubrovsky, Butler, Foucault, uma galera da Teoria Queer e, é claro, o querido Barthes. Até travou diálogos com MF – imaginários, mas com base em entrevistas do espaço biográfico do escritor:

- *Afinal, meu caro MF, curte ou não?*
- *Sou um homossexual não praticante.*
- *Explica melhor esse trem, esse paranauê...*
- *É um assunto que sempre esteve – e estará - presente no que eu escrevo. Este sou eu. É a partir de mim que eu escrevo. Procurando, é claro, não ser panfletário.*
- *É meio contraditório o “não praticante”, mas depois eu teorizo sobre isso na dissertação e comprovo o contrário...*
- *Eu sou feito de avessos. Tento entender o outro lado, os outros lados.*
- *Tudo o que lemos nos contos refere-se a episódios de sua vida?*

- *Pego emprestado alguns aspectos autobiográficos: Sertânia, minha terra natal, minhas impressões primeiras de São Paulo, meus casos...*

- *Então, são contos autoficcionais?*

- *Qualquer semelhança com a minha história é, sim, autopornográfica.*

- *Gosta de uma safadeza, né cabra?*

- *A literatura me levou a lugares em que nem imaginava estar...*

- *Ui, ui, ui! Posso afirmar que você se biografema em seus livros?*

- *Nem sei o que é isso. Do que se trata?*

Segundo definição do próprio pai do conceito, biografema é o espaço dos pormenores, vivos lampejos romanescos capazes de compor uma biografia descontínua. Ok, é complicado. O certo é que ao longo de um número razoável de páginas tenho que: 1) esmiuçar melhor o conceito de biografema do Barthes; 2) demonstrar por que os textos de Marcelino não são autobiografia; 3) demonstrar por que os textos de MF podem até ter a liberdade da autoficção, mas aqui são entendidos como biografemas; 4) mostrar os possíveis biografemas na obra do pesquisado; 5) relacionar Marcelino junto à produção da turma contemporânea brasileira/latino-americana; 6) provar por A + B (ou seja, pela análise dos contos) que MF é homossexual praticante sim!; 7) relacionar todos os itens anteriores a conceitos e teóricos = fundamentar bem a fundamentação teórica.

Se eu, Alex, me inseri no texto, pratiquei a primeira e terceira pessoas sem parcimônia (e sem elegância), peço humildes desculpas ao meio acadêmico e me defendo: foi por um motivo nobre. Foi para confrontar e criar uma introdução com bossa, pretensiosa (ou irônica?), autoficcional – ops, **BIOGRAFEMADA**, em negrito e caixa alta. Foi para quase (me) confundir mesmo: testar as fronteiras da escrita, seja acadêmica, literária, autoficcional. MF já foi questionado sobre qual é o limite da ficção. A resposta? “O que vem antes do ponto final”. Então, esta introdução é uma obra de autoficção baseada em biografemas, qualquer semelhança com nomes, pessoas, fatos ou situações da vida real pode ser apenas uma mera coincidência. Ou não, diria Caetano. Mas esta obra também é acadêmica; então, por isso, peço uma última licença poética antes de me render às normas e iniciar, de novo, esta dissertação. Diz MF, meu pesquisado:

A verdade é esta. Essa imagem me pertence faz tempo. Escrever é organizar os sentimentos perdidos.

Já creio que posso contar (FREIRE, 2015, p.76).

## 1.1 INTRODUÇÃO

Estou escrevendo. Reescrevendo. Para não perder. A minha história, no esquecimento (FREIRE, 2015, p.78).

Em entrevista sobre o lançamento de seu primeiro romance, *Nossos Ossos*, o escritor pernambucano Marcelino Freire é enfático ao afirmar que “qualquer semelhança com a minha história é, sim, autopornográfica” (FILHOLINI; ANDRADE, 2014). *Nossos Ossos* conta a história de um dramaturgo de Sertânia que vive em São Paulo e volta ao Nordeste para entregar o corpo de um garoto de programa assassinado aos pais. Como uma “Antígona homocontemporânea”<sup>1</sup>, o autor confronta-se nessa saga com suas próprias questões identitárias. “Peguei emprestado alguns aspectos autobiográficos, usei Sertânia, minha terra natal, como paisagem da história, usei as minhas impressões primeiras de São Paulo, [cidade] em que vivo” (TRIGO, 2014), reafirma o escritor, traçando um tênue limite entre o real e o ficcional.

Já no conto “União Civil”, do livro *Amar é crime*, Freire narra a história de um também escritor que participa de uma palestra literária para “falar sobre narrativas curtas” e a publicação de seu novo livro. O personagem é indagado sobre como descobriu que queria ser escritor. “A impressão que eu tenho é que um conto nasce em algum ponto da vida da gente. Ele fica lá, congelado, esperando que algo o acorde, algo o provoque” (FREIRE, 2015, p.86), responde, em um embate entre memória e invenção.

Entre a ficção e a realidade, a memória e a invenção, Marcelino Freire se constitui em seu espaço biográfico. Em entrevistas, vídeos e palestras, o autor insinua detalhes de vida, do presente, do passado, que são perceptíveis em sua obra. “Não sei se vocês sabem, mas eu sou homossexual. E eu costumo dizer que eu sou um homossexual não praticante” (GRÜNNAGEL; WIESSER, 2015), revela Marcelino Freire em entrevista. Uma resposta que o próprio autor reitera em outros momentos. Para Freire, trata-se de uma ironia a partir da afirmação de muitos que se dizem católicos não praticantes. Religioso, o autor considera que

---

<sup>1</sup> Interessante notar que Judith Butler, umas das teóricas que servirão de base para a discussão de gênero e sexualidade nas narrativas de Marcelino Freire nesta pesquisa, faz em *O clamor de Antígona – parentesco entre a vida e a morte* uma leitura *queer* da obra de Sófocles. A tragédia grega em que Antígona desafia o poder do Estado, desacatando ordens para dar um enterro digno ao seu irmão, Polinice, é colocada em xeque por Butler na representação política, sexual e normativa da figura da protagonista. “Ela não reivindica o direito abstrato de enterrar um membro qualquer de sua família que tenha sido considerado um traidor da cidade, mas sim o direito de agir como representante de uma única pessoa morta” (CASTRO, 2016, p.17). A tragédia associa-se, assim, à narrativa freiriana de *Nossos Ossos*, em que o dramaturgo Heleno de Gusmão toma para si o direito de representar o garoto de programa morto.

não há necessidade de exercer ativamente a militância homossexual para “honrar” sua homossexualidade. E não deixa de ter fé nela: não se recusa a falar sobre o assunto e, mais do que isso, retrata essa fé em sua literatura, por meio de diferentes personagens.

Denilson Lopes, em *O homem que amava rapazes e outros ensaios*, assume uma perspectiva autobiográfica para traçar um quadro dos estudos gays no Brasil e apontar como a arte pode fomentar a discussão sobre homossexualidade na contemporaneidade. Para Lopes,

Ser um escritor gay é afirmar uma afetividade que, longe de acentuar o isolamento e a alienação do homem contemporâneo, é uma forma de redefinir políticas marcadas pelo cotidiano, uma ética de um sujeito plural e uma estética da existência (LOPES, 2002, p.38).

Este escritor, sujeito plural de uma estética da existência, pode ser encontrado em Marcelino Freire? E pode ser percebido em suas personagens? Kayanna Pinter (2013) afirma que

As representações da sexualidade empreendidas por Freire são paródias de gêneros ditos “normais”, que descontroem a concepção de uma binaridade do sexo, fundada em sistemas simbólicos que hierarquizam o masculino e o feminino para demonstrar que existem inúmeras possibilidades de manifestação da sexualidade, voltadas a um regime que tem a heterossexualidade compulsória como principal mecanismo de regulação. Deste modo, a reflexão sobre os contos de Freire permite maior compreensão sobre os papéis de gênero em nossa sociedade (PINTER, 2013, p.135).

Marcelino Freire dá vida a personagens à margem da sociedade que “[...] sentem no corpo a pancada, sentem na pele, dão vexame, esperneiam, gritam” (TRIGO, 2014), para sintetizar que o lugar de sua escrita é o “lugar do grito”. Esses personagens que “gritam” – negros, homossexuais, pais e crianças cruéis, bandidos, traficantes, moradores de favelas, prostitutas, michês etc. – ganham na obra de Freire o local de representação de grupos marginalizados por meio de uma prosa fragmentada em que a “liberdade narrativa se instrumentaliza pela vontade de intervenção crítica”, como observa Karl Erik Schøllhammer<sup>2</sup>.

Mas é o próprio autor que adverte: “Não concordo quando dizem, no entanto, que eu escrevo ‘para dar voz aos que não têm voz’. Eles têm, sim. Eu colo o ouvido na rua e ouço. E compactuo. E vou construindo a minha vingança junto com eles” (RAMOS, 2014). Essa vingança de Marcelino Freire dá forma a sujeitos, por meio de uma escrita que se impõe de forma objetiva e instantânea, nua e crua. A obra freiriana adequa-se a um novo realismo que se configura no panorama literário brasileiro e que

---

<sup>2</sup> Em entrevista a GINZBURG, 2016.

se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora. [...] um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser “referencial”, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, “engajado”, sem [...] pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios (SCHÖLLHAMMER, 2011, p.54).

As narrativas de Freire expõem, assim, um discurso transformador. Especialmente em relação à sexualidade, as narrativas atuam como espaço de recriação, problematização e resistência nas questões de gênero e identificação. Em entrevista no lançamento de *Amar é crime*, Freire diz que o amor de um indivíduo pode ser entendido como crime pelo olhar de outro. E, por isso,

Eu escrevo para me vingar das injustiças sociais, das coisas que me afetam. [...] quando eu estava fazendo esse livro [...] eu já sabia que esses contos falavam de amor, desse preconceito, do julgamento, quando começaram a pipocar aqueles ataques homofóbicos em São Paulo. [...] Eu tinha que fazer alguma coisa para que esse livro [...] seja um instrumento de minha indignação (FILHO, 2012, p.31).

Novamente o “escrever para se vingar” é observado pelo próprio autor. No tocante à temática gay em suas narrativas, Freire apresenta diferentes manifestações da sexualidade, em um diálogo com a Teoria Queer. Na busca pela representatividade de sujeitos estigmatizados por uma não normatividade de gênero, a Teoria Queer propõe a superação da binaridade heterossexual-homossexual para abraçar outros discursos. O mote da teoria é a multiplicidade das diferenças, apontando questões como classe social e etnia enquanto atravessamentos necessários para debater a sexualidade na sociedade contemporânea. Desse modo, a Teoria Queer sugere gêneros transgressores e subjetividades desconstruídas de diferentes sujeitos. Em Marcelino Freire, tais gêneros transgressores surgem representados em sua obra: além dos “homossexuais não praticantes” – nos deparamos com bichas, travestis, padres pedófilos, homens de gelo que “davam o cu para outros homens” (FREIRE, 2003, p.16), entre outros tipos abjetos. Uma pluralidade de sujeitos desviantes que gritam por representatividade, assim como Freire e a bicha oca do conto “Coração”:

Bicha devia nascer sem coração. É, devia nascer. Oca. É, feito uma porta. [...] Ai, que amolação! Esse coração de merda. Bicha devia nascer vazia. Dentro do peito, um peru da Sadia. É, devia. [...] No lugar do coração, bicha devia ter uma bomba. A minha vontade era ter uma granada, para estourar no trem. Para fazer uma desgraça, juro. Só assim, Deus vai olhar para mim (FREIRE, 2005, p.59-62).

Aos personagens excluídos e às múltiplas sexualidades que compõem o universo literário de Marcelino Freire, somam-se as semelhanças “autopornográficas” já afirmadas pelo

autor. A obra de Freire guarda traços, resquícios, fragmentos (auto)biográficos que são ficcionalizados em narrativas e personagens. O espaço biográfico de Freire e a escrita (auto)ficcional permitem identificar biografemas norteadores. Índices comprobatórios de realidades que se materializam em “vivos lampejos romanescos”, como afirma Roland Barthes para explicar o seu conceito de biografema.

Barthes assinala que o biografema não objetiva uma verdade absoluta: a narrativa dos fatos de uma vida não precisa, necessariamente, fazer conexão ou sentido; o que importa é a leitura, a recepção do texto pelo leitor – e não o que foi escrito pelo autor. Pormenores da vida de Marcelino Freire – relações familiares, ofício de escritor, amores, sexualidade, mudança para centro urbano – ganham, assim, uma nova vida em sua literatura.

A proposta desta dissertação é verificar como o conceito de biografema pode ser associado a diferentes narrativas de Marcelino Freire e analisar se (e de qual forma) a declaração do autor “Sou um homossexual não praticante” reverbera na produção literária de personagens *queer* em sua obra. Freire, afinal, faz de sua literatura uma “escrita praticante”, posicionando-se em relação a questões de gênero e sexo na contemporaneidade? A pesquisa será organizada a partir de três frentes de atuação:

- a) Leitura das obras de Marcelino Freire – *Angu de sangue*; *Rassif – Mar que arrebenta*; *Contos negreiros*; *BaléRalé*; *Nossos Ossos*; e *Amar é crime*, analisando as narrativas em relação aos conteúdos abordados;
- b) Análise do espaço biográfico de Marcelino Freire, a partir de um recorte sobre as temáticas da pesquisa (biografemas possíveis na obra do escritor e narrativas de personagens *queer*) encontradas no *blog* do autor e em declarações em entrevistas e matérias jornalísticas;
- c) Revisão da literatura e levantamento de estudos acadêmicos referentes aos conceitos teóricos trabalhados na dissertação.

Para se chegar aos objetivos propostos, a dissertação iniciará com o debate sobre o espaço biográfico. Com os questionamentos suscitados pelos estudos de Leonor Arfuch sobre a temática, será verificada a construção narrativa de um outro eu, enquanto estratégia de autorrepresentação do autor, por meio de diferentes registros midiáticos. Pela importância das entrevistas para análise da escrita de Marcelino Freire, o capítulo reserva uma reflexão mais detalhada sobre como esse registro ganha força na contemporaneidade atuando como gesto biográfico. Aqui, também serão tratados os conceitos fundamentais sobre autobiografia, de

Philippe Lejeune, e autoficção, de Serge Doubrovsky, de forma a subsidiar as discussões da dissertação. A conceituação de biografema, formulada por Roland Barthes, será vista em seguida, tendo como base a sua “antibiografia” *Roland Barthes por Roland Barthes* e demais textos do autor sobre a questão.

O capítulo seguinte do trabalho servirá como apresentação de Marcelino Freire e dos biografemas possíveis em sua obra. A análise de relatos em entrevistas, *blogs*, artigos e matérias sobre o autor ajudará a constituir um *corpus* documental para verificar como Freire se constrói discursivamente enquanto personagem midiático, valorizando opiniões, experiências e episódios pessoais – e como isso se desenvolve em sua obra. Com essa análise, configura-se o panorama da literatura brasileira e latino-americana contemporânea em que o autor está inserido, tendo como referenciais os trabalhos de Diana Klinger e Florencia Garramuño, sobre narrativas de fronteiras e o olhar sobre o outro, e Karl Erik Schøllhammer, sobre um novo realismo na ficção brasileira.

Por fim, as narrativas de personagens *queer* de Marcelino Freire serão analisadas no capítulo final sob distintas óticas - estudos culturais, de gênero e de linguagem. Para isso, a pesquisa terá como base teórica, principalmente, os estudos e conceitos de Stuart Hall, Homi Bhabha e Elia Shohat & Robert Stam sobre sujeitos colonizados, diáspora cultural e multiculturalismo policêntrico; de Judith Butler, Michel Foucault, Berenice Bento, Guacira Lopes Louro, Richard Miskolci e Tamsin Spargo sobre gênero, sexualidade e Teoria Queer; e de Gilles Deleuze & Félix Guattari sobre palavra de ordem, agenciamento e desterritorialização.

Se, como diz Marcelino Freire, sua escrita autopornográfica é o lugar da vingança, com personagens *queer* e à margem que precisam gritar para se constituírem enquanto sujeitos, o autor nos entrega mais do que uma “escrita praticante”. Freire nos proporciona “leituras praticantes”, ao juntarmos e decifrarmos seus biografemas na recriação de realidades.

## 2 ESPAÇO BIOGRÁFICO: REALIDADE, FICÇÃO E O DEVIR DE UM OUTRO EU

Em *O narrador*, Walter Benjamin (1993) relê a obra do escritor russo Nikolai Leskov. Um narrador que, para Benjamin, está em declínio, assim como o ouvinte: a arte de contar e recontar histórias oralmente, de transmitir experiências, se perde em detrimento do surgimento do romance na modernidade, com a ascensão da classe burguesa no século XVIII. Comumente considerado pelos cânones literários como o “narrador do povo de todas as classes”, Leskov (1831-1895) concentra sua produção na busca pela (re)transmissão das velhas histórias que ouviu oralmente durante anos de peregrinação por diferentes regiões russas e que enriqueceram, por conseguinte, a experiência do escritor enquanto narrador de tais histórias.

Benjamin destaca, assim, a dimensão utilitária da obra de Leskov ao conservar a figura do narrador: as experiências transmitidas teriam um caráter de ensinamento moral ou de sugestão prática pela transmissão de pessoa a pessoa, em contraponto à função informativa da imprensa, em consolidação na sociedade burguesa. A narração estaria atrelada à transmissão de um saber a ser compartilhado e repassado de um para o outro, em uma cadeia *ad infinitum* para que não se perca a experiência de algo ou alguém. O narrador seria quem sabe dar conselhos, ao munir-se de todas as experiências adquiridas. Essa capacidade de aconselhar perde-se com a distância que separa o romance da narrativa (oral):

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. [...] o indivíduo isolado [...] não recebe conselhos nem sabe dá-los (BENJAMIN, 1993, p.201).

Se Benjamin sugere o romance como fim da narrativa oral, é na crônica que ele encontra o reflexo do narrador contador/transmissor de experiências, diferenciando a produção do cronista daquela do historiador. Cabe ao historiador escrever a história; já ao cronista, narrar a história. O historiador teria a obrigação de explicar o que escreve, sem dar margem a interpretações, ao passo que o cronista estaria liberto de explicações verificáveis sobre a veracidade dos fatos narrados, recorrendo a sua própria existência para transmitir experiências: “Seu dom é poder contar sua vida” (BENJAMIN, 1993, p.221).

*O Narrador*, de Benjamin, serve aqui como provocação inicial para refletirmos sobre as razões de alguém narrar a sua própria vida, de um sujeito produzir narrativas de si. Quem é esse narrador-cronista benjaminiano que tem o dom de contar sua vida? E quais

histórias merecem ser narradas a partir de uma existência? Dando um salto no tempo, da Rússia do século XIX de Leskov para os dias atuais, o que dizem as narrativas de si na contemporaneidade?

As narrativas de si que retratam o sujeito contemporâneo se configuram além das formas canônicas do discurso biográfico – biografias e suas derivações: autobiografias, confissões, memórias, autorretratos, testemunhos, depoimentos, diários, perfis, correspondências etc. A proliferação de novas formas de relatos pessoais – autoficções, entrevistas, *blogs*, *selfies*, vídeos, *reality shows*, amplia as possibilidades das narrativas de si colocarem em jogo a dualidade público/privado em um espaço biográfico dinâmico de ressignificações do sujeito que as cria. Cláudia Chalita Azevedo (2012) atesta que ficção e mídias estão em um diálogo constante de relatos de eu e experiências pessoais. Mas lembra que “a narrativa contemporânea não é apenas um reflexo da cultura das mídias e do seu narcisismo. [...] é preciso pensar sobre a produção da subjetividade em relação à escrita” (AZEVEDO, 2012, p.160).

Nessas narrativas de experiências pessoais, a exposição pública da intimidade é construída a partir do relato do autor – dono de sua história a ser perpetuada em linhas. Estas ficções de si “constituem-se como narrativas híbridas, ambivalentes, pois têm como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente” (AZEVEDO, 2012, p.166), nos levando à discussão do limite entre ficção e realidade.

Pierre Bourdieu, em *A ilusão biográfica*, afirma que é necessário olhar com suspeita para um relato (auto)biográfico. A simples seleção de acontecimentos significativos de uma vida – em detrimento de outros não revelados – e o estabelecimento de relações entre eles já nos sugere uma abstração da existência do sujeito biografado. Segundo o autor, a produção de um discurso de si, como o próprio substantivo aponta, produz uma representação pública da vida privada de um sujeito, implicando “todo o seu esforço de apresentação de si, ou melhor, de produção de si” (BOURDIEU, 2006, p.189). Elaine Cristina Guedes Silva (2013) endossa a posição de Bourdieu: trata-se de uma escrita “perpassada pelos interesses de seu autor, que consiste em lembrar e esquecer o que lhe for conveniente em um processo de recriação das lembranças e manutenção da identidade” (SILVA E.C.G., 2013, p.73). Mas para Margareth Rago (2013), importa aqui entender como tais narrativas permitem cartografar a subjetividade de um sujeito que as constrói:

Na escrita de si não se trata de um dobrar-se sobre o eu objetivado, afirmando a própria identidade a partir de uma autoridade exterior. Trata-se, antes, de um trabalho de construção subjetiva da experiência da escrita, em que se abre a possibilidade do devir, de ser outro do que se é (RAGO, 2013, p.52).

Leonor Arfuch (2010) avança na discussão de um devir do autor que se revela nas diferentes formas do espaço biográfico e estabelece a exposição e o consumo “quase viciante da vida dos outros” (ARFUCH, 2010, p.61). Para a autora, não é o conteúdo do relato o mais relevante na questão biográfica, mas, sim, as estratégias ficcionais de autorrepresentação:

Não tanto a “verdade” do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de outro eu. E é essa qualidade autorreflexiva, esse caminho de narração, que será, afinal de contas, significativa (ARFUCH, 2010, p.73).

A construção narrativa de um outro eu como estratégia de autorrepresentação adequa-se, assim, a diferentes e diversos momentos biográficos, além da escrita de si produzida pelo autor. Como, por exemplo, nos registros midiáticos das entrevistas. Tal técnica jornalística desempenha um relevante papel na construção biográfica do sujeito entrevistado, situada “entre a esfera pública e o espaço privado, [...] entre a ficção e o ensaio, entre o espontâneo e o teatral, entre a oralidade e a escritura, [...] uma contribuição à produção de uma história aberta a múltiplas vozes” (LIMA, 2011, p.41). Pela importância das entrevistas nesta dissertação – em que Marcelino Freire dá pistas sobre sua literatura autoficcional, associada a biografemas nesta dissertação, como será analisado adiante –, considera-se pertinente uma reflexão mais detalhada sobre como esse registro ganha força na contemporaneidade atuando como gesto biográfico.

## 2.1 A ENTREVISTA COMO GESTO BIOGRÁFICO

Entre a reportagem, a ficção e a crônica de costumes, o jornalista Luiz Nadal propõe no projeto *Isto não é um cachimbo* criar perfis literários de escritores, por meio de entrevistas ficcionalizadas. “Ficcionalizar a realidade é perigoso” (MOURA, 2012), diz Nadal, mas nada que o impeça, após pesquisar sobre um autor e ler a sua bibliografia, “convidá-lo para um café” e criar um personagem. Desses “encontros” e processos criativos ficcionais, surgiu um perfil para Marcelino Freire, escrito ao estilo freiriano, com palavras curtas, objetivas, por vezes

ríspidas e ritmadas, ambientado em um fictício evento literário. Para Nadal, Freire é o autor-personagem que faz *saraus*, *shows*, palestras, convida outros escritores para conversar com os leitores, dá oficina de escrita. É o escritor que se preparava para encarnar os contos de *Angu de sangue* e que

utilizaria apenas as cordas vocais. Suas personagens esbravejam na cara do leitor. Não há narrador para defender ninguém. O muque dessas figuras representadas está na voz. Sua fala é tão corpulenta que os espectadores preferiram fechar os olhos. [...] Sua escrita não quer faxinar a realidade: “Eu tô me fudendo pra gramática”. Marcelino também não gosta de moral da história. Gosta, sim, de palavrões (NADAL).

“Dentro do texto tem uma brincadeira que não é tal qual o que o escritor falou, tem muito da minha interpretação, do que significa a obra deles” (MOURA, 2012), explica Nadal. Os perfis ficcionalizados de Nadal servem, aqui, para ilustrar como o registro das entrevistas atua como dispositivo para formar a imagem de um autor no espaço biográfico aliado à cumplicidade interpretativa do leitor. Com o avanço da tecnologia, as redes sociais e as formas de transmissão ao vivo se consolidaram de tal forma na contemporaneidade que é difícil não montarmos, individualmente, a imagem, a biografia de um sujeito, por meio de toda a sorte de aparato midiático disponível. O íntimo e o privado biográfico passam a ser difundidos publicamente em diferentes formatos: declarações escritas em *blogs*, áudios, vídeos. No espaço biográfico transpassado pelo consumo de informações sobre um sujeito, a entrevista ganha força. Rachel Esteves Lima (2011) observa que o uso intensivo da entrevista na mídia pode acabar vulgarizando-a, como uma fofoca, ou reduzindo-a enquanto técnica jornalística de coleta e difusão de informações. No entanto, a autora defende a entrevista como

[...] instância privilegiada de intervenção do intelectual no campo da cultura. Trata-se do lugar onde se constrói sua assinatura, sua imagem, onde se amplifica sua fala, se propagam suas ideias e se assumem posições na arena conflitiva da política e do mercado de bens simbólicos (LIMA, 2011, p.37)

“Talvez menos fantasiosa do que a biografia, ancorada na palavra dita em uma relação quase sacralizada [...], derivou justamente [...] de seu poder de brindar um ‘retrato fiel’” (ARFUCH, 2010, p.151). A constatação não liberta a entrevista da ilusão biográfica, já sinalizada por Bourdieu, comum das diferentes formas de escrita de si, mas acaba transformando o entrevistado em um “produto” a ser consumido pelo mercado midiático, tal qual uma celebridade. Philippe Lejeune (2008) aponta que todos têm, para uso íntimo, uma versão oficial e rudimentar da própria história, mas é pelo diálogo que a narrativa se constrói: “Todo relato autobiográfico é o produto de uma negociação entre uma oferta e uma procura”

(LEJEUNE, 2008, p.158). Assim, a entrevista atuaria como um “ritual obrigatório de consagração”, como sugere Arfuch, pelo fato de “apresentar um leque inesgotável de identidades e posições de sujeito – e de vida possíveis – [...] oferecidas à leitura no espaço público [...] em função de seu sucesso” (ARFUCH, 2010, p.155).

Para Arfuch, a entrevista carece de maior atenção junto aos estudos sobre as escritas de si para comprovar sua relevância e posição hegemônica enquanto gesto biográfico. Por conta dessa lacuna, a escolhe como objeto paradigmático na configuração de um espaço biográfico midiático na contemporaneidade. “Podemos não acreditar no que alguém diz, mas assistimos ao acontecimento de sua enunciação” (ARFUCH, 2010, p.157). Para apreender uma qualidade biográfica das entrevistas, Arfuch traz à discussão o conceito de cronotopo, de Mikhail Bakhtin.

O cronotopo, composição dos termos gregos *crono* (tempo) e *topo* (lugar), é utilizado por Bakhtin ao discorrer sobre a relação tempo-espaço na literatura; por analogia, ao discorrer sobre o mundo real e o representado. No tocante às entrevistas, tal relação tempo-espaço se aplica quando a recepção percebe diferentes momentos biográficos (temporais) na multiplicidade de ocorrências de falas, considerações e declarações do entrevistado (espaço biográfico). A produção do “aqui e agora”, no momento da enunciação, guardando relação direta com a existência do entrevistado. Como tratado nesta pesquisa, quando diferentes biografemas<sup>3</sup> podem ser notados na trajetória de vida do entrevistado - infância, juventude, herança familiar, desdobramento de personagens, vocação, amores, conquistas, adversidades - , possibilitando à recepção montar um perfil biográfico do sujeito, deixando sempre “uma zona de penumbra que o esgotamento da palavra transformará em promessa de futuros encontros e tematizações” (ARFUCH, 2010, p.163). Entrevistado e recepção atuando juntos para fazer da vida (íntima, pessoal) um saber sobre a vida (pública, biografemada), ratificando, para Arfuch, a importância da entrevista como gesto biográfico:

O valor outorgado à entrevista em relação ao conhecimento da pessoa, em seu valor configurativo a respeito das identidades, na ênfase colocada na função reguladora dos sentimentos, em sua permeabilidade a diversas narrativas – mesmo ficcionais – sem prejuízo do imaginário clássico de verdade e autenticidade (ARFUCH, 2010, p.160).

Retomando a ideia do narrador benjaminiano, Arfuch considera que a entrevista constrói fragmentos de vida, biografemas, encenando a oralidade da narração, “essa marca ancestral das antigas histórias, que encontra, assim, uma réplica na era midiática” (ARFUCH,

---

<sup>3</sup> O conceito de biografema, de Roland Barthes, e os biografemas possíveis na obra de Marcelino Freire serão analisados nos capítulos seguintes desta dissertação.

2010, p.167). A entrevista garantiria a visibilidade da palavra do narrador, em um plano de relato que apresenta “o deslizamento da pessoa ao personagem, ou seja, à construção ficcional que toda aparição pública supõe” (ARFUCH, 2010, p.191).

No caso de entrevistas com escritores, a discussão ganha novo fôlego. Por ser uma figura pública, com algo a ser dito em razão do lançamento de um livro, da participação em uma feira literária ou de outro motivo relacionado ao seu ofício, o escritor utilizaria a entrevista para além de um espelho narcisista ao falar da própria vida. A entrevista seria um “registro necessário de se cobrir dentro da economia libidinal da mídia” (ARFUCH, 2010, p.180), já que, “como produto da lógica da cultura de massa, cada vez mais o autor é percebido e atua como sujeito midiático (KLINGER, 2012, p.31), em um diálogo com o leitor além do livro.

Lima (2011) ilustra a questão trazendo à tona a opinião do escritor Silviano Santiago sobre a entrevista como espaço para disseminação de sua obra junto a um público que não o conhece ou não tem acesso a quaisquer informações a respeito de escritores. Em um exercício metalinguístico, Silviano Santiago afirma que a entrevista, qualquer que seja o meio, tem uma função social de democratização da informação e de transmissão de conhecimento, caso os escritores mantenham uma relação estratégica com os meios de comunicação. Para o escritor, a entrevista deve ser utilizada para “passar uma mensagem que será escutada [...] por pessoas que nunca me viram, nunca me leram e que possivelmente nunca lerão livros meus” (SANTIAGO APUD LIMA, 2011, p.38).

Doze anos separam a declaração de Silviano Santiago da entrevista concedida por Marcelino Freire ao *blog Máquina de Escrever*, em 2014. Indagado sobre a necessidade de o escritor aparecer constantemente na mídia ou participar de feiras e eventos literários, como se sua existência dependesse cada vez mais dessa exposição, Freire responde:

Eu não vejo mal nenhum nisso. De o escritor sair de seu casulo. É bom esse enfrentamento, é boa essa interlocução. Sem contar que é trabalho. A proliferação de feiras e festas tem ajudado o escritor a viver direta e indiretamente do que escreve. [...] Aonde me convidarem para ir a fim de falar sobre essa minha grande paixão que é a literatura, eu vou<sup>4</sup>. Até em velório eu sou capaz de ir. Eu solto o verbo. E cato o leitor à unha, até o osso, os vivos e os mortos (TRIGO, 2014).

---

<sup>4</sup> Ironicamente, o personagem de J.P.Cuenca em *Descobri que estava morto*, exemplo de escrita autoficcional a ser explanado adiante nesta dissertação, é questionado sobre essa superexposição do escritor: “Você precisa viver uma vida de verdade. Você tem que parar de viajar pra festivais e palestras, isso é nefasto pra sua literatura. Você tem que se isolar e não ir para lugares onde você só fala de si mesmo. [...] O festival literário te joga sempre de volta para a vidinha de escritor, não para a imaginação” (CUENCA, 2016, p.136). Em outra passagem, o autor-narrador-personagem afirma que: “Ser um escritor me ocupava tanto tempo que eu já não podia escrever mais nada – o texto tinha sido substituído pelo personagem no palco de alguns festivais (CUENCA, 2016, p.140).

Não por acaso, Marcelino Freire é o criador e curador da *Balada Literária*, evento realizado anualmente, desde 2006, no bairro da Vila Madalena, em São Paulo, para aproximar escritores e leitores, divulgar novos autores e promover debates. Freire afirma que odeia “escritor parado, na redoma, acendendo incenso e se sentindo um Deus” (MACA, 2011) e que

[...] a todo instante, recebo uma mensagem de um leitor, que diz ter tido o coração invadido pelo que eu escrevo. Eu agradeço, comovido. [...] Estou feliz de estar, de alguma forma, é falando com algum jovem leitor lá de Sertânia [cidade natal do escritor] (FILHOLINI; ANDRADE, 2004).

O que se observa na contemporaneidade é que com a popularização das novas mídias proporcionada pela tecnologia, escritores passaram, de fato, a ficar mais próximos de seus leitores, e não restritos aos críticos literários, expondo-se mais no espaço biográfico das entrevistas. A divulgação de uma obra literária, antes figurada nos suplementos culturais da mídia impressa, tem espaço agora em plataformas de vídeo e redes sociais por conta da massificação da internet, abrindo novas possibilidades de interação entre escritor e público. Diana Klinger (2012) observa que a literatura ganha nova configuração na medida em que

[...] a relação do público leitor com a literatura se dá menos mediada pela crítica e mais diretamente através do contato com a imagem do escritor que se constrói (e que este constrói) na mídia. Nessas circunstâncias, o biográfico parece ter se tornado um “valor fetiche” [...]. O público pode até prescindir de ler a obra: a “promessa de êxtase” emana da própria figura do autor. Seria vão reconhecer que a literatura também não participa da lógica da celebridade que domina a mídia audiovisual (KLINGER, 2012, p.27).

Nesse cenário, Lima (2011) nos questiona se “seria a entrevista um veículo de democratização da literatura e da crítica literária, ou, antes, um instrumento para o reforço da ilusão biográfica e da vulgarização da imagem do autor?” (LIMA, 2011, p.38). A profícua relação entre escritor e público, mediada pelos meios de comunicação, transforma a entrevista no cenário ideal para a produção de si do autor, voltando ao pensamento de Bourdieu. É o local em que o escritor, ao mesmo tempo, constrói sua representação pública, deixa sua assinatura e promove sua obra literária, em um constante e emaranhado diálogo consigo mesmo e com os outros.

Tudo na entrevista (edição, gestual, ambientação etc.) contribui para a construção do “mito do escritor”. Não obstante, aqui a noção de mito [...] corresponderia àquela fornecida por Barthes: “Não é uma mentira, nem uma confissão: é uma inflexão” [...], também pode ser lida como uma performance. Como afirma [Diana] Klinger, “o conceito de performance deixaria ver o caráter teatralizado da construção da imagem

do autor”. Estabelece-se, pois, um jogo no qual o autor brinca de se mostrar e se esconder [em suas obras] (LIMA, 2011, p.41).

Gilles Deleuze (1998) observa o dualismo entrevistador-entrevistado em uma entrevista literária, que leva ao “dualismo homem-escritor, vida-obra, [...] obra-intenção ou significação da obra” (DELEUZE, 1998, p.29). Para o autor, as dualidades se manifestam de tal maneira nas entrevistas que:

[...] faz com que todas as respostas devam passar por questões pré-formatadas, já que as questões são calculadas sobre as supostas respostas prováveis segundo as significações dominantes. Assim se constitui uma tal trama que tudo o que não passa pela trama não pode, materialmente, ser ouvido (DELEUZE, 1998, p.29).

A citada afirmação “Sou um homossexual não-praticante”, de Marcelino Freire, coloca em perspectiva a dualidade sugerida por Deleuze. Se a máquina binária sim/não é uma das peças que constituem os aparelhos de poder, serão estabelecidas “tantas dicotomias quanto for preciso para que cada um seja fichado” (DELEUZE, 1998, p.31) no sistema “muro-branco-buraco-negro”. As margens de desvio entrariam no dualismo deleuziano em uma entrevista: “Você não é nem homem nem mulher, então é travesti” (DELEUZE, 1998, p.31). Logo, para Deleuze, até mesmo a condição “homossexual não-praticante” de Freire teria que ser medida por um grau de escolha binária. Mas como englobar Freire nesse binarismo muro-branco-buraco-negro, se o próprio autor ironiza e combate os dualismos contemporâneos de ser ou não ser, fazer ou não parte de algo, levando a generalizações e extremismos? Talvez seja pela dúvida que Freire vai construindo seu espaço biográfico e sua imagem frente à recepção, se opondo aos binarismos.

Produção de si performática, democratizando o conhecimento, transformando o entrevistado em celebridade em um mundo midiático. A entrevista pode escolher qualquer caminho, dependendo da ótica de quem a lê (o meio acadêmico) ou a consome (público), em um diálogo que constrói uma “trajetória de vida cuja atualização em reiteradas entrevistas abre sucessivos capítulos na memória pública” (ARFUCH, 2001, p.155). São “momentos autobiográficos” que requerem a cumplicidade interpretativa do leitor para serem compreendidos.

É pela recepção – e cumplicidade – do leitor que todo relato de si fundamenta-se enquanto narrativa. Para se entender como tais narrativas são compreendidas como a vida real (mesmo nos termos na ilusão biográfica de Bourdieu...), a vida romanceada ou a vida

fragmentada/biografemada de um sujeito, serão desenvolvidas a seguir as discussões sobre autobiografia, autoficção e biografema que o espaço biográfico suscita.

## 2.2 DA AUTOBIOGRAFIA À AUTOFICÇÃO: PACTOS FIRMADOS

Figura 2 – HQ Mônica



Fonte: Maurício de Souza Produções

Figura 3 – HQ Calvin & Haroldo



Fonte: Bill Watterson

Os quadrinhos de Mônica e Calvin ilustram um ponto relevante ao refletirmos sobre as narrativas de si que o espaço biográfico suscita: a autobiografia (e seus correlatos) é “sempre uma re- apresentação, ou seja, um tornar a contar, pois a vida a que supostamente se refere é, por si mesma, uma construção narrativa. A vida é sempre, necessariamente, uma história” (MOLLOY, p. 19, 2003). Mesmo que a história de uma vida não seja (re)contada de fato como

aconteceu, o autor busca projetar uma imagem – de si próprio – que dê sentido ao relato. “Se alguém se põe a escrever uma autobiografia, é porque tem em mente fixar um sentido em sua vida (...) que se orienta pela busca de uma significação” (ALBERTI, 1991, p.77). Essa busca de significação carrega na narrativa autobiográfica não apenas o registro de fatos vividos, como também a exposição de um discurso que, para Émile Benveniste (1995), provoca a emergência da subjetividade: “A instância de discurso é assim constituída de todas as coordenadas que definem o sujeito” (BENVENISTE, 1995, p. 289).

O ponto de partida para se entender a questão autobiográfica são as discussões formuladas pelo teórico francês Philippe Lejeune, a partir da década de 1970, para normatizar a autobiografia enquanto gênero literário. Desde seu primeiro livro, *L'autobiographie em France* (1971), Lejeune busca entender o funcionamento de diferentes formas de escritos de si (memórias, confissões, diários, relatos), para chegar, com *O pacto autobiográfico* (1975), ao conceito de autobiografia: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14).

Lejeune propõe a aplicação de um método analítico que definiria critérios objetivos e imperativos para se configurar uma autobiografia: narração em prosa introspectiva e retrospectiva, autoria do relato e o pacto autobiográfico firmado, subjetivamente, entre autor e leitor da obra autobiográfica. Estabelecia-se, assim, as condições e bases para um texto ser enquadrado no gênero autobiográfico, excluindo demais formas de escritas de si do espaço biográfico (memória, romance pessoal, diário etc)<sup>5</sup>.

A narração introspectiva e retrospectiva é marcada, é claro, pela narração em primeira pessoa. Títulos e subtítulos como “minha vida”, “autobiografia”, “memórias”, além de indicações paratextuais diretas, no prefácio ou contracapa, por exemplo, reforçam o caráter autobiográfico de uma obra, de acordo com a sistematização proposta por Lejeune, não deixando dúvidas ao leitor de que a primeira pessoa remete ao nome do autor.

A autoria do relato remete ao nome do autor na capa da obra, tornando-se o determinante máximo de credibilidade perante os leitores e fundamentando a narrativa introspectiva. Lejeune entende o nome próprio como a afirmação da identidade do autor, que é

---

<sup>5</sup> Jovita Maria Noronha, tradutora da obra de Lejeune no Brasil, ressalta, na apresentação de *O pacto autobiográfico – de Rousseau à internet* (2008), que o autor vai deslocar seu corpus de estudo para além das autobiografias enquadradas segundo os critérios estabelecidos em 1975. Ao longo de mais de três décadas de estudos sobre a temática, Lejeune revisita o conceito do pacto, avaliando sua pertinência e adequando-o aos novos modos de escritas de si na contemporaneidade. Com essa ampliação do corpus, o espaço biográfico das diversas escritas de si passa a ser considerado uma prática social, não reduzido ao campo literário, mas, sim, abrangendo disciplinas da crítica cultural.

também narrador e personagem: “única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real” (LEJEUNE, 2008, p.23).

Já pelo pacto autobiográfico, é estabelecida uma espécie de “contrato de leitura”, implícito ou explícito, que possibilita ao leitor fazer a distinção entre uma narrativa ficcional e uma autobiografia – mesmo que seja uma distinção controversa, como será observado adiante. Trata-se de diferentes indicadores textuais presentes na narrativa pelos quais o leitor reconhece o engajamento do autor ao escrever sua autobiografia – como, por exemplo, a já citada identidade do nome (autor-narrador-personagem).

É pela leitura e adesão ao pacto autobiográfico pelo leitor que a autobiografia ganha existência, segundo Lejeune. “O texto autobiográfico tira sua validade referencial não da verificabilidade do narrado no texto, mas da relação que ele instaura com seu receptor” (KLINGER, 2012, p.37). Logo, a recepção do leitor compreende um desejo de identidade com o objeto literário (a narrativa autobiográfica) por meio da adesão ao pacto autobiográfico:

O que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. E isso é verdadeiro também para quem escreve o texto. Se eu escrever a história de minha vida sem dizer meu nome, como meu leitor saberá que sou eu? (LEJEUNE, 2008, p.33).

Fábio Figueiredo Camargo (2010) aponta que o autor, ao se autobiografar, encena, representa um personagem em palavras pré-limitadas. Esta encenação do autor, reescrevendo sua história com o que lhe é conveniente e apagando o que compromete a sua imagem, faz com que os leitores consumam tais obras não apenas como autobiografias, mas também como ficção. As narrativas autobiográficas trariam, desta forma, elementos literários que as aproximariam da ficção. Para Lejeune, essa aproximação do relato autobiográfico com a estrutura de uma narrativa ficcional firma-se pela adesão a outro pacto em contraponto ao autobiográfico – o pacto romanescos. Com o pacto romanescos, o leitor consome a obra não apenas pelo caráter factual de uma autobiografia pura, mas pela estrutura narrativa de um romance. Um romance autobiográfico, em que coexistiriam gradações entre pactos ambíguos e no qual o leitor

[...] pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. À diferença da autobiografia, ele [o romance autobiográfico] comporta graus. A semelhança suposta pelo leitor pode variar de um vago “ar de família” entre o personagem e o autor até uma quase transparência que leva a dizer que aquele é o autor “cuspidos e escarrados”. [...] **Já a autobiografia não comporta graus: é tudo ou nada** [grifo meu] (LEJEUNE, 2008, p.25).

É outro teórico francês que vai cunhar um neologismo para designar narrativas em que autobiografia e ficção se misturam “entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma verdade na escrita” (KLINGER, 2012, p.71). Com a publicação do romance autoficcional *Fils*, em 1977, Serge Doubrovsky define seu conceito de autoficção:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo (DOUBROVSKY<sup>6</sup> APUD MARTINS, 2014, p.20).

O posicionamento de Doubrovsky abre espaço para a autoficção surgir como gênero literário híbrido, marcando a presença textual do autor na obra; uma alternativa ao autor, que pode propagar sua história, em um misto de realidade e ficção. Ao leitor, cabe questionar e/ou aceitar o relato, mesmo desconfiando da verdade apresentada; ao leitor, cabe duvidar: este sujeito da autoficção seria o autor?

Para Doubrovsky, por exemplo, os personagens não precisam ter, necessariamente, os mesmos nomes dos “sujeitos reais” que participaram de determinado trecho da narrativa autoficcional. Mas nada impede de tê-los, oferecendo a dúvida ao leitor. Desta forma, interessa mais ao autor da autoficção desenvolver fatos e sujeitos não enquanto discurso autobiográfico, mas, sim, literário. A existência de uma vida, ou episódios dela, é romanceada: uma ficção de si.

A autoficção de Doubrovsky faz Lejeune rever seus próprios fundamentos e conceitos sobre autobiografia. Em 1986, Lejeune observa que

[...] nos últimos dez anos [após a proposição do pacto autobiográfico], da “mentira verdadeira” à autoficção, o romance autobiográfico literário aproximou-se da autobiografia a ponto de tornar mais indecisa do que nunca a fronteira entre esses dois campos. [...] em que condições o nome próprio do autor pode ser percebido por um leitor como “fictício” ou ambíguo? Como se articulam, nesses textos, o uso referencial da linguagem, no qual as categorias de verdade (que se opõe à mentira) e realidade (que se opõe à ficção) permanecem pertinentes? (LEJEUNE, 2008, p.59).

Anna Faedrich Martins (2014) constata que “a autoficção não é um relato retrospectivo como a autobiografia pretende ser. Pelo contrário, ela é a escrita do tempo presente, que engaja diretamente o leitor nas obsessões históricas do autor” (MARTINS, 2014,

---

<sup>6</sup> O conceito de autoficção, destacado no excerto, aparece na quarta capa de *Fils*, de Doubrovsky.

p.22). Não se trata de apenas recapitular a (ou uma) história do autor – mesmo com ele sendo também personagem e narrador, nos moldes de uma autobiografia tradicional sob a perspectiva de Lejeune; para Doubrovsky, a narrativa autoficcional deve ser lida como romance. É a partir dessa perspectiva que Vincent Colonna (1989) amplia a proposta doubrovskyana, definindo a autoficção como “obra literária pela qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, mantendo sua identidade real (seu nome verdadeiro)”<sup>7</sup> (COLONNA, 1989, p.14) para refletir sobre a ambiguidade do gênero.

A autoficção combina, assim, em sua narrativa: personagens reais e inventados; fatos históricos e situações fictícias; entrevistas, fotos e documentos oficiais junto a falsos registros. Florencia Garramuño (2014) questiona em *Frutos extraños* as lacunas deixadas pelo autor na narrativa: até onde o que foi narrado aconteceu de acordo com aquela verdade apresentada pelo personagem do livro? Na autoficção, o autor dá pistas e proporciona dúvidas ao leitor. Um artifício que

[...] funciona tanto nas passagens em que relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?) (KLINGER, 2012, p.47).

A referência ao ofício de escrever pode ser percebida na escrita autoficcional de dois autores contemporâneos: o brasileiro J.P.Cuenca e o mexicano Mario Bellatin.

J. P. Cuenca ficcionaliza a “descoberta de sua morte” após receber o telefonema de uma delegacia: anos antes, um cadáver foi identificado com o RG do autor em um prédio de um bairro boêmio do Rio de Janeiro. “Descobri que estava morto enquanto tentava escrever um livro. Ainda não era *este* [grifo do autor] livro” (CUENCA, 2016, p.13). Assim, o autor-narrador-personagem inicia em *Descobri que estava morto* uma busca pela verdade de uma falsa morte de si mesmo, em que documentos reais – protocolos policiais de boletim de ocorrência, guias de remoção de cadáver e laudos cadavéricos – juntam-se à narrativa policial. Como um zumbi contemporâneo, para Cuenca – escritor vivo na realidade, morto na ficção –, só resta o caminho autoficcional para dar conta de uma narrativa à beira do nonsense:

[...] um telefonema me acordou às onze horas da manhã. Era o último sábado de abril de 2011. [...]  
 - É o senhor João Paulo?  
 - Sim.  
 - João Paulo Vieira Machado de Cue... – ele hesita.

<sup>7</sup> Tradução do original: “Une autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)”.

- Cuenca. [...]
  - É da 5ª DP [...] nós levantamos a sua ficha aqui [...]. É que esse B.O. informa o seu falecimento.
  - O quê?
  - O seu óbito. Aqui está escrito que você está morto.
- (CUENCA, 2016, p.15).

O autor Cuenca se confronta com o autor-narrador-personagem, que é ele próprio, *a priori*: “Eu ainda não entendia que a minha personalidade não seria construída pelo acúmulo de experiências, e sim erodido por elas” (CUENCA, 2016, p.33). Em outro trecho, ele constata que

João Paulo Vieira Machado de Cuenca: aquelas seis palavras eram veneno para os meus ouvidos, e um lado meu sorria ao vê-las ligadas a um morto. Talvez aquilo significasse que eu, enfim, poderia enterrar aquele nome e começar a usar outro (CUENCA, 2016, p.107)

O ofício de escrever também é confrontado: “Na época em que recebi a notícia da minha morte, eu dava voltas ao redor de algo próximo a um capítulo de romance, um retrato distópico do Rio de Janeiro e de mim mesmo” (CUENCA, 2016, p.46). E não falta espaço para a ironia: “Mas pelo menos, esses aí [escritores famosos] deixaram obra, né? Você morreu sem ter escrito porra nenhuma!” (CUENCA, 2016, p.103).

Cabe destacar, por oportuno, que Cuenca leva a questão autoficcional da descoberta de sua morte para além da escrita. O longa-metragem *A morte de J.P. Cuenca* (2016) traz Cuenca como diretor e ator, interpretando a si mesmo, em um misto de documentário e (auto)ficção. “A história me permitiu fazer uma profunda reflexão sobre o que eu sou além do meu nome” (G1, 2015), afirma o autor em entrevista a respeito do roubo de sua identidade – documental e metafórica.

Já o mexicano Mario Bellatin, fortemente apoiado no espaço biográfico que cria em entrevistas e aparições públicas, oferece ao leitor um quebra-cabeça literário, com experimentos narrativos em diálogo com a fotografia e as artes plásticas. Ao explorar os limites entre ficção e realidade – “Não se separa uma da outra. Sinto que não tenho nada a dizer, a não ser o que tenho a escrever” (DORIGATTI, 2009) –, Bellatin põe os leitores de sobreaviso para as próprias interpretações. Com frequência, o autor insere traços biográficos na representação dos personagens – como sua condição física; Bellatin nasceu sem o braço direito devido a uma má formação congênita e usa uma prótese que por si só performatiza uma instalação artística – em forma de gancho, mas substituída, às vezes, por outros objetos metálicos ou até mesmo por um provocativo falo-vibrador. Em seus livros, uma galeria de vítimas de deformações físicas –

paralíticos, mutilados, castrados – ou de corpos geneticamente modificados transitam em estilos de vidas não convencionais. Tipos mutantes à deriva, tornando difícil ao leitor não relacioná-los ao espaço biográfico do autor – nas narrativas fragmentadas de *Flores*, por exemplo, remédios causadores de deformações físicas juntam-se a um escritor com perna mecânica decorada com pedras e a pesquisas sobre sexualidades anormais (outra temática recorrente em Bellatin).

A obsessão pelo ofício de escrever também aparece na literatura de Bellatin. Em *Underwood portátil. Modelo 1915*, o autor se personifica na narrativa e diz que “soy Mario Bellatin y odio narrar [...] para mí no es sino una condición que no tengo más remedio que soportar” (BELLATIN, 2004). Deformação do corpo, escrita e a falsa presença de um autor na narrativa norteiam a leitura de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. Escrito como uma biografia padrão, o livro é, no entanto, uma falsa biografia; Shiki Nagaoka é um misterioso escritor japonês inventado por Bellatin após ser questionado, em uma conferência, sobre suas influências literárias. A partir desse acontecimento real, e como provocação aos críticos literários e leitores, o autor resolve biografar a vida ficcional de Nagaoka, incluindo na narrativa fatos insólitos como o nariz deformado, descomunal para um japonês:

Lo extraño del físico de Nagaoka Shiki, evidenciado em la presencia de una nariz descomunal, hizo que fuera considerado por muchos como un personaje de ficción. [...] Los primeros cuentos que escribió Nagaoka Shiki, respetuosos en extremo de la técnica sampopo que practicaron los monogatarisén – creadores de cuentos -, tratan de asuntos relacionados con una nariz. [...] Al final de esa etapa, que culminó cuando el escritor ingresó a un monasterio, hizo una serie de monogatarutsis de carácter erótico que tenían también la nariz como protagonista (BELLATIN, 2002, p.11).

Fotos do suposto escritor estão presentes em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. Os registros fotográficos de álbum de família são organizados como simulacros de uma realidade ficcional, para dar veracidade a uma trama falsificada. “A fotografia torna-se um suporte da narrativa que joga com o plano ficcional. O nariz passa a ser uma metáfora da ‘falsificação’ [...] que explicita a intervenção da criação [do autor]” (JASINSKI, 2012, p.201). A inserção de recortes de jornal é outra estratégia de suporte documental de uma verdade inventada, potencializando a escrita de Bellatin, assim como a de seu personagem Nagaoka.

Com a “morte” de Cuenca e “la nariz de ficción” de Bellatin exemplificando as possibilidades que uma narrativa ficcional, escrita de maneira biográfica, pode tomar entre o falso e o verdadeiro, vale retornar à discussão sobre a autobiografia, a partir das reflexões suscitadas pela autoficção. Karl Erik Schøllhammer (2011) chama a atenção para

no momento em que se aceita e se assume a ficcionalização da experiência autobiográfica, abre-se mão de um compromisso implícito do gênero, a sinceridade confessional, e logo a autobiografia se converte em autobiografia fictícia, em romance autobiográfico, ou simplesmente em autoficção, na qual a matéria autobiográfica fica de certo modo preservada sob a camada do fazer ficcional e, simultaneamente, se atreve a uma intervenção na organização do ficcional, em um apagamento consciente dessa fronteira (SCHÖLLHAMMER, 2011, p.107).

Elizabeth Muylaert Duque-Estrada (2009) amplia a reflexão sobre as autobiografias não serem relatos fiéis de uma única realidade do autor. Os episódios escolhidos pelo autor dentre tantos de uma vida inteira são apresentados sob a sua ótica para os leitores. A autora não considera se um relato autobiográfico é ou não verdadeiro; importa aqui saber se tal escrito é recebido pelo leitor como verdadeiro – seja respeitando o pacto autobiográfico de Lejeune ou adotando o conceito de autoficção de Doubrovsky. Assim, Duque-Estrada assinala os limites da autobiografia e a impossibilidade de a escrita de si ser aquilo que promete: a verdade de uma vida narrada mesmo que pelo próprio autor.

A questão proposta por Duque-Estrada é revista por Lejeune; no texto *O Pacto Autobiográfico, 25 anos depois*, de 2002, Lejeune faz uma releitura dos métodos (questões como contrato e autoria) utilizados para definir se um relato pessoal é ou não uma autobiografia. Lejeune conclui que um autor possui várias identidades ao longo de uma vida; abre-se espaço, assim, para a impossibilidade da história de uma vida ser (re)contada de fato como aconteceu por um único sujeito. Cada sujeito torna-se múltiplo ao longo de uma vida, e o que o sujeito-autor busca é projetar uma imagem – de si próprio – que dê sentido ao relato. O conceito de autobiografia se adaptaria a cada contexto de vida do autor.

Seguramente fui atingido pelo fato que a autobiografia não se definia somente por uma forma (narrativa) e um conteúdo (a vida) que a ficção podia imitar, mas por um ato, que dela o diferenciava radicalmente: o engajamento que uma pessoa real adotava ao falar sobre si mesmo com espírito de verdade – o que chamei de pacto autobiográfico. Entre este e o contrato de ficção, existe certamente uma série de posições intermediárias [...]. Uma autobiografia não é um texto no qual alguém diz a verdade sobre si, mas um texto no qual alguém real diz o que diz. E este engajamento produz efeitos particulares sobre a recepção. Não se lê um texto da mesma maneira acreditando tratar-se de uma autobiografia ou de uma ficção (LEJEUNE, 2015)<sup>8</sup>.

Seguindo o raciocínio de Lejeune, e relacionando a Roland Barthes, um biografema não diz a verdade sobre si, mas diz algo sobre si. Este “algo” fragmentário transformado em narrativa será discutido no capítulo a seguir. Mas seja autobiográfica, autoficcional ou

---

<sup>8</sup> Excerto traduzido por Cláudia Renata Duarte, doutoranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina.

biografemada, a produção de si sugere ao leitor uma transformação na vida do autor, como nos afirma Klinger (2012): “O autor não precisa ter uma vida exemplar, nem uma morte prematura, precisa [...] transformar sua vida, enquanto a vive, num objeto de culto, objeto de desejo” (KLINGER, 2012, p.28).

### 3 ROLAND BARTHES POR ROLAND BARTHES

Tout ici doit être considéré comme dit par un personnage de roman (BARTHES, 2003, p.11).

“Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance”. Assim inicia-se, a partir da reprodução de uma frase manuscrita pelo autor Roland Barthes, a proposta de leitura da vida do personagem Roland Barthes. Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, imagens e textos remetem a fragmentos de um Barthes que organiza e estrutura seu relato como uma biografia, mas não deixa de sugerir que tal relato pode ser um romance – e que o Barthes retratado é ficção. Um distanciamento de si, uma estratégia narrativa ou uma provocação ao leitor?

Como narrativa centrada no discurso do autor, a biografia, assim como outros diferentes tipos de escrita de si (memórias, diários, cartas), é um relato que se estrutura, *a priori*, como narrativa retrospectiva em prosa, que trata da vida de um indivíduo cuja identidade é a mesma do autor e do narrador. Enquadrar *Barthes por Barthes* como texto biográfico, a partir desses elementos definidores, pode levar a conclusões precipitadas.

Barthes nos oferece uma narrativa telegrafada, poética, utilizando o fragmento como tática de escrita (auto)biográfica. O tom nem sempre é retrospectivo; e apesar do nome próprio na capa da obra, remetendo a um autor Barthes, outros Barthes coexistem como narradores-personagens: eu, tu, ele e RB. Quatro eus que constroem uma narrativa fragmentada, quatro vozes que, entre o factual e o ficcional, estão a serviço de um autor travestido de outros: “Quanto a mim, o ‘eu’ pode não ser o mim” (BARTHES, 2003, p. 186).

Relato infiel de autores de si diversos, *Barthes por Barthes* é uma ficcionalização da vida do autor. Buscar pessoas, lugares e situações reais e apresentá-los, com os artifícios da narrativa biográfica, como um “retrato dentro de outro retrato [...] ou uma narração secundária que se desenvolve a partir da ficção original” (ARAÚJO, 2009, p.4). Ou como um quebra-cabeça de mil peças, que se constrói lentamente, pelo prazer de quem o escreve (os vários Barthes) e de quem o lê (os vários leitores)?

Questionamentos e estranhamentos que reforçam *Barthes por Barthes* como uma ficção de si que brinca com o leitor, com Barthes estabelecendo o conceito de biografema como regra principal dessa brincadeira provocativa.

### 3.1 BARTHES ANTIBIOGRAFADO E BIOGRAFEMADO

Publicado em 1975, mesmo ano em que Lejeune lança *O pacto autobiográfico*, Roland Barthes por Roland Barthes é um livro que reúne textos, fotografias, ilustrações, anotações e anexos, como uma cronologia do nascimento à morte de Barthes, uma bibliografia do autor e uma bibliografia recomendada pelo autor. Um livro que se revela com uma pretensão autobiográfica, mas que desconfia dessa pretensão e apresenta-se, também, como um jogo com o leitor, como será analisado adiante.

No relato, estão presentes os critérios elencados por Lejeune para, à primeira vista, o lermos enquanto autobiografia do autor: título em sua referência; nome próprio na capa; presença da figura do autor como personagem construído discursivamente. O pacto autobiográfico é estabelecido e reforçado, ainda mais, com as fotos que compõem a parte inicial da obra. Nas fotos, vemos e acompanhamos, cronologicamente, as etapas da vida de Barthes: família, infância, locais pelos quais o autor passou ou morou, vida profissional. Ou seja, Barthes segue os pressupostos de uma autobiografia tradicional. Mas o que torna, apesar de todos esses índices comprobatórios autobiográficos, a obra, na verdade, um romance autoficcional, um simulacro de autobiografia? O próprio Barthes já nos sinaliza que

embora feito, aparentemente, de uma sequência de ideias, este livro [...] é o livro do Eu, o livro de minhas resistências a minhas próprias ideias. [...] A substância deste livro, enfim, é, pois, totalmente romanesca. [...] que o ensaio confesse ser quase um romance: um romance sem nomes próprios (BARTHES, 2003, p.136).

Em princípio, não encontramos em Barthes por Barthes a rigidez do (auto)biográfico. Para Rodrigo da Costa Araújo (2009), trata-se de uma

[...] espécie de princípio poético que se assemelha com uma autobiografia, mas que indaga e desconstrói e estremece os pilares do gênero ao ficcionalizar o ‘eu’ (ou ‘eus’?), adotando múltiplos e diferentes regimes discursivos – eu, tu, ele e a notação RB [Roland Barthes], submetendo a identidade a um deslizamento contínuo – vertiginoso e deslocado (ARAÚJO, 2009, p.2).

Se considerarmos a autobiografia como uma forma distinta de transmissão de experiências “[...] que importam ao escritor para construir sua imagem e sua identidade (SANTA, 2016, p.154)”, Roland Barthes organiza as experiências dos seus sujeitos de si mesmo – “eu, tu, ele e RB” – por meio de fragmentos e anotações:

- a) “Ele suporta mal toda imagem de si mesmo” (BARTHES, 2003, p.55);

- b) “[eu] Escrevo: [...] o primeiro grau da linguagem” (BARTHES, 2003, p.79);
- c) “RB parece querer sempre limitar a política” (BARTHES, 2003, p.65).

O autor propõe em *Barthes por Barthes* o conceito de biografema. Pelo biografema, uma (auto)biografia se relacionaria à ficção, não se restringindo à já citada rigidez cronológica defendida por Lejeune, ao isolar traços dispersos da vida de um sujeito, cujas potências “[...] se tornam disparadores de novo sentidos [...] que são tomados pelo leitor a partir da multiplicidade de signos que transpassam o texto” (COSTA, 2010, p.28). Em sua falsa autobiografia, Barthes propõe uma volta ao autor (ele próprio) por meio do recorte de pormenores isolados de sua vida para compor uma biografia descontínua:

O autor que volta não é por certo aquele que foi identificado [...], nem mesmo o herói de uma biografia ele é. O autor que vem de seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples plural de ‘encantos’, o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos (BARTHES, 2005, p.16).

Ao conceituar o biografema como espaço dos pormenores, “vivos lampejos romanescos”, Barthes já sinaliza que uma narrativa biográfica carrega em si mais do que o pacto autobiográfico: o biografema é o espaço do pacto romanesco, apontado por Lejeune. Logo, o biografema não objetiva uma verdade absoluta; a narrativa dos fatos da vida em exposição não precisa, necessariamente, fazer conexão ou sentido, guardar relação de causa e efeito ou apresentar-se sob a forma estrutural de uma autobiografia tradicional (princípio, meio e fim). Importa entender o biografema enquanto traço biográfico de um sujeito.

A utilização de biografemas em *Barthes por Barthes* seria, por consequência, um jogo com o leitor, uma provocação do texto, remetendo à diferenciação que Barthes faz entre obra e texto. A obra estaria relacionada a um processo de filiação legal – a obra do autor, em que a “ciência literária ensina então a *respeitar* [grifo do autor] o manuscrito e as intenções declaradas do autor” (BARTHES, 2004, p.71); já o texto seria o campo de atividade dinâmica, produtiva, plural, que guarda uma relação com outros textos.

Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural irreduzível (e não apenas aceitável). O Texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação (BARTHES, 2004, p.70).

O adiamento de sentido(s) de um texto é ressaltado por Márcio Renato Pinheiro Silva (2003): “[...] em vez de remeter a um significado, um significante remete a outro

significante, que, por sua vez, remete a outro e assim sucessivamente. Daí que o sentido é, constantemente, adiado: não há significado fixo, estável e unívoco” (SILVA, 2003, p.24). Barthes é taxativo ao afirmar que o texto é sempre paradoxal – logo, por analogia, assim como autobiografias, autoficções e biografemas também são paradoxais. Pluralidade, intertextualidade, paradoxo: características do texto enquanto produção de si que fazem Barthes concluir: “É a obra de Proust, de Genet, que permite ler a vida deles como um texto: [...] o eu que escreve o texto nunca é mais do que um eu de papel” (BARTHES, 2004, p.72).

Em seu estudo sobre biografema como estratégia biográfica, Luciano Bedin Costa (2010) observa que Barthes, ao propor o texto como um gesto coletivo, com a participação do leitor na disseminação de sentidos e intertextualidade, faz do escrito biográfico uma “grafia possível das vidas que correm e avançam sobre o texto escrito, sobre a dita obra de um autor” (COSTA, 2010, p.26) - uma biografia sempre aberta, plural. A questão autor e leitor “trabalhando” juntos nesse texto biográfico aberto remete à proposta de Felipe Pena (2004) em sua tese de doutorado. Em *A teoria da biografia sem fim*, o autor considera os desafios de um sujeito se (auto)biografar na sociedade midiaticizada contemporânea, em que a superexposição da intimidade ganha lugar. “Se, no passado, era preciso ler a biografia de uma estrela para conhecer passagens de sua intimidade que ela julgasse conveniente divulgar, hoje a biografia é escrita diariamente na mídia” (PENA, 2004, p. 41-42). Assim, Pena propõe, com o suporte da *web*,

Organizar uma biografia em capítulos nominais (fractais) que refletissem as múltiplas identidades do personagem (o judeu, o gráfico, o pai, o patrão etc.). No interior de cada capítulo, o biógrafo relacionaria pequenas histórias/fractais fora da ordem diacrônica. Sem começo, meio e fim, o leitor poderia começar o texto de qualquer página. Cada fractal traria nas notas de rodapé a referência de sua fonte, mas não haveria nenhum cruzamento de dados para uma suposta verificação de veracidade, pois isto inviabilizaria o próprio compromisso epistemológico. Quando a mesma história fosse contada de maneira diferente por duas fontes, a opção seria registrar as duas versões, destacando a autoria de cada uma delas. [...] A obra seria lançada junto com um site em que qualquer leitor pudesse contar sua própria história sobre o personagem para ser publicada na edição seguinte. Ou seja, o leitor seria coautor e o biógrafo apenas um mediador, aquele responsável pela reconstrução das histórias dos outros (PENA, 2004, p. 17).

À primeira vista, poderíamos comparar os capítulos nominais propostos por Pena, em que os leitores seriam coautores participativos do texto (biográfico), aos biografemas de Barthes (como já conceituado: traços dispersos da vida de um sujeito que compõem uma biografia descontínua, sem uma rigidez cronológica). Mas será que Barthes, ao diferenciar texto

e obra, em 1971, poderia aderir, na contemporaneidade, à ousada proposta de Pena da autoria conjunta de um texto biográfico? Barthes defende que:

[...] o Texto pede que se tente abolir (ou pelo menos diminuir) a distância entre a escritura e a leitura, não pela intensificação da projeção do leitor sobre a obra, mas ligando-os a ambos numa só e mesma prática significante (BARTHES, 2004, p. 73).

Coautorias de fractais à parte, o que vale nessa proposta de exercício temporal é expor a urgência barthesiana de uma prática significante entre autor e leitor por meio dos biografemas. Para Barthes, o que importa é a leitura, a recepção do texto pelo leitor – e não o que foi escrito (a obra) pelo autor. E em sua antibiografia *Barthes por Barthes*, ele provoca o leitor, não entregando uma obra acabada, mas fragmentos, biografemas (auto)ficcionalizados que podem ser lidos aleatoriamente. Olívia de Melo Fonseca (2016) nota que “[...] que todas as confissões nessa obra são tecidas e desfiadas, o tempo todo, para o leitor, o qual já fora avisado de que se encontra diante de uma personagem de romance” (FONSECA, 2016, p.200) para afirmar, por fim, que Barthes elege o biografema como potência criadora. Essa potência também é assinalada por Araújo (2009), mas sob o prisma do estranhamento, da desconfiança, na qual o leitor deduz o que Barthes diz sobre si: “É imagem-móvel para cada um que a compõe, que se refaz na releitura ou no contato com aquilo que ainda não foi lido” (ARAÚJO, 2009, p.5). Ou um convite para o leitor compor fragmentos junto ao próprio Barthes – ou qualquer autor que utilize o biografema como escrita de si, possibilitando “recriações de mais de um modo de se dizer e de se viver uma vida” (FONSECA, 2016, p.205).

A noção biografemática, proposta por Roland Barthes, é uma potente estratégia para se pensar a escritura da vida aberta à criação de novas possibilidades de se dizer e, principalmente, de se viver uma vida. O surgimento do biografema acompanha uma mudança de abordagem em relação às próprias vidas biografadas, acarretando num novo tratamento biográfico por parte das disciplinas. Trata-se de outra postura de leitura, de seleção e de valorização de signos de vida (PERRONE-MOISÉS, 1983, p.16).

*Barthes por Barthes* pode ser lida, assim, como uma releitura poética do autor Barthes, que busca desconstruir o “eu Roland Barthes”, por meio das ambiguidades e da polissemia de vozes nos fragmentos (eu, tu, ele, RB), contrapondo-se às normas do pacto autobiográfico. Razão pela qual o próprio Lejeune mostrou-se fascinado pela leitura de *Barthes por Barthes*: “[...] parece ser o antipacto por excelência [...] que propõe um jogo vertiginoso de lucidez em torno de todos os pressupostos do discurso autobiográfico – tão vertiginoso que

acaba por criar no leitor a ilusão de que não está fazendo o que entretanto está” (LEJEUNE, 2008, p.65).

### 3.2 IMAGENS QUE SIDERAM

As fotos que compõem a parte inicial de *Barthes por Barthes* destacam-se no jogo (auto)biográfico construído pelo autor. As imagens reunidas na obra atuam não apenas como peças comprobatórias de uma vida, mas também como elementos do desafio de leitura proposto pelo autor. Barthes já aponta: “O que direi de cada imagem será sempre imaginário” (BARTHES, 2003, p.13).

O autor revela que as fotografias escolhidas para apresentar sua vida – da genealogia familiar à entrada na vida produtiva, como o próprio define, são as que sideram, isto é, as que o deixam fascinado e atordoado. Tais fotos reforçam a afirmação do autor de estar condenado ao imaginário (questão a ser analisada adiante). Um imaginário que atravessa as imagens e se mistura ao jogo da escrita (autobiográfica), “[...] de tal modo organizados que constituem um metatexto fragmentário que se refere ao próprio teatro do imaginário” (ARAÚJO, 2009, p.8).

Pelo registro fotográfico, percebemos, então, uma narrativa de memórias de Barthes – selecionadas pela “sideração” de certas imagens. Tal como os fragmentos textuais que sugerem uma autobiografia, as fotografias são ficcionalizadas pelo autor-personagem múltiplo (eu, tu, ele, RB). Por analogia, as fotografias também podem ser entendidas como biografemas – e a partir dessa associação torna-se pertinente discutir elementos presentes nas imagens de *Barthes por Barthes*.

Em *A câmara clara*, Barthes apresenta dois conceitos para analisar a relação que o espectador tem diante de uma fotografia: *studium* e *punctum*. O *studium* equivale ao contexto técnico e cultural pelo qual entende-se objetivamente uma foto, ocorrendo, em regra geral, nas fotos encenadas; o *punctum* é o lado subjetivo de fotos tiradas ao acaso, definido como “uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 1984, p.89). A noção do *punctum* torna-se fundamental para “lermos” as fotografias sob o conceito de biografema em *Barthes por Barthes*.

Figura 4 – A empregada



Fonte: BARTHES, 2003.

O *punctum* refere-se, segundo o conceito enunciado por Barthes, ao pequeno elemento na foto que provoca uma reação no espectador, “um detalhe na fotografia que a consciência não pode nomear, mas que, no entanto, orienta toda a leitura da imagem, [...] que ativa uma leitura intensificada” (BARTOLO, 2016, p.216-217). Na figura 4 (acima), por exemplo, o personagem central retratado na foto não importa a Barthes: “Fascina-me a empregada” (BARTHES, 2003, p.21). O *punctum* é, então, o ponto de pungência, aquilo que se detém ao olhar do receptor. Pelo *punctum*, desencadeia-se, subjetivamente, a leitura da foto. Trata-se, logo, de uma perspectiva pessoal (do receptor) na busca de uma (possível) significação da imagem fotográfica, a partir de um ponto específico. Ou seja, o *punctum* potencializa uma relação do receptor com a foto.

Figuras 5 – A mãe



Fonte: BARTHES, 2003.

A escolha por Barthes de “imagens que sideram” para compor o registro visual de *Barthes por Barthes* estaria atrelada a traços biográficos específicos que lhe pungiram. De todo um arquivo pessoal e/ou familiar de fotos, alguns registros fotográficos foram selecionados para configurar o seu perfil (auto)biográfico por conta do *punctum* que lhe provocava. As fotos com a mãe do escritor (figura 5, acima), nesse caso, são o *punctum* que leva Barthes a reviver momentos de afeto: “A demanda de amor” (BARTHES, 2003, p.14) e “A família sem familialismo” (BARTHES, 2003, p.39).

Azevedo (2012) chama a atenção para o fato de que tanto um organizador de álbum ou um autor produzem uma obra; e Barthes “selecionou, organizou e fez as legendas das fotos baseadas em *punctuns* pessoais, sejam conscientes ou inconscientes” (AZEVEDO, 2012, p.165). O *punctum* se relacionaria aqui ao conceito de biografema:

Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de biografemas; a fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema tem com a biografia (BARTHES, 1984, p.51).

Barthes sugere, assim, o biografema como um traço biográfico, como o *punctum*, “[...] não a completude de uma história, não a foto toda, mas pequenos detalhes [...] que emocionam numa biografia ou numa foto” (FIGUEIREDO, 2014, p.188). Na figura 6 (abaixo), encontramos os detalhes nas fotos que viram biografemas: à esquerda, no fundo da imagem de infância, “uma aleia mais sombria [em que] alguns episódios de sexualidade infantil ali aconteceram” (BARTHES, 2003, p.20); ao centro, no registro da juventude, a magreza como “mutação brusca do corpo” (BARTHES, 2003, p.42) ao sair do sanatório; na foto à direita, o

*punctum* remete à vida profissional, tédio e desamparo, “como aqueles que experimento nos colóquios” (BARTHES, 2003, p.36).

Figura 6 – Barthes em três tempos



Fonte: BARTHES, 2003.

### 3.2 UM BIOGRAFEMA IMAGÉTICO-GENEALÓGICO

Não temos todos nós o álbum de família que compila imagens que nos são caras, como evidências incontestáveis de uma realidade que existiu e que permanece existindo na forma simbólica da fotografia?  
(MACHADO, 1984, p.33)

O álbum de fotos é um objeto que busca organizar, por meio de imagens, a história da vida de um indivíduo ou de uma família. Desse modo, pode-se creditar tal objeto como uma “narrativa imagética” que possibilita biografar múltiplos indivíduos de uma família. Como explica Maria Tereza G. de Almeida Lima (2010), considerar o álbum de família pelo seu potencial narrativo torna-se necessário para situá-lo no espaço biográfico de um indivíduo. Uma relação ambígua, já que um álbum de família não é um texto escrito, sem o nome do organizador das fotos na capa e sem a certeza sobre quem organizou as imagens (foi o personagem principal ou algum secundário?).

O caráter narrativo dos álbuns de família é sugerido pela possibilidade de renascimento provocada pelas imagens. O ato fotográfico é a promessa de eternizar um sujeito que não vive mais (renúncia à ideia de morte) ou um momento que não mais se repetirá (renúncia à passagem fugidia dos acontecimentos). O que Barthes chamará de “isto foi” e “isto

será” que a fotografia nos remete em uma única e mesma representação: a imagem grava uma presença no tempo de algo que “foi” vivido e que “será” eternizado. Desta forma, quando fotografias são montadas em um álbum, as imagens representam fatos acontecidos (de indivíduos vivos ou falecidos) que desencadeiam narrativas imagéticas.

No momento em que o narrador utiliza as fotografias para lembrar os acontecimentos arquivados nas imagens e na sua memória, as fotos são transformadas em textos orais: o texto imagética torna-se verbal quando é recontado. [...] A trajetória de uma e/ou de várias vidas é delineada quando o narrador relaciona as fotos de um álbum. Dependendo da intencionalidade de quem conta a história, ora um personagem é focalizado, ora outros assumem o centro da narração. Essa autoridade do narrador dos álbuns [...] assemelha-se ao poder exercido pelo autor de um texto autobiográfico sobre aquele que lê sua autobiografia, ou seja, o leitor deve respeitar a escrita do autor e travar com ele um “pacto de leitura” (LIMA, 2010, p.8).

Assim, é preciso considerar o caráter narrativo dos álbuns de família para analisá-los sob a ótica de biografema de Barthes. Como afirmado anteriormente, o leitor acata a narrativa sugerida no álbum pela seleção de algumas fotografias (tais quais fragmentos textuais) por um autor/organizador. E tal narrativa ganha, assim, uma dupla forma de ficcionalização: seja pelo autor/organizador, que fez o recorte e montagem das imagens, seja pelo leitor/observador, que traduz esse recorte. O “isto foi” e “isto será” é renovado a cada leitura (ficcionalizada), pelo receptor, do indivíduo/acontecimento fotografado.

Figura 7 – Romance familiar



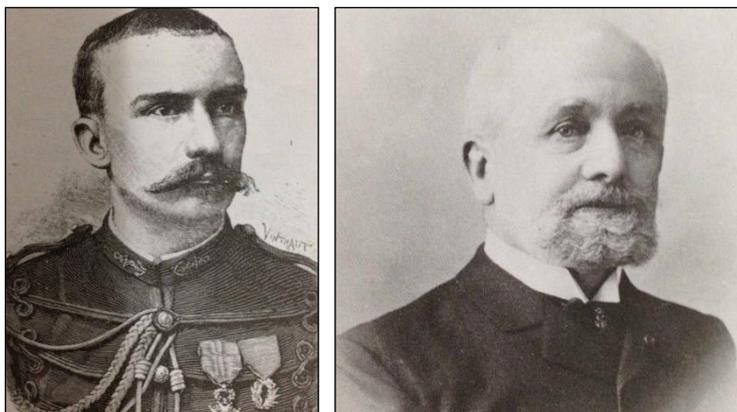
Fonte: BARTHES, 2003.

Em *Barthes por Barthes*, o autor propõe um jogo contratual com o leitor, que recebe as fotos que compõem a parte inicial do livro como uma espécie de álbum de família – vide a figura 7 (acima), em que Barthes comprova ao leitor a sua genealogia: ““De onde vêm eles? De uma família de tabeliães [...]. Eis-me provido de uma raça, de uma classe. A foto, policial, o prova” (BARTHES, 2003, p.31). Barthes promove uma relação de memória e esquecimento: ao montar este álbum de família exposto ao público, seleciona alguns acontecimentos de sua biografia (biografando fotografias) e exclui outros, que não entram na obra. Por meio de seu olhar, deixando aberto ao leitor o espaço para uma ficcionalização dos registros fotográficos, potencializada pela utilização de legendas e textos explicativos.

Nas legendas, destaca-se uma relação direta com o *punctum*: seja por um pormenor que o autor nos chama a atenção, seja pelas mensagens deixadas nas entrelinhas (como o traço da personalidade de um parente), de forma que o leitor siga ficcionalizando o registro. Barthes sugere, assim, que as fotos podem carregar (múltiplas) leituras subjetivas – esta é a brincadeira proposta junto ao leitor. As fotos (e texto-legendas que as acompanham) de *Barthes por Barthes* nos convidam para instantes e descobertas do personagem Barthes, como em uma espécie de filme biográfico, com personagens coadjuvantes (família, amigos), cenários (casas e locais onde morou) e roteiros (infância, viagens, vida profissional, internação em sanatório para tratamento de pneumonia) – sob o enquadramento dos biografemas que permitem ficcionalizar a vida do autor-diretor Barthes.

Nas imagens abaixo, as fotos referentes aos familiares de Barthes e às investidas sexuais do autor (ou de outros?) sugerem argumentos para narrativas ficcionais. Nas figuras 8 e 9, o autor apresenta os avôs – “Os avôs: o aborrecido e o que fabricava caixas de madeira; os dois não tinham discurso” (BARTHES, 2003, p.22); as avós – “Uma era bonita, parisiense. A outra era boa, provinciana [...]. Nessas famílias, o discurso pertencia às mulheres” (BARTHES, 2003, p.24). Na figura 9, novamente um ente é descrito pela sua possibilidade de discurso na família, desta vez o pai: “morto muito cedo (na guerra), não estava preso a nenhum discurso da lembrança ou do sacrifício. Por intermédio da mãe, sua memória, jamais opressiva, apenas roçava a infância, com uma gratificação quase silenciosa” (BARTHES, 2003, p.27). Por fim, encontramos na figura 10 uma legenda em que Barthes sugere ao leitor aventuras sexuais: “Frequentemente à noite, para retornar à casa, uma volta pelas alamedas: [...] rondava por ali uma sexualidade de jardim público” (BARTHES, 2003, p.29).

Figura 8 – Os avôs



Fonte: BARTHES, 2003.

Figura 9 – As avós



Fonte: BARTHES, 2003.

Figura 10 – O pai



Fonte: BARTHES, 2003.

Figura 11 – Alamedas



Fonte: BARTHES, 2003.

Ao apresentar o “isto foi” e “isto será” da fotografia, em que a imagem grava uma presença no tempo, Barthes remete à ideia da fotografia como reflexo da realidade. Para o autor, diante de uma foto torna-se impossível negar que o referente da imagem “foi” ou “esteve”: vemos aquilo que de fato aconteceu em um instante do tempo. Como entende Susan Sontag (2004), a fotografia como acesso instantâneo ao real: “Fotos são um meio de aprisionar a realidade, entendida como recalcitrante, inacessível: de fazê-la parar. [...] Não se pode possuir a realidade, mas pode-se possuir imagens e ser possuídos por elas (SONTAG, 2004, p.91).

Barthes não se detém na possibilidade da fotografia não retratar objetivamente a realidade; o que vale para o autor é a imagem como indício, o referente imortalizado como retrato da realidade. Toda a discussão sobre a fotografia ser “atravessada” (aparato técnico da câmera, possibilidades de trucagem e montagem, olhar subjetivo do fotógrafo) não é colocada em análise, mas sim trocada por uma “espécie de misticismo [na] crença na objetividade da fotografia e em sua fidelidade ao real” (MACHADO, 1984, p.37). Mas vale perguntar: se para Barthes a fotografia é o reflexo da realidade, a qual realidade o autor está se referindo?

Especificamente em *Barthes por Barthes*, é preciso compreender a distinção entre real e realidade sob a ótica lacaniana. Para Jacques Lacan, o real compreende o caos do inconsciente, aquilo que não cessa de gerar angústia no sujeito; a realidade atua no plano da significação, tudo o que é nominável pela linguagem para produzir sentido na ordem do possível. A realidade refere-se ao registro do imaginário, que visa organizar o caos do real.

Barthes procura, assim, organizar seu real despedaçado, escrevendo uma autobiografia que vai “forçosamente passar pelo imaginário” (FIGUEIREDO, 2014, p.188). Por meio de uma escrita fragmentada – tal qual o real – Barthes busca se (auto)reconhecer textual

e imagetivamente, atravessado por seus biografemas, e chega à conclusão que está condenado a viver em um constante imaginário:

Mas eu nunca me pareci com isto!  
 - Como é que você sabe? Que é este “você” com o qual você se pareceria ou não. [...] Onde está seu corpo de verdade? Você é o único que só pode se ver imagem, nunca vê seus olhos, a não ser abobalhados pelo olhar que eles pousam sobre o espelho ou sobre a objetiva [...] você está condenado ao imaginário (BARTHES, 2003, p.42).

Ao longo de *Barthes por Barthes*, o autor vai reafirmando esse sujeito condenado ao imaginário, que se desnuda em fragmentos e que permite, assim, lermos a tentativa autobiográfica como a exposição (mais íntima) de seu imaginário por meio de biografemas. “O imaginário se apresenta assim: tudo o que tenho vontade de escrever a meu respeito e que acho embaraçoso [...], o que só pode ser escrito com a complacência do leitor” (BARTHES, 2003, p.122).

Enquanto sujeito que fala de si, Barthes constrói uma autocrítica - “não há imaginário mais puro do que a crítica (de si)” (BARTHES, 2003, p.136). Ele sabe dos riscos que corre ao se fragmentar (em textos e fotos) na intenção de significar seu imaginário. Um risco que remete à impossibilidade de a fotografia ser o registro fiel da realidade; um risco que remete à impossibilidade de uma autobiografia ser o relato fiel de uma vida. No entanto, como afirma Lejeune, “dizer a verdade sobre si, se constituir em sujeito pleno, trata-se de um imaginário. Mas, por mais que a autobiografia seja impossível, isso não a impede de existir” (LEJEUNE, 2008, p.65).

*Barthes por Barthes* é, assim, a narrativa autoficcional de uma vida adaptada ao conceito de biografema. Na obra, textos e fotos viram enigmas a serem decifrados pelo leitor, que passa a participar ativamente da leitura da obra, em um jogo proposto pelo autor.

Ao adotar o pacto romanesco – “Ele gostaria de produzir, não uma comédia do intelecto, mas seu romanesco” (BARTHES, 2003, p.105), Barthes se permite – e permite aos leitores – ficcionalizar seus biografemas, textuais ou imagéticos. “O Barthes que é revelado na leitura [...] está dentro da obra, não apenas nos momentos em que ostensivamente se expõe nas fotos ou fragmentos, mas também em que se lê obtuso” (ARAÚJO, 2009, p.5). Um Barthes que de autor vira um personagem de si mesmo e um leitor de uma ficção de si mesmo.

Dos textos fragmentados ao *punctum* das fotos sideradas, Barthes vai se lançando a um imaginário que busca organizar seus múltiplos discursos. Seus eus guiam o leitor (ou o confundem?) para uma jornada introspectiva rumo à exposição pública sem fingir, desde o início, que deve ser considerada como dita por uma personagem de romance. Um

distanciamento válido para despersonalizar a imagem do Barthes escritor, semiólogo, filósofo e “[...] deslocar o pronome de seu nome à imagem de seu suporte, o imaginário de seu espelho” (BARTHES, 2003, p.186). Assim, Barthes nos entrega uma antibiografia que, como o próprio sujeito que a escreve, coloca-se à margem de novas interpretações. Como biografemas que, aos fragmentos, compõem uma biografia descontínua dele. Ou de Marcelino Freire, como será tratado no capítulo seguinte.

#### 4 MARCELINO FREIRE POR MARCELINO FREIRE

Eu escrevo porque sou um covarde. Não tenho coragem de pegar em armas, em fuzis. Não tenho forças para matar nenhum filho-da-puta. Escrevo para fazer esse trabalho sujo e urgente e necessário (FREIRE APUD TRIGO, 2014).

Retomando a noção barthesiana de biografema como “pormenores isolados da vida para compor uma biografia descontínua”, é necessário verificar, também, o espaço biográfico em que Marcelino Freire se revela e se constrói enquanto personagem midiático – e como isso se reflete em sua obra literária. Como já afirmado anteriormente, a disseminação de informações sobre um autor ganha força com os novos meios de comunicação de massa. Toda a gama de informações veiculadas via internet em *sites*, *blogs* e plataforma de vídeos torna possível formar uma imagem do autor frente ao seu público. Nesse contexto, Marcelino Freire acaba por utilizar estratégias de autopromoção no cenário literário.

Para Everton Vinicius Santa (2016), além de uma espetacularização do escritor, “o ciberespaço permite ao indivíduo [escritor] moldar-se para que ele exiba aquilo que lhe é interessante, segundo suas intenções e estratégias” (SANTA, 2016, p.41), construindo uma imagem pública e uma identidade autoral. No caso de Marcelino Freire, encontramos diversas entrevistas, debates e perfis disponíveis na rede que proporcionam ao autor falar, mais próximo e abertamente ao seu público, sobre sua literatura e apresentar-se enquanto personagem midiático. É este *corpus* documental de entrevistas e registros midiáticos atuando enquanto gesto biográfico que servirá de base para descobrirmos quem é o sujeito-escritor Marcelino Freire. O *blog*<sup>9</sup> *Ossos do Ofídio* (<https://marcelinofreire.wordpress.com/>), atualizado pelo autor de 2011 a 2017<sup>10</sup>, também auxiliará a compor os fragmentos de vida de Freire.

##### 4.1 GRITOS E OSSOS DE UMA ESCRITA SOB VIOLÊNCIA

Marcelino Freire é um dos principais expoentes da literatura contemporânea brasileira. Vencedor do Prêmio Jabuti de Literatura 2006, por *Contos negreiros*, e do Prêmio

<sup>9</sup> A utilização de *blogs* como registro de uma escrita e produção de si é observada nos trabalhos de Philippe Lejeune (2008) e Leonor Arfuch (2010). Como não é objetivo desta dissertação detalhar e analisar os diferentes registros midiáticos que compõem o espaço biográfico de um sujeito, apenas citamos aqui a importância e a potência dos *blogs* como estratégia de escrita. Em relação ao *blog* atualizado por Marcelino Freire, serão ressaltados fragmentos pertinentes à discussão proposta na dissertação.

<sup>10</sup> De 2002 a 2010, Marcelino Freire manteve outro *blog* – o *EraOdito*. Por conta dos *posts* mais antigos estarem indisponíveis, optou-se por não utilizar esse *blog* como *corpus* documental.

Literário Fundação Biblioteca Nacional 2014, pelo romance *Nossos ossos*, tem oito livros publicados (sete de contos e um romance), além da participação em antologias no Brasil e no exterior. Nascido no ano de 1967 em Sertânia, “no dia em que a pequena cidade do sertão pernambucano enfrentava uma grande enchente. Ela, tão seca, de repente viu muita chuva” (FREIRE, 2014b). Filho caçula de uma família de nove irmãos, viveu no Recife da infância à juventude, onde fez teatro, frequentou oficina literárias e começou a escrever peças e contos. Da capital pernambucana mudou-se, em 1991, para a capital de São Paulo, influenciado “por um amor que tinha ido morar na cidade de pedra” (GUARDA, 2014).

Em 2004, idealizou e organizou a antologia *Os cem menores contos brasileiros do século*, com minicontos de até 50 letras de vários autores, consagrando-se com sua escrita econômica, centrada no discurso direto. A narrativa de Freire é caracterizada por uma forte marca da oralidade. O estilo de prosa rápida e ritmada flerta com a poesia, com as rimas, e é para ser lida em voz alta, como sugere o próprio autor – “Eu escrevo mesmo em voz alta, gosto de falar, de ‘rezar’ os meus textos” (SANTOS, 2013). O autor diz, em entrevista, que ao terminar um conto, o lê bem rápido para conferir o ritmo: “Ele tem que me convencer como se fosse essa ladainha, essa fala muito presente no universo nordestino” (GRÜNNAGEL; WIESSER, 2015, p.456). O “Poeminha de amor concreto” que introduz os contos de *Amar é crime* exemplifica como Freire “escreve e fala” ao mesmo tempo:

[...] **da** mesma forma que você **dá** de cara **dá** de frente **dá** de ombros de bandinha **da** mesma forma que você não me **dá** a mínima não me **dá** ouvidos não me **dá** bola **da** mesma forma que você não **dá** o melhor de si eu **dou** o cu meu amor e **daí** (FREIRE, 2015, p.23)<sup>11</sup>.

Os imãs dão lugar às rimas na escrita, segundo Freire: “Eu trabalho com regiões magnéticas. Eu escrevo procurando sempre companhia para as palavras. Uma conversando com a outra” (RAMOS, 2014). E cita as influências diretas no seu estilo de escrever cantado, cordelizado, gritado: Graciliano Ramos, a mãe, o teatro.

O que há de telegráfico no que eu faço vem da economia de Graciliano. [...] encontrei o meu caminho escrevendo, compactuando com a fala da minha mãe. Minha mãe me influenciou mais do que os grandes autores. A fala da minha mãe, a ladainha dela, as dores dela contaminaram, impregnaram a minha escrita. Uma escrita teatral, tragicômica (Ibid.).

---

<sup>11</sup> Os grifos em negrito são do próprio autor.

“No teatro aprendi a ser homem. E há quem diga que seja coisa de viado. Então eu quis essa ‘coisa de viado’ – e me dei bem” (FREIRE, 2011c), afirma o autor. Freire observa a importância dos palcos em sua trajetória: “Aos 14 anos, eu já tinha peça minha montada no Recife. [...] Daí, quando escrevo meus contos, até hoje eu escrevo pensando em teatro, pensando em uma cena, em uma luz. Na comunicação com o público/leitor” (RAMOS, 2014). Não por acaso, suas narrativas têm sido objetos de adaptação para o teatro por conta dos diálogos e monólogos frequentes nos contos de Freire. Para o escritor, são “personagens falando pelos cotovelos” em contos que têm algo a dizer: “E o teatro é perfeito para isso. O teatro é a força da palavra tomando corpo, gesto, alma” (GRÜNNAGEL; WIESSER, 2015, p.456).

Violência, homossexualidade, conflitos do espaço urbano, relações afetivas mal resolvidas são temáticas recorrentes na literatura de Marcelino Freire. “O tempo inteiro eu estou dando avessos, tô falando de contrários. Eu falo muito de abandono em minha escrita [...], das pessoas que têm que abandonar a sua terra, [...] a sociedade abandonando os seus cidadãos” (FREIRE, 2017). Em *BaléRalé*, por exemplo, predomina nos contos a temática gay; em *Contos Negreiros*, questões sobre raça permeiam as narrativas – “falo daquele negronegronegrosso ali, rebolando” (FREIRE, 2005, p.93); *Angu de Sangue* nos apresenta miseráveis e excluídos da sociedade; os migrantes do Nordeste para a cidade grande ganham voz em *Rassif: mar que arreventa*; o abandono amoroso aparece no romance *Nossos Ossos*.

As questões sociais – pobreza, favelização, prostituição, criminalidade – são transpassadas pelo viés da violência nas narrativas de Marcelino Freire, que afirma não escrever sobre violência, mas sob violência: “A violência está aí, no nosso dia a dia. Sou afetado por ela. Quando vejo, meus contos estão contando isto, tentando entender o absurdo em que vivemos” (ANDERSON, 2011). E completa: “Para combater a violência, [a saída é ter] mais literatura e mais orgasmo” (Ibid.). Um orgasmo que não chega com prazer; chega com sofreguidão e angústia até que se atinja um clímax – de perplexidade, de exaustão.

No conto “Vestido longo”, Freire nos entrega a face cruel da miséria que leva à prostituição – na infância e, por conseguinte, na vida adulta: “A miséria no Brasil é, puta que pariu, pornográfica. De nascença. Todo mundo nu. Assim que nasce, aparece, cresce exibindo a bunda, mostrando o caroço do cu” (FREIRE, 2015, p.25). Em “Faz de conta que não foi. Nada”, o autor expõe a morte de crianças por conta da violência social: “E o menino era pretinho. [...] Quem nunca atirou num passarinho? Quem nunca derrubou o caminho de uma lagartixa? É tudo a mesma coisa, pretinho (FREIRE, 2005, p.109). “Darluz” é a mulher que, sem remorso, abandona os filhos nascidos e indaga: “Eu quero mais é distância. Você ter filho chorando, no seu pé. Fome, está escutando? O que você faz com a fome, tem remédio? [...]

Dou, dou dou” (FREIRE, 2003, p.58). Em “Liquidação” (FREIRE, 2015, p.67), moradores de rua travam uma sangrenta luta por um sofá abandonado. “Favela Fênix ” retrata a banalização do processo de favelização urbana e das minorias excluídas: “Aí o fogo apagou o barracão de dona preta mas não apagou dona preta essa ninguém apaga ela foi lá e levantou outro barracão do nada” (FREIRE, 2015, p.145). Já em “Muribeca”, o próprio excluído subverte a sobrevivência no lixão, ao relatar que consegue tudo – de roupa a mobília – nesse espaço de restos e desmontes:

Lixo? Lixo serve pra tudo. [...] É a vida da gente o lixão. E por que é que querem agora tirar ele da gente? [...] A gente nunca deu trabalho. A gente não quer nada deles que não esteja aqui jogado, rasgado, atirado. A gente não quer outra coisa senão esse lixão pra viver. Esse lixão para morrer, ser enterrado. Pra criar os nossos filhos, ensinar o nosso ofício, dar de comer. Não faltar brinquedo, comida, trabalho. [...] Eles nunca vão conseguir tirar a gente deste paraíso (FREIRE, 2005, p.23-25).

Outro traço que marca a escrita do autor é o caráter autoficcional que se apresenta em situações e personagens de suas obras – tratado nesta dissertação como biografemas. “Misturando realidade e ficção. Loucura e literatura. Memória e invenção. Meu Deus!” (FREIRE, 2015, p.81), como atesta o escritor do conto “União civil”, que retorna à cidade natal para participar de uma palestra, reencontrando com um amor [gay] do passado. O narrador do conto, tal como personificando o autor Marcelino Freire, conclui: “Os personagens me ensinaram a viver. A vida real. Depois de vários livros publicados, eu tinha mesmo que aprender” (FREIRE, 2015, p.85). Um aprendizado pelo qual o autor sequestra memórias, em vez de resgatá-las:

Quem resgata memória é historiador, sociólogo, arqueólogo. Escritor sequestra. Diz assim para a memória: e aí, vai confessar ou não vai? Pressiona, encosta contra a parede. [...] Vasculha, denuncia, desnuda. Entrega todo mundo. Sem piedade. A literatura violenta nossas lembranças, adentra fundo, cobra na fuça, sem delongas. [...] Quem escreve não quer saber de família. Eis que escancara a tia, o tio. Não respeita o pai. Renega a mãe. Os grandes livros pregam peça, jogam à merda o passado, o presente, o futuro. Repito: a literatura em vez de resgatar, sequestra. Põe a memória para recordar à força. [...] A memória é má. Moléstia. Escrever é rever. Mesmo sem querer olhar. Lembre-se sempre: a memória é feita daquilo que a gente não quer lembrar (FREIRE, 2012b).

É em *Nossos ossos*, sobretudo, que Marcelino Freire vai (mais) além na fronteira entre realidade e autoficção em sua literatura. Mais do que fragmentos, todo o romance, toda a “prosa longa” como Freire o apresenta, pode ser lido – e deduzido – como uma montagem de biografemas do autor:

Éramos nove irmãos, ao todo, no sertão, a brincadeira era juntar ossos, de tudo que é animal [...], fazíamos teatro com as vértebras [...]. Minha dramaturgia veio daí, hoje eu entendo, desses falecimentos construí meus personagens errantes, desgraçados mas confiantes, touros brabos, povo que se põe ereto e ressuscitado, uma galeria teimosa de almas que moram entre a graça e a desgraça. Escondi as carcaças e só juntei, outra vez, as duras armas quando recebi a terceira carta em que Carlos insistia, venha, sem você a vida é mais difícil, São Paulo te espera, um ano já faz que a gente se separou, o meu futuro mudou e o seu também vai mudar [...], experimentei, tentei ser ator, além de autor, também diretor, com toda a fé e entusiasmo, fazer do Recife o meu tablado, o meu sonho mambembe, para minha mãe falei, de repente, que havia chegado a minha vez de partir (FREIRE, 2013, p.26).

Em *Nossos Ossos*, as trajetórias do escritor-sujeito Marcelino Freire e do escritor-personagem Heleno de Gusmão se confundem: infância no sertão nordestino, ida para São Paulo, teatro, ofício de escritor, homossexualidade. “Eu estou neste livro de corpo e alma. [...] Sei onde meti minha ‘costela’ em cada uma das passagens e paisagens dessa saga gay” (FILHOLINI; ANDRADE, 2014), como afirma o autor. O Heleno, biografema de Marcelino, transforma-se em um devir de um outro eu:

É um livro que vem mais com a minha voz. [...] Eu, na verdade, tive que me cercar de mim, até autobiograficamente, para não perder o romance. Para escrever o *Nossos Ossos* eu tive de montar um esqueleto mínimo para não perder a história. E esse esqueleto, sim, passa por mim, por minha voz, repito, por minha chegada a São Paulo, pelo Recife de minha adolescência, pelo teatro que fiz em Água Fria, pelos abandonos que sofri nessa trajetória toda, enfim. Posso dizer que apelei, eu apelei a mim para *construir um outro eu* [grifo meu], um quase alter-ego, digamos, que é o meu irmão do peito Heleno de Gusmão (RAMOS, 2014).

A questão autoficcional e as temáticas de exclusão (social, sexual, afetiva) situam Marcelino Freire junto a outros autores com foco em narrativas de fronteiras e personagens à margem. “Meus temas são arriscados, fronteiriços. Para meu conto cair em um discurso, em uma demagogia, é um passo. Corro esse risco, sempre” (MACA, 2011), reconhece o autor. Apesar de não ser citado por Klinger (2012) em seu estudo, Freire adequa-se ao que a autora sugere como uma narrativa de ficções com fortes marcas autobiográficas, transitando nas fronteiras de choques culturais. Klinger analisa obras de três autores latino-americanos contemporâneos – o colombiano Fernando Vallejo (*La Virgen de los Sicarios*), o argentino Washington Cucurto (*Noches Vacias*) e o brasileiro Bernardo Carvalho (*Nove Noites*) – para constatar um olhar sobre o outro culturalmente afastado.

Em Vallejo, a violência social na Colômbia centraliza a obra em que o narrador possui vários traços da biografia do autor – não obstante, o próprio autor declara que *La Virgen de los Sicarios* é uma “história de amor autobiográfica”; em Cucurto, a figura do escritor na trama de *Noches Vacias* funciona como mediador – Washington Cucurto é um personagem

criado pelo escritor ficcional: “a dramatização de si é levada ao extremo em Cucurto porque ele compõe explicitamente um personagem diferente do autor” (KLINGER, 2012, p.120); por fim, Carvalho mistura em *Nove Noites*<sup>12</sup> fatos e personagens reais e históricos (logo, comprováveis) a ficções, em um jogo com o leitor, em que o narrador investiga o suicídio (real) de um antropólogo norte-americano após passagem pela aldeia indígena dos krahô, no interior da região Norte do Brasil. Em uma provocação, a orelha do livro traz uma foto de um menino e um índio, com a seguinte legenda: “O autor, aos seis anos, no Xingu”. A foto tem “um sentido ilustrativo, de dar mais veracidade para algo totalmente inverossímil. Serve para aumentar a ambiguidade” (CARVALHO APUD KLINGER, 2012, p.145).

Os autores pesquisados por Klinger não colocam seus relatos no lugar de um conhecimento sobre o outro, nem pretendem falar em nomes desse outro, mas narram “vivências subjetivas na relação com o outro” (KLINGER, 2012, p.94). Vivências expostas para um público-leitor em que “[...] narradores confusos, indecisos ou obstinados, quando não abertamente mentirosos, estão aí nos convidando a tomar partido e, assim que o fazemos, nos exibem quem somos” (DALCASTAGNÈ, 2001, p.115). Não por acaso, é Cucurto que assina a apresentação de Freire para a edição argentina de *Contos Negreiros*:

Marcelino Freire es un asqueroso. Un alma blanca en tierra de negros. Un tipo capaz de mostrarle al mundo toda su asquerosidad de mierda. [...] Marcelino Freire es de los nuestros, un eterno desclasado! [...] Qué suerte que Marcelino Freire es un asqueroso de mierda [...]. Qué suerte que existe Marcelino Freire y estos personajes horrendos, ridículos, zopencos de los cuales uno se empieza a enamorar y se hace la siguiente pregunta: ¿seremos así? Y peores!<sup>13</sup>

Para Klinger, a outridade nas obras de Carvalho, Cucurto, Vallejo – e aqui considerando Freire -, implica um dilema de representação. “Não há possibilidade nenhuma de restituir com a maior fidelidade possível a vida do outro: estes textos se dobram sobre si próprios” (KLINGER, 2012, p.98) e colocam em dúvida o sujeito que os escrevem. Assim, conclui Klinger, “a construção da figura do outro, vinculada à presença marcante da primeira pessoa, desconfia da transparência e da neutralidade” (KLINGER, 2012, p.157), questionando a ideia de representação. O que não diminui em nada a qualidade das narrativas propostas e apresentadas pelos referidos autores. Como afirma Freire,

<sup>12</sup> *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho, também é analisado sob o ponto de vista de narrativa autoficcional por Florencia Garramuño (2014), em *Frutos Estranhos*. A autora questiona as lacunas deixadas por Carvalho na narrativa: até que ponto o que foi narrado aconteceu de acordo com aquela verdade apresentada pelo personagem do livro?

<sup>13</sup> Fragmento de *post* publicado em 29 de maio de 2013 no *blog* do autor *Ossos do ofídio*. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/2013/05/29/en-la-conchinchina-no-hay-negras/>.

Eu sou periférico. O nordestino é periférico. Eu carrego o Nordeste periférico comigo. [...] Embora hoje eu more em São Paulo e não more lá na periferia, eu tenho minhas raízes fincadas nesse lugar à margem – e essas raízes eu levo para a literatura (GRÜNNAGEL; WIESSER, 2015, p.458-459).

Essa representação periférica se reflete, assim, de forma natural ao Marcelino Freire escrever sobre as outridades. O conto “Tupi-guarani” traz o preconceito contra indígenas, resultando em violência e extermínio: “Sabe o mendigo Caitetu? Não era mendigo. E nem tava nu. Veio à cidade de vocês, vestido. Maltrapilho e educado. [...] Queimaram vivo” (FREIRE, 2014, p.103). A temática indígena é novamente retratada em “Yamami”; sob o ponto de vista de um turista estrangeiro que visita a região amazônica, a prostituição infantil surge como pano de fundo: “Indiazinha típica de uns 13 anos. [...] A pele vermelha e ardente. Virei um canibal, de repente. Yamami, minha meretriz, meu turismo. [...] Seus olhos flechando os meus testículos” (FREIRE, 2005, p.106-108). Em “Ricas Secas”, o autor evoca as *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, invertendo o processo migratório: a cidade grande, esgotada pelas migrações de nordestinos, vira um grande sertão:

Os nordestinos. Tinham tanta fome de água que viram muita água por aqui. Aí foi aquele desperdício. Aquele banho, aquela festa, sem fim. E deve ter batido neles saudade da dificuldade. De levantar balde, andar léguas atrás de horizonte verde. Nordestino gosta da dor. Sem a dor, não há salvação. A moeda de troca do nordestino é a dor. Sem dor não existe devoção (FREIRE, 2015, p.134).

É no livro *Contos Negreiros* que os problemas e preconceitos sofridos pela população negra surgem mais explicitados em narrativas que dialogam entre si para questionar e exclamar, como em “Trabalhadores do Brasil”: “Hein seu branco safado? Ninguém aqui é escravo de ninguém” (FREIRE, 2005, p.20). As cotas para negros são problematizadas pelo beneficiário em “Curso Superior”: “O meu medo é que mesmo com diploma embaixo do braço andando por aí desiludido e desempregado o policial me olhe de cara feia [...] será que vou ter direito a uma cela especial” (FREIRE, 2005, p.98). A sexualização da figura do negro é colocada em reflexão em “Meu negro de estimação”, com Freire, mais uma vez, subvertendo a temática; o senhor branco sustenta os luxos (casa, carro, roupas importadas, viagens) de seu amante negro e conclui: “Meu homem me obedece e me respeita. [...] mesmo quando me põe de quatro, me machuca, [...] me chicoteia. Meu homem diz que eu serei seu escravo a vida inteira” (FREIRE, 2005, p.102). Por fim, em “Solar dos Príncipes” um grupo de cinco negros tenta entrar em um prédio de classe média para gravar um documentário e é barrado na portaria,

desencadeando toda uma paranoia branca; quem desce do morro para o asfalto é visto como medo e ameaça: o grupo não consegue entender a lógica branca:

A gente não ouve só samba. Não só ouve bala. Esse porteiro nem parece preto, deixando a gente preso do lado de fora. O morro tá lá, aberto 24 horas. A gente dá as boas-vindas de peito aberto. Os malandrões entram, tocam no nosso passado. A gente se abre que nem passarinho manso. A gente desabafa que nem papagaio. A gente canta, rebola (FREIRE, 2005, p.25).

Utilizando como referência a análise de Klinger (2012), pode-se inferir que a narrativa de Marcelino Freire segue uma tendência na literatura brasileira contemporânea de uma escrita limítrofe entre o real e a ficção, encontrada em autores como Marcelo Mirisola, João Gilberto Noll, Silviano Santiago e Cristóvão Tezza. Com um habitual tom sarcástico, Mirisola introduz componentes biográficos (como cidades onde morou, lugares que frequentava) que se repetem em seus textos ficcionais, brincando com o leitor – “Isso aqui não é uma tentativa de inventar uma mitologia pessoal” (MIRISOLA, 2000, p.113). Noll traz escritos em primeira pessoa, também com fortes marcas autobiográficas, que narram a experiência de um autor-narrador, como em *Berkeley em Bellagio e Lord*. Santiago cria uma autobiografia ficcional em *O falso mentiroso*, expondo os paradoxos da identidade do narrador, e relata em *Histórias mal contadas* experiências de sua formação intelectual. Tezza, por sua vez, ficcionaliza em *O filho eterno* uma história pessoal, escrita em terceira pessoa para ser lida como romance: a convivência com um filho com síndrome de Down.

Schøllhammer (2011) percebe em Freire uma reinvenção do realismo na literatura brasileira, tal qual praticado por autores como Luiz Ruffato, Marçal Aquino e Fernando Bonassi, para expor questões como violência, criminalidade e exclusão social. Para o crítico literário, este realismo contemporâneo distingue-se do realismo da década de 30, voltado à verossimilhança descritiva e à objetividade narrativa, mas relaciona-se a uma tendência em que a “procura por novas formas de experiência estética se une à preocupação com o compromisso de testemunhar e denunciar os aspectos inumanos da realidade brasileira contemporânea” (SCHØLLHAMMER, 2011, p.57).

Podemos observar na linguagem utilizada por Marcelino Freire essas experiências estéticas apontadas por Schøllhammer – o resgate de um experimentalismo modernista, o retorno de uma forma fragmentada nas narrativas, assemelhando-se a crônicas, com um viés crítico da realidade social. Além disso, o tipo de escrita autoficcional, a partir de um referencial

testemunhal do escritor para abordar personagens e situações à margem da sociedade, também reforça a reinvenção do realismo em Freire defendida por Schøllhammer:

A literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior; o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico (SCHØLLHAMMER, 2011, p.15).

Assim, Schøllhammer expõe que as narrativas de Marcelino Freire não se atêm à questão representativa de uma realidade social, mas buscam um “efeito estético da leitura, que visa a envolver o leitor afetivamente na realidade da narrativa” (SCHØLLHAMMER, 2011, p.59). No conto “Esquece”, Freire aborda a violência cotidiana – e já normalizada e normatizada – sofrida pela população negra periférica, procurando, por meio de uma narrativa objetiva e da repetição de sentenças (“Violência é...”), trazer o leitor à reflexão:

Violência é ele ficar assustado porque a gente é negro ou porque a gente chega assim nervoso [...]. Violência é você pensar que tudo deu certo e nada deu certo porque quando você vê tem um policial ali perto [...]; Violência é acabarem com a nossa esperança de chegar lá no barraco e beijar as crianças [...]. Violência é a gente ficar com a mão levantada cabeça baixa em frente à multidão e depois entrar no camburão roxo de humilhação e pancada (FREIRE, 2005, p.31-32).

De Sertânia ao reconhecimento nacional como escritor, Marcelino Freire diz que “a literatura que [escolheu] fazer, sem concessão, [o tem] levado a lugares aonde [...] nem imaginava estar” (FILHOLINI; ANDRADE, 2014). Como pode ser observado no espaço reservado à sua obra no meio acadêmico nos últimos anos. Destacam-se, aqui, pesquisas acadêmicas sobre Freire com ênfase na oralidade da escrita, performatividade do autor e dos personagens, representatividade *queer*, experiência urbana, exclusão social, violência e marginalidade.

## 4.2 BIOGRAFEMAS POSSÍVEIS EM MARCELINO FREIRE

Eu não conseguiria escrever o *Nossos Ossos* se eu não tivesse, faz tempo, montando esse esqueleto. Aliás, pode observar: a capa do *Angu de Sangue*, meu livro de contos de 2000, já tem crânio na capa. No livro *BaléRalé* tem na capa ossos de duas múmias abraçadas. Meu blog se chama *Ossos do Ofídio*. Ou seja, no fundo, tudo é um mesmo livro. As páginas só vão, digamos, ganhando idade, envelhecendo...<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Declaração de Marcelino Freire em entrevista ao site *Livre Opinião* (FILHOLINI; ANDRADE, 2014).

Tal qual a metáfora do esqueleto que forma um mesmo livro de vida, partes de um corpo que constituem o sujeito Marcelino Freire, o espaço biográfico do autor e a autoficção que se revela na escrita permitem identificar biografemas norteadores de sua obra. Biografemas que se traduzem em narrativas: é pela recepção do leitor, pela leitura – aleatória, episódica, constante - de contos e fragmentos, que Freire diz algo sobre si, formando uma imagem do autor.

O *blog* atualizado pelo autor entre 2011 e 2017 nos dá pistas de sua escrita permeada por biografemas. “Esse *blog* é muito mais meu do que dos outros, entende?” (SANTOS, 2013), provoca. Em *Ossos do ofídio*, Marcelino Freire publicava pequenos poemas, impressões e reminiscências, por vezes abrindo seu álbum de fotos de família, tal qual Barthes propôs como um biografema imagético-genealógico em *Barthes por Barthes*. Fragmentos, biografemas poéticos de um quebra-cabeça freiriano aos olhos e interpretação dos leitores.

A infância, por exemplo, surge em dois *posts* ilustrados com fotos (figuras 12, abaixo). Em “Marcelinho”, o reencontro de uma foto antiga torna-se o pormenor, o fragmento do biografema barthesiano que vai servir de mote para uma ficcionalização de sua vida: “Esta foto estava perdida de mim. Primeiro, foi encontrada no baú de minha avó. Depois hoje, aqui, nas coisas de casa. Ela, re-revelada. Possivelmente, a foto mais antiga minha, que eu tenho. Ou que eu voltei a ter. Voltei a ser” (FREIRE, 2011e). Já no *post* “Doentinho”, Freire recria, pela ficção, sua vocação às artes desde criança: “Foi novinho assim, com carinha de menininha, que descobri a poesia de Manuel Bandeira. Conto sempre, quando me perguntam sobre influências. A partir da poesia do Bandeira é que eu quis ser poeta. E tuberculoso” (FREIRE, 2011a).

Figura 12 – Marcelinho e Doentinho



Fonte: *blog Ossos do ofídio*.

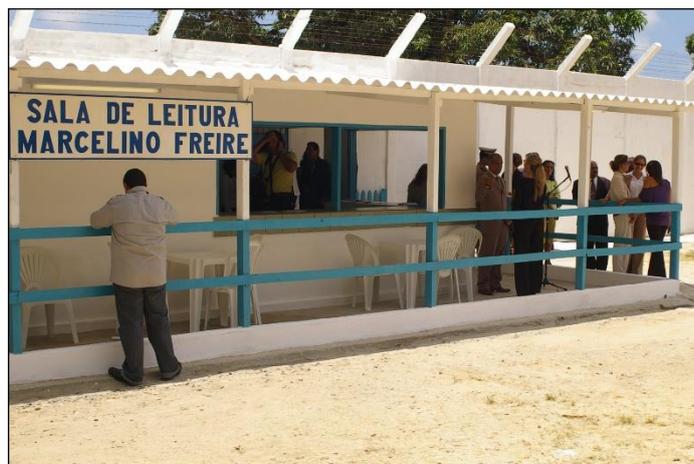
Arfuch diz que “a infância será a ancoragem obrigatória de todo o devir, lugar sintomático cuja funcionalidade não tem a ver somente com uma coerência narrativa, mas também explicativa” (ARFUCH, 2010, p.199). Para a autora, a amostragem de episódios da infância de um sujeito-autor, das relações familiares estabelecidas e de lembranças recorrentes acaba por tecer um romance familiar com efeitos de identificação junto aos leitores. Mais do que formar um romance familiar, para Sylvia Molloy (2003) as *petites histoires* (episódios triviais que a infância e o passado familiar oferecem) às quais o autor recorre para “conseguir ser em seu texto” (MOLLOY, 2003, p.131) são ratificadas

[...] pela mais elementar e inquestionável, das legalidades, a certidão de nascimento, e, finalmente, de acordo com uma convenção narrativa que vê a tipologia e a genealogia – o onde e o de onde – como começos necessários ao relato de uma vida (MOLLOY, 2003, p.131).

Questionado sobre a recorrência da temática relações familiares em seus contos, Freire é enfático ao afirmar que

[...] eu matei toda a família ao escrever. [...] O que está nas entrelinhas, debaixo das mesas de jantar. Quando escrevo, eu vou atrás desse desconcerto, sei lá. E não falta assunto para escrever, sobretudo sendo eu filho de uma família de imigrantes sertanejos. De uma família católica, religiosa. De uma família teimosa, lutada (RAMOS, 2014).

Figura 13 – Eu e Jean Genet



Fonte: *blog Ossos do ofídio*.

O ofício de ser escritor é outro biografema recorrente nas narrativas de Marcelino Freire. Para Arfuch, trata-se de um elemento notório encontrado na obra de um autor cujo trabalho é o “verdadeiro motor do devir humano” (ARFUCH, 2010, p.201). No *post* “Eu e Jean Genet” publicado em seu *blog*, Freire mais uma vez ficcionaliza, por meio de um fragmento, o contentamento com sua carreira artística:

Meu nome batiza a sala de leitura do Aníbal Bruno [presídio no Recife]. Os próprios presos que escolheram. Teria de ser um nome de um autor pernambucano contemporâneo.

– Meu primo falou que o mais entusiasmado com você era um travesti, é, foi. Talvez por causa de alguns contos meus, gays, não sei. Senti-me Jean Genet (FREIRE, 2011b).

Dentre tantas possibilidades na vida de um sujeito, é pela vocação, iniciada ainda na infância, que ele triunfa:

Eu era uma figura que, em casa, fazia tudo o que meus sete irmãos não faziam, por exemplo, escrever as cartas da casa, porque eu já gostava de ler e escrever. Era eu quem lia a Bíblia para minha mãe, eu quem lia as bulas de remédio. Não me mandassem fazer trabalho pesado! Meu trabalho era mais intelectual. Nesse sentido, eu era muito respeitado por esse ofício. [...] Eu até tenho em minha memória muita gratidão nesse sentido, porque foi a primeira vez que eu senti ser respeitado pelas escolhas que eu fiz. Eu era respeitado naquela função que eu desempenhava. Eu era respeitado como escritor, como leitor (GRÜNNAGEL; WIESSER, 2015, p.446).

Como aponta Freire no excerto acima, a troca, na infância, de atividades mais introspectivas e intelectuais do que físicas, comumente associadas aos meninos, o diferenciava dos irmãos: “A gente é muito estranho, estrangeiro, dentro da própria família quando escolhe caminhos que nenhum outro irmão quer” (FREIRE, 2017). Freire ficcionaliza a vocação na infância no conto “Balé”, em que um menino se dedica ao balé em vez de ajudar a família no trabalho braçal:

Disse que não, não vai cortar cana, morrer, moer neste sol. Disse que não, não vai ajudar o pai, salvar a mãe, os irmãos. [...] Disse que não sobe em caminhão. [...] Não quer sofrer no sufoco, não nasceu para mão-escrava. [...] Os irmãos saem para cortar mato e ele nem aí. [...] Vai seguir a sua vocação. Vocação? Agora mais essa, “vocação”. [...] Sabe o que ele fica fazendo enquanto a gente dá duro? Acredita que o negócio dele é ficar dançando? Vive atrás de vento, assobiando. Diz que segue canto de passarinho, que escuta água chover embaixo da terra. Vê só, ele ali na ponta quente da pedra se equilibrando (FREIRE, 2003, p.33-35).

O tema da vocação às artes aparece, novamente, no conto “Amigo do rei”, remetendo à influência de Manuel Bandeira na vida pessoal e profissional de Marcelino Freire,

como explicitado anteriormente em fragmento de um post do blog do autor. Vocação e relações familiares na infância são trazidos à tona nesse biografema transformado em narrativa; o menino prefere a poesia ao futebol, para desespero e incompreensão do pai, que vai buscar junto à escola uma resposta para a vocação artística do filho:

Bicha. É isso. Meu Deus! Gritou ele. Meu filho vai ser bicha. Credo! [...] Para que serve poesia? Quem colocou isso no seu juízo? Não acha bonito o futebol? [...] Foi à sala dos professores desabafar suas dores. Manuel Bandeira. Como é que é? A professora repetiu. Seu filho gosta do Manuel. [...] O pai amarelou. Ali mesmo desmaiou. Nem ouviu o final da história. Meu filho gosta de um outro menino (FREIRE, 2014, p.94-97).

Ratificando a proposta de Arfuch da vocação como motor do devir humano, em *post* publicado na ocasião do aniversário de 47 anos, Freire refaz seu caminho, buscando entender o significado e a importância de festejar o novo ano de vida na França, onde foi lançar a tradução de *Nossos Ossos*:

Sei que foi o trabalho o que me trouxe aqui. As escolhas que eu fiz, a duras batalhas e penas, pelo caminho. O destino, em boa parte, nos guiando. Sem sair de Sertânia. Explico: estou aqui, como estive em outros cantos, mas quem me trouxe, sempiternamente, foram Sertânia, Paulo Afonso, Recife, São Paulo. As cidades também vão nos levando. Construindo, com a gente, a alma que finalmente carregamos (FREIRE, 2014b).

Os deslocamentos (geográficos e simbólicos) nas narrativas de Marcelino Freire também podem ser associados a biografemas. “Eu sou o escritor dos deslocamentos. Acho que tem a ver com a minha trajetória de imigrante” (RAMOS, 2014), sugere Freire. Assim, a experiência de imigração sertão-cidade grande surge nos contos do autor e mais acentuada no romance *Nossos Ossos*. O dia da mudança definitiva para São Paulo é recordado por Freire em seu *blog* a partir da percepção do sentimento paterno:

A primeira vez em que vi meu pai chorar. Em que ele, na verdade, se engasgou. Ficou um vazio na voz. Porque meu pai foi um senhor duro. Embora bem-humorado. Um senhor de outro tempo. Sem abraços demorados. Nem derramamentos. [...] A hora em que peguei as malas. Soquei no automóvel. Dei a meia-volta para beijar os parentes. Todos ali, reunidos em minha despedida. Eu de partida decisiva para São Paulo. Caminhei em sua direção. Para agradecer por tudo o que ele me deu. Tudo o que eu estava levando comigo. Repito: aquela manhã de uma quinta-feira, dia 11 de julho do ano de 91. Meu pai, ali, diante de mim, não conseguiu dizer uma palavra. Apertou-me a mão. Olhou nos meus olhos. Feito um amigo que nos olha. Com amor. Meu pai me amava. Todo em sua dor. Silenciosa (FREIRE, 2012a).

Freire afirma que o deslocamento Recife-São Paulo foi determinante para o que há de urbano e caótico no que escreve. “O [livro] *Angu de Sangue* só foi possível quando vim morar em São Paulo. O angu da tradição, sertanejo, nordestino, em contato com a cidade de São Paulo virou um angu de sangue” (FREIRE, 2017). A mistura resultou na reafirmação de suas raízes:

São Paulo poluiu os meus parágrafos. Foi uma experiência traumática, essa de eu sair de minha terra e enfrentar uma cidade diferente, fria, grandiosa. Aqui, em São Paulo, tive que reafirmar as minhas origens. Todo mundo me perguntava de onde eu era e eu dizia: “de Sertânia”. E isso foi uma afirmação importantíssima para mim. Reconhecer as minhas origens adormecidas (RAMOS, 2014).

Esse reconhecimento de origem se reflete na saudade que o autor transparece em suas narrativas. “*Rasif* é um livro cheio de saudade. É um testamento, um inventário meu” (SANTOS, 2013), confirma o autor. Em “O futuro que me espera”, um dos contos do livro, o personagem, por exemplo, após tantas lembranças faz o caminho inverso e retorna para a cidade natal:

Tenho saudades de Sertânia. [...] Saudades do amanhecer. Pra que pressa, pra quê? Saudades [...] do trânsito de carros de boi. Da procissão que se fô. Maria vai com as outras. Saudades de tantas coisas. Que eu costurei a mala, levantei as paredes da caixa. Disse olhando os prédios de São Paulo. E a fumaça. Vou-me embora agora mesmo, de hoje não passa. Aqui nunca foi a minha terra (FREIRE, 2014, p.121).

A temática dos deslocamentos em Marcelino Freire remete diretamente a outra questão: a sexualidade. Se a sexualidade se evidencia, inicialmente, no ambiente do sertão, é na metrópole urbana que ganha força, como pode ser observado no conto “Meus amigos coloridos”:

Primeiro foi o Cadu. Não lembro. Kiko, o meu primo. Não lembro. Tudo no banho de ribeirão. A gente ia mergulhar no açude. Lodo de caramujo. [...] Depois apareceu o Hermes. [...] Hermes morava na Pompeia. Não podia ficar tarde. Eu tinha de pegar o metrô. Foi numa noite dessas que um assobio me convidou parta descer na Liberdade. Segui o assobio (FREIRE, 2005, p.91).

Em *Nossos Ossos*, o ambiente urbano de São Paulo vira um grande cenário para as investidas homossexuais do protagonista do romance, um escritor e dramaturgo migrante do sertão nordestino.

A primeira vez com um michê foi por engano, eu não entendi o que queria de mim o rapaz com cara de índio. [...] Aí ele me cobrou uma ajuda para o trem, para o lanche [...], eu dei e me acostumei a procurá-lo na Estação da Luz (FREIRE, 2013, p.33).

É nesse ambiente que mistura boates, botecos, gigolôs, michês, prostitutas e trabalhadores da noite que a temática da sexualidade é ficcionalizada por Freire, ancorada pelo conceito de metronormatividade. O termo<sup>15</sup> estabelece a cidade, o urbano como ambiente propício e referencial aos homossexuais (e demais “minorias de gênero”) para vivenciar sua liberdade sexual; a migração de homossexuais para uma metrópole, de forma a ocupar locais comuns e promover uma formação identitária de sujeitos com mesmo gênero e/ou orientação sexual. Por esses deslocamentos simbólicos, o espaço urbano se transforma em *habitat* para incursões sexuais e pegação<sup>16</sup>, legitimando determinadas áreas como gays – parques, cinemas, saunas, banheiros – em que a liberdade se faz presente.

Marcelo Teixeira (2015) observa que, durante o século XX, a migração para a metrópole seria, para os homossexuais, uma obrigação e emancipação. Mais do que a questão econômica, em geral a causa da migração para uma metrópole, são as questões sexuais que motivam a saída de sujeitos *queer*.

Desta forma, a subjetividade sexual converte-se em mola propulsora do ato de migrar sendo reconfigurada durante a trajetória do indivíduo de maneira contínua. Não só a sexualidade em um nível individual, mas cidadão: ao mover-se de uma cidade para outra, indivíduos e comunidades sexuais são conformadas e inseridas no contexto urbano de diversas maneiras (TEIXEIRA, 2015, p.25).

Heleno de Gusmão, o personagem-narrador de *Nossos Ossos*, resume, em depoimento fictício ao escritor Paulo Lins na orelha do livro, como o conceito de metronormatividade reconfigura esse sujeito migratório por razões sexuais: “Nesta vida, amei os aplausos [...], o sexo de curiosidade com os artistas bem-sucedidos, as metidas de rua, adorei foder gostoso atrás do fliperama” (FREIRE, 2013). Com a temática da sexualidade e o conceito de metronormatividade colocados sob reflexão, o capítulo seguinte abordará as narrativas *queer* na obra de Marcelino Freire.

<sup>15</sup> A autoria do termo é atribuída a Judith Halberstam, em *A queer time and place: transgender bodies, subcultural lives* (Nova York: New York University Press, 2005). A autora também é conhecida/o como Jack Halberstam, com atuação na pesquisa de gênero, estudos queers e transexualidade.

<sup>16</sup> Pegação é o termo utilizado por grupos gays para denominar a busca por sexo (e prática) em locais públicos. Da mesma forma, o termo banheirão refere-se a incursões sexuais em banheiros públicos.

## 5 NARRATIVAS *QUEER* PRATICANTES

Arfuch (2010) afirma que a proliferação de diferenças (étnicas, culturais, sexuais, de gênero etc.) que caracteriza a contemporaneidade influencia diretamente em suas representações no espaço biográfico de autores, em entrevistas, livros ou *blogs*. Para a autora, a tematização identitária das diferenças tem “expressão notória nos momentos autobiográficos, na medida em que articulam sempre o pessoal [privado] com o social [público]” (ARFUCH, 2010, p. 189).

A discussão público x privado é colocada sob reflexão ao Marcelino Freire se declarar, em reiteradas entrevistas, um homossexual não praticante. A figura pública do escritor Marcelino Freire confronta-se, aqui, com a pessoa física Marcelino Freire, resultando no questionamento: qual o limite entre a vida privada de um sujeito em sua intimidade e a vida pública enquanto sujeito da mídia?

Falar sobre homossexualidade não incomoda ao autor – tanto que a temática homoafetiva é uma constante em suas narrativas. O que incomoda ao autor é a cobrança pública de uma sociedade midiaticizada para falar sobre a sua homossexualidade. “Acho apenas que a nossa individualidade não é coletiva. [...] Existe pergunta mais primitiva do que ‘você é gay ou não é gay?’ Essa resposta eu não tenho para oferecer, a não ser na cama” (PAIVA, 2005), afirma Freire. Novo questionamento: em que medida (ou até que ponto) um autor homossexual precisa praticar uma militância? O sujeito gay Marcelino Freire – individual – deve atuar como porta-voz de sujeitos gays iguais – um coletivo de pertencimento? Freire é taxativo ao afirmar:

Eu não gosto de gueto. Fico deprimido em boate gay. Nunca fui a uma sauna. O que é isso agora? O lugar do gay, o lugar do negro, o lugar do branco? Eu quero ser tudo, quero estar em todo canto. Eu até vou lá na boate, mas também vou ao churrasco, vou no boteco. Só não vou ficar frequentando exclusivamente um lugar onde todo mundo é igual a mim (Ibid.).

Marcelino Freire, enquanto escritor, precisa, afinal, sair do armário? “Fujo disto, deste engajamento, digamos, no seu sentido panfletário” (MACA, 2011), entrega o autor. Em outro momento, Freire diz que “parece que, em algum momento, para ser um homossexual legítimo, tem que ser um homossexual que está o tempo inteiro militando” (Ibid.).

Joan Scott (1999) inicia o ensaio *Experiência* com um exemplo pontual: a incursão do autor de ficção científica Samuel R. Delany em sua primeira visita a uma sauna gay.

O que essa experiência revelou foi que existia uma população não de indivíduos homossexuais, não de centenas, não de milhares, mas de milhões de homens gays, e que a história já havia ativamente criado para nós galerias inteiras de instituições, boas e más, para acomodar nosso sexo (DELANY APUD SCOTT, 1999, p.22).

A partir da experiência em um ambiente, como citado, voltado para acomodar o sexo desviante da norma, o autor traz à tona a força política de apresentar a diversidade de práticas sexuais. “Tornar o movimento visível rompe o silêncio acerca do mesmo, desafia noções dominantes e abre novas possibilidades para todos” (SCOTT, 1999, p.22). Assim, ao tornar pública a existência de atos sexuais reprimidos e confinados, Delany utiliza sua condição de alteridade (gay) para, com autoridade, falar sobre questões acerca de sua sexualidade.

Com o exemplo da sauna de Delany, Scott, historiadora feminista norte-americana, autora do emblemático texto *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*, reflete sobre a dimensão das histórias de sujeitos que não são mencionados na história ortodoxa, que exclui diferentes perspectivas. É preciso, segundo ela, buscar “legitimidade na autoridade da experiência, a experiência direta dos outros” (SCOTT, 1999, p.24), mas apreendendo uma análise crítica, de forma a não apenas reproduzir o convencional, o normatizado.

Histórias que documentam o mundo “escondido” da homossexualidade, por exemplo, mostram o impacto do silêncio e da repressão nas vidas das pessoas afetadas e trazem à tona a história de sua supressão e exploração. Mas o projeto de tornar a experiência visível impede um exame crítico do funcionamento do sistema ideológico em si, suas categorias de representação (homossexual/heterossexual, homem/mulher, negro/branco como identidades fixas e imutáveis), suas premissas sobre o que essas categorias significam e como elas operam suas noções de sujeitos (SCOTT, 1999, p.26-27).

As narrativas de Marcelino Freire reproduzem ou contestam, por meio de sua(s) experiência(s), biografemas, uma sociedade baseada em sexualidades normatizadas? Assim como em Delany, a intenção é dar visibilidade a uma fala particular que corresponde a uma realidade de tantos outros? É o próprio Freire, homossexual que se diz não praticante, que se contradiz ao afirmar que utiliza, sim, o seu espaço (biográfico) como escritor para trazer à tona questões referentes à sexualidade. “Sempre que posso, entro na luta, sim, grito, esperneio. [...] sempre que é necessário se mobilizar, eu me mobilizo” (GRÜNNAGEL; WIESSER, 2015). Como explica o autor:

Eu tenho muita fé na minha homossexualidade. Ela aparece no que eu escrevo como um exercício de fé. De afeto, de afetividade, de amor ao próximo, ao outro. A toda hora eu pratico isso em minha escrita. Sem isso, minha escrita não estaria completa. Eu não falo, aqui, de algo panfletário. É algo que está na minha alma, algo que me liberta (TRIGO, 2014).

A sua literatura transforma-se, assim, em lugar de espaço político. As narrativas tornam-se praticantes além da homossexualidade: transformam-se em narrativas *queer*<sup>17</sup> praticantes, o lugar das bichas, veados, afeminados, travestis - os sujeitos abjetos que desafiam o que é normatizado em uma sociedade binária, heterocentrada, que padroniza até mesmo homossexuais. Narrativas *queer* praticantes que transformam sujeitos e corpos renegados em discursos de visibilidade da transgressão do diferente. Para Freire,

o grito é todo tomado de consciência. Algo precisa ser feito, porque o peito está pedindo. É uma urgência danada. Contra tudo, contra todos. É uma vingança particular, que uma hora vira coletiva. Essa vingança é política. É como alguém que toca fogo às próprias vestes. Meus personagens pegam fogo, queimam o que está ao redor. Meu verbo é incendiário (TRIGO, 2014).

Ao utilizar sua literatura como espaço político de discussão coletiva, Marcelino Freire se aproxima às reflexões propostas por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2014) sobre uma literatura menor. Para os autores, uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior por meio de três características: desterritorialização, enfoque político e agenciamento coletivo.

A desterritorialização pode ser entendida como um deslocamento operado por grupos que, em dado momento histórico, se encontram marginalizados – por razões sociais, étnicas, sexuais, culturais. Logo, o ato de escrever, aqui relacionado a Freire, é um ato para desterritorializar um *status quo*, um território existente, por meio de narrativas e personagens à margem, em específico relacionadas a questões de gênero e sexualidade. Trata-se da linha de fuga criadora na qual, para Deleuze e Guattari, reside o enfoque político da arte e a ação de agenciamento coletivo:

O espaço exíguo [de uma literatura menor] faz que cada caso individual seja imediatamente ligado à política. [...] é a literatura que se encontra encarregada positivamente [...] dessa função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária: é a literatura que produz uma solidariedade ativa [...]. A máquina literária [...] está determinada a preencher as condições de uma enunciação coletiva [...]: a literatura tem a ver é com o povo (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p.26-27).

Assim, a “literatura menor nos permite recuperar a dimensão política e histórica da literatura e encará-la como uma das práticas discursivas da sociedade” (BATALHA, 2013,

---

<sup>17</sup> A conceituação dos sujeitos *queer* será descrita adiante nesta dissertação. Aqui, cabe a diferenciação que se estabelece no meio homossexual entre os gays que se adequam aos moldes de uma sociedade heteronormativa – não ser afeminado, “não dar pinta” – e demais tipos que fogem dessa concepção: as “bichas loucas”, as afetadas, as “passivas”, como se fala no jargão gay.

p.131). É pela potência revolucionária de desterritorializar algo para construir uma enunciação coletiva que devemos refletir sobre a prática homossexual de Freire em suas narrativas. A(s) estória(s) de uma(s) minoria(s) sempre será(ão) um ato político. Nesse contexto, o sujeito Marcelino Freire “grita” para que o autor Marcelino Freire seja um homossexual praticante: “Digo: porra, eu sou um escritor, escrevo os meus livros, mas eu não posso ser só isso, esse escritor na redoma, esse escritor que escreve e acha que já deu sua contribuição para a sociedade” (FILHO, 2012).

Deleuze proclama a vida como prática de escrita em *A literatura e a vida*: “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida” (DELEUZE, 2004, p.11). Marcelino Freire proclama a escrita como vingança: “É uma vingança também contra mim, eu sou um bundão [...]. Eu me sinto impotente diante de tanta coisa que a gente poderia fazer para mudar” (FILHO, 2012). Entre a escrita, a vida e a vingança, Freire se desnuda - “Eu tiro a roupa, faço miséria... escrevendo. Quando eu escrevo, não tenho pudor nenhum” (Ibid.) - em narrativas *queer* que traduzem o autor, sim, como um homossexual praticante em sua literatura. Tais narrativas serão analisadas a seguir sob três óticas distintas - estudos de gênero, culturais e de linguagem.

## 5.1 UM BALÉRALÉ DE TIPOS TRANSGRESSORES

Em *Devassos no paraíso*, uma das obras fundamentais para entender como se configurou a homossexualidade no Brasil da época colonial à contemporaneidade, João Silvério Trevisan traça uma perspectiva histórica para atestar que “a cada vez que alguém sente o apelo da diferença em seu desejo, provavelmente terá de vencer séculos de repressão, para chegar ao epicentro do seu eu” (TREVISAN, 2000, p. 163). Como se constrói esse discurso que rechaça o que vai contra a sexualidade considerada padrão, normativa? Os estudos de gênero, por meio das contribuições de variados autores, buscam entender como o sexo tem servido a uma lógica opressora na sociedade – e, ao mesmo tempo, tem sido negociado e utilizado como força contestadora política em dados momentos históricos, como atesta Gayle Rubin (2003):

A esfera da sexualidade também tem sua política interna, desigualdades e modos de opressão. Como em outros aspectos do comportamento humano, as formas institucionais concretas da sexualidade em um determinado tempo e lugar são produto da atividade humana. São imbuídas de conflitos de interesse e manobras políticas, ambas deliberadas e incidentais. Nesse sentido, o sexo é sempre político. Mas há períodos históricos em que a sexualidade é mais nitidamente contestada e mais

excessivamente politizada. Nesses períodos, o domínio da vida erótica é, de fato, renegociado (RUBIN, 2003, p.1).

A distinção entre sexo e gênero ligada ao modelo heteronormativo é um dos pilares para a compreensão do caráter produzido da sexualidade, que não é uma verdade essencial, mas uma construção histórica - “tratar o histórico como natural sempre é estratégia de poder” (TIBURI, 2016, p.10). Guacira Lopes Louro (2016) lista os questionamentos sobre o que é gênero:

É algo com que nascemos? Algo que nos é designado definitivamente, de uma vez por todas? Algo que aparentamos, por ações, gestos, comportamentos, moda? Como se faz um gênero? Como alguém se torna um sujeito de gênero? E quando isso acontece? O que sexo tem a ver com gênero? (LOURO, 2016, p.12).

Para Judith Butler (2003), uma das principais teóricas sobre os estudos de gênero, a existência de um sistema binário normatiza tanto o sexo quanto o gênero enquanto discursos produzidos e perpetuados. O sexo é composto pelo caráter biológico do indivíduo relacionado a um pré-discurso anterior à cultura; já o gênero seria um discurso culturalmente construído: refere-se a um conjunto de atos performativos “repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2003, p.59). Atos performativos que atuam como normas regulatórias recebidas por diferentes institutos (família, escola, mídia etc.), que nos dizem como agir para ser homem ou mulher - e que negociamos desde o nascimento. “O gênero é sempre objeto de discussão política e nunca uma evidência dada pela natureza”<sup>18</sup>, diz Butler.

Haveria, então, uma performatividade de gênero pela produção e repetição dos papéis masculinos e femininos, em atos legitimados por um poder independente da vontade do sujeito. Para Butler, gênero não é algo que somos, mas algo que fazemos – um efeito de discursos produzidos pela reiteração, pela sequência de atos repetidos, como uma identidade natural. Neste contexto, ela entende o gênero como opressor: as identidades homem/mulher são efeitos da produção e da perpetuação de uma genealogia do poder, que põe em jogo práticas de exclusão do sujeito – quem não performatiza seu gênero de acordo com o que é esperado, corre o risco de ser punido socialmente. Logo, não se pode escapar do gênero, como constata a autora, em entrevista à Folha de S. Paulo:

---

<sup>18</sup> Tradução do original: “Le genre est toujours l'objet d'une discussion publique, ce n'est jamais une évidence donnée par la nature”. Ver: AESCHIMANN, 2013.

Mesmo que às vezes possamos e que por vezes nos vejamos fora de suas normas, sempre nos relacionamos com aquilo pelo qual somos chamados, interpelados. Podemos recusar e mudar gêneros, tentar viver fora das normas, mas lidamos com um mundo social que vai desafiar isso. Mesmo a quebra mais radical de gênero tem que lidar com instituições, discursos e autoridades que buscarão designações pelo gênero. É uma luta (PASSOS, 2015).

Seguindo o raciocínio de Butler, se o gênero é um ato performativo, resta ao indivíduo seguir uma matriz baseada na heterossexualidade compulsória – parâmetro de uma sociedade binária em que a homossexualidade é vista como desvio à norma. A mesma hierarquização que separa o gênero entre masculino e feminino também distingue, por conseguinte, heterossexualidade de homossexualidade. A autora traz Michel Foucault (1988, 2006) à discussão para reforçar a

[...] noção utópica de uma sexualidade livre dos construtos heterossexuais, uma sexualidade além do sexo [regulado por meio de discursos públicos], não conseguiu reconhecer as maneiras como as relações de poder continuam construindo a sexualidade [...] mesmo nos termos de uma homossexualidade ou lesbianismo “liberados” (BUTLER, 2003, p.54).

Foucault (1998; 2006) afirma que a sexualidade é uma construção cultural, uma “necessidade política” (SPARGO, 2017), relacionada aos efeitos do poder – um poder que se instaura em todas as esferas sociais, incitando os sujeitos a agirem de acordo com interesses hegemônicos. Não que o autor descarte o componente biológico; ele prioriza, no entanto, entender o funcionamento de uma sexualidade construída sob bases histórico-sociais e fundamentada por instituições e discursos.

Se algumas formas de sexualidade são socialmente aceitáveis, por serem classificadas como naturais, por consequência, elas já definem, delimitam e excluem supostos desvios e manifestações divergentes. Foucault compreende “que a sexualidade produz o ‘sexo’ como um conceito artificial que efetivamente amplia e mascara as relações de poder responsáveis por sua gênese” (BUTLER, 2003, p.137/138). Desta forma, a sexualidade humana torna-se alvo de intervenção de diferentes poderes – igreja, medicina, legislação, polícia -, e a regulação do sexo passa a ser legitimada por discursos públicos, não mais pelo rigor de uma proibição. Sexualidade e poder são coextensivos, um não existe sem o outro, “entre a sensualização do poder e o benefício do prazer” (FOUCAULT, 1998, p.45), que resulta em um duplo efeito:

o poder ganha impulso pelo seu próprio exercício; o controle vigilante é recompensado por uma emoção que o reforça; a intensidade da confissão relança a

curiosidade do questionário; o prazer descoberto refluí em direção ao poder que o cerca (FOUCAULT, 1998, p.45).

Na sociedade moderna, analisada por Foucault, a sexualidade pressupõe um indivíduo às voltas com o pecado e o sentimento de culpa, que deve corrigir seus “desvios” de caráter a partir de uma ótica superior instituída, adaptando-se, assim, às normas sociais, aos mecanismos do saber-poder. A sexualidade, enquanto saber, dispositivo histórico de discursos e práticas de poder, não escaparia à biopolítica (a regulação da sexualidade pelo Estado, justificada pela religião, saberes científicos e instituições jurídicas) e aos seus aparatos de vigilância e punição. O sexo não tem uma importância meramente moral, mas gerencial: um controle dos corpos passa a se configurar quando o sexo se desloca da esfera íntima, privada, para a esfera pública. Nesse cenário, a conduta sexual da população vira alvo de intervenção do Estado. Foucault sinaliza os efeitos deste poder disciplinar na sociedade:

A confissão, o exame de consciência, toda uma insistência sobre os segredos e a importância da carne não foram somente um meio de proibir o sexo ou de afastá-lo o mais possível da consciência: foram uma forma de colocar a sexualidade no centro da existência e de ligar a salvação ao domínio de seus movimentos obscuros. O sexo só foi aquilo que, nas sociedades cristãs, era preciso examinar, vigiar, confessar, transformar em discurso (FOUCAULT APUD RAGO, 2013, p.51).

Como bem atesta Tamsin Spargo (2017), ao explicar a reflexão foucaultiana sobre a produção de um saber sobre a sexualidade que, enquanto construção cultural, perpetua relações de poder, “quem fala [transforma em discurso] produz uma narrativa sobre a própria sexualidade que é interpretada por uma figura de autoridade” (SPARGO, 2017, p.17). No conto “Phoder”, Marcelino Freire confronta a repressão ao sexo e transforma o saber-poder de Foucault em uma vingança pessoal da personagem – um “saber-phoder”. Na narrativa, uma prostituta atende um “velho” (como a própria define o cliente), já nos afirmando, desde o início, que “amor para mim sempre foi assim, nunca durou mais que vinte minutinhos” (FREIRE, 2003, p.39). O “velho” a faz recordar os abusos sexuais cometidos pelo seu pai durante a infância. Transtornada, ela não consegue transar com o cliente, só restando à personagem utilizar o mesmo dispositivo de seu pai para finalizar o programa: dominação, punição e controle de um corpo alheio.

Desci as unhas roxas pelas coxas do velho, toquei seu umbigo. Fingi um sorriso. Vencerei tudo isso. Era puta ou não era puta, porra? Corri o corpo inteiro do velho, deitei a língua nele. Riu, fechou e apertou os olhos azuis. Isso não vai ficar assim (FREIRE, 2003, p.41-42).

Em outros momentos das narrativas de Freire também é possível reconhecer o dispositivo do saber-poder sobre o sexo afirmando a subjetividade dos personagens de forma honesta e desarmada. “Em Sentimentos”, a viúva não esconde – e não reprime - seus desejos sexuais durante o velório do marido: “16 anos e já tão tesudo. O marido recém-empacotado [...] e aquele desejo [...], aquele ardor [...] e ela querendo trair, tragar, sorver” (FREIRE, 2005, p.101).

No tocante à homossexualidade, Foucault entende que, assim como a sexualidade em geral, deve ser lida como categoria construída culturalmente por um saber-poder e sujeita a efeitos de um controle social. A biopolítica que molda a heteronormatividade como norma, trata a homossexualidade como periférica. No entanto, “ainda que possam ser vistas como construções sociais em vez de inatas, as identidades gay e lésbica representam inevitavelmente tanto restrições quanto possibilidades” (SPARGO, 2017, p.29). Mesmo sujeita à disciplina e à punição, a homossexualidade se afirma, possibilitando o surgimento de políticas identitárias por meio de um discurso contrário. “Não há relações de poder sem resistências” (FOUCAULT, 2006, p.249) porque o

aparecimento [...] de toda uma série de discursos sobre as espécies e subespécies de homossexualidade [...] possibilitou a constituição de um discurso “de reação”: a homossexualidade pôs-se a falar por si mesma, a reivindicar sua legitimidade ou sua “naturalidade” e muitas vezes dentro do vocabulário e com as categorias pelas quais era desqualificada do ponto de vista médico (FOUCAULT, 1998, p.95).

Foucault nos sugere, ao mesmo tempo, uma impossibilidade da existência de sexualidades livres do poder, mas também a constituição de sujeitos homossexuais que se afirmam e questionam suas posições político-sociais. Retomando a discussão de Butler sobre performatividade de gênero, a autora questiona:

E se a repetição [de atos performáticos legitimados pelo poder de exclusão de sujeitos] está fadada a persistir como mecanismo da reprodução cultural das identidades, [...] que tipo de repetição subversiva [e emancipatória] poderia questionar a própria prática reguladora da identidade? (BUTLER, 2003, p.57).

Como afirmado por Marcelino Freire, sua escrita não estaria completa sem a prática afetiva de sua homossexualidade – não praticante, mas devota, fervorosa. Haveria nessa prática um devir de repetição subversiva? Ao escrever para se vingar, em relação à temática gay em suas narrativas, Freire apresenta diferentes personagens que carregam, subjetivamente, uma leitura indignada do escritor. Adequando à prerrogativa de Butler, importa analisar como a repetição subversiva de uma representação na literatura da imagem do sujeito homossexual

pode servir como intervenção ou descontinuidade na estrutura de poder. Importa analisar como o gay nostálgico ou o casal de meninos que selam escondidos uma união civil, retratados por Marcelino Freire, apresentam-se a contrapelo da norma, permitindo a visibilidade de diferenças sexuais e de gênero, de devires na contemporaneidade:

Meu tempo era outro tempo. [...] A viadagem não era aglomerada. Todos unidos pela causa, não tinha isso. O maior desfile gay que havia, sabe qual era? O desfile militar. [...] Já fui a muito quartel, meu caro. Dei pra coronel, chupei culhão de recruta (FREIRE, 2003, p.63).

Eu devia ter uns dez, onze anos. Ele também tinha nove, dez. Morávamos no mesmo Poço, em Pernambuco. E já havíamos notado aquele entusiasmo, maior do que o sol. [...] Dois garotos apaixonados. [...] A encenação aconteceu atrás da capela, no parque. [...] A gente prometeu esconder a aliança. Coisa de veado, a molecada logo iria dizer (FREIRE, 2015, p.76).

“Tudo o que se institucionaliza, que vira uma bandeira, me faz cabreiro. É assim que se perde a poesia” (PAIVA, 2005), segundo Freire. Talvez, seja assim, a sua literatura o espaço oportuno para discussões além da heteronormatividade. Kayanna Pinter (2013) aponta que Freire dá vida aos seus personagens gays “considerando a paródia e a performatividade de gênero como um ato questionador” (PINTER, 2013, p.126) do discurso imposto pela heterossexualidade compulsória<sup>19</sup>. Ao incluirmos nessa discussão as diferentes e múltiplas manifestações da sexualidade, encontramos nas narrativas de Marcelino Freire uma aproximação com a Teoria Queer para “ir além da visibilidade de evidências de que existem outros modos de lidar com o corpo e os prazeres” (BESSA, 2016, p.26). Na busca por um reconhecimento de sujeitos estigmatizados por uma não normatividade de gênero, a Teoria Queer propõe a superação das binaridades masculino-feminino, heterossexual-homossexual, para abraçar discursos múltiplos – um passo adiante no “aprisionamento” da sigla LGBTT (lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transgêneros).

Com referencial teórico nos movimentos feminista, homossexual e pelos direitos civis da população negra, a partir da década de 60, e nos estudos de Butler e Foucault, a Teoria Queer se fortalece na década de 80, nos Estados Unidos. O mote da teoria é a multiplicidade das diferenças, questionando uma suposta estabilidade entre sexo, gênero e desejo sexual. Conforme diz Mário César Lugarinho (2002),

A Teoria Queer tenta dar conta nitidamente do excêntrico em termos de gêneros, na medida em que reconhece que a orientação sexual difere da identidade sexual. A

<sup>19</sup> Entende-se heterossexualidade compulsória como o produto de práticas sociais ao longo da história que impõe o relacionamento entre homem e mulher como o único possível e natural.

Teoria Queer aprofunda as relações possíveis entre as identidades gays e lésbicas e a cultura construída em torno de conceitos como natural e normal, isto é, busca problematizar e desconstruir as relações entre o centro e as margens, compreendidas como as identidades homossexuais (LUGARINHO, 2002, p.57).

Além das instáveis e múltiplas sexualidades, a Teoria Queer busca apontar questões como classe social, etnia e gênero enquanto atravessamentos necessários para debater a sexualidade na sociedade contemporânea. Louro (2013) diz que

O grande desafio não é apenas assumir que as posições de gênero e sexuais se multiplicaram e, então, que é impossível lidar com elas apoiadas em esquemas binários; mas também admitir que as fronteiras vêm sendo constantemente atravessadas e – o que é ainda mais complicado – que o lugar social no qual alguns sujeitos vivem é exatamente a fronteira (LOURO, 2013, p.28).

Concordando com Louro (2013), Almerindo Simões Junior (2005) observa que os estudos *queer* têm como pesquisa a “travessia entre as fronteiras de gênero”, questionando “o assujeitamento a um sexo biológico ditado desde o nosso nascimento e que nos condiciona a determinadas representações esperadas, induzindo a uma única forma de desejo” (SIMÕES JUNIOR, 2005, p.9). Pela teoria, sujeitos identificam estratégias de leituras opostas à heteronormatividade, refutando uma homossexualidade essencialista<sup>20</sup>, limitada ao fisiológico do corpo. Mais do que isso, o *queer* coloca-se contra qualquer tipo de normalização:

Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. *Queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora (LOURO, 2013, p.38).

Deste modo, a Teoria Queer sugere gêneros transgressores e subjetividades desconstruídas de diferentes sujeitos formados por laços de afeto, negociados e contrários à concepção de uma binaridade do sexo e à repetição da performatividade de gênero. O *queer* “põe em dúvida [...] ser e agir de modo sexual e sexuado. [...] está em desacordo com [...] a norma, seja a heterossexualidade dominante ou a identidade gay/lésbica” (SPARGO, 2017, p.33). A teoria propõe “que se interrompa a reprodução das normas sociais através da incorporação política do outro-abjeto” (BENTO, 2016, p.23).

<sup>20</sup> Gayle Rubin explica o axioma do essencialismo sexual como uma “ideia de que o sexo é uma força natural que existe anteriormente à vida social [...], o sexo como eternamente imutável, a-social” (RUBIN, 2003, p.11).

Richard Miskolci (2013) chama a atenção para a denominação *queer* [que em inglês traduz-se como um xingamento para homossexual – o equivalente a bicha ou veado em português]: uma forma pejorativa para se referir a homossexuais, quando a teoria começou a ganhar força por conta da epidemia de Aids com a ideia de castigo para quem não se enquadrava na heteronormatividade.

[...] é importante compreender que realmente é um palavrão, um xingamento, uma injúria. A ideia por trás do Queer Nation era a de que parte da nação foi rejeitada, foi humilhada, considerada abjeta, motivo de desprezo e nojo, medo de contaminação. É assim que surge o *queer*, como reação e resistência a um novo momento biopolítico instaurado pela Aids (MISKOLCI, 2013, p.24).

A palavra que “antes era proferida ou sussurada como insulto, agora é orgulhosamente reivindicada como marca de transgressão” (SPARGO, 2017, p.9). Pelo uso do xingamento com novo significado, “a posição *queer* positiviza uma ofensa, busca maior fluidez sem despolitização de sujeitos cada vez mais marcados por hibridismos culturais” (LOPES, 2002, p.23). Assim, a Teoria Queer baseia-se na “instabilidade das identidades” (BENTO, 2006), na “recusa dos valores morais violentos que instituem [...] essa fronteira rígida entre os que são socialmente aceitos e os que são relegados à humilhação e ao desprezo coletivo” (MISKOLCI, 2013, p.25). Louro (2013) complementa a definição e a significação da teoria: “*Queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora” (LOURO, 2013, p.39).

A apropriação e concepção *queer* dos xingamentos para se referir a grupos gays é percebida na obra de Marcelino Freire. Termos como bicha e traveco passam a ser utilizados como afirmação da sexualidade dos personagens, mesmo quando estes têm nomes próprios, como afirmação de uma diversidade que não encontra espaço nas regras limitadoras de uma sociedade heteronormativa. Em “Júnior”, a travesti diz a si mesma “Coragem, Magaly Sanchez, coragem” (FREIRE, 2014, p.52) para entender que “de alguma forma, brilhou uma alegria no seu peito. No peito do travesti, é claro. O cara deve estar gostando de mim” (FREIRE, 2014, p.53). Em “Coração”, Célio se agrupa a um “devir-bicha” ao contar a uma amiga travesti sobre sua paixão: “Bafão, mona! [...] ele perguntou se podia dormir comigo aquela noite. [...] Eu não tive dúvida. Fui tirando a roupa do bofe. Uau! Menina! Bicha devia nascer sem coração, tô te falando” (FREIRE, 2005, p.60-61).

O *queer* como o sujeito não-social, excêntrico, a-normal, o outro-abjeto, encontra também, nas narrativas de Marcelino Freire, um lugar para personagens desviantes em relação a, por exemplo, temas como pedofilia e incesto. Vale observar, no entanto, que tais narrativas

oferecem ao leitor a dúvida: o personagem é realmente pedófilo? O relacionamento é incestuoso? No conto “Papai do céu”, por mais que uma associação de palavras (espuma-sêmen) possa remeter ao incesto entre o pai e o filho pequeno que tomam banho juntos na ausência da mãe, não é possível afirmar claramente se tal relação se configura<sup>21</sup>:

[...] papai não gosta de xampu da Mônica ele só usa um sabonete azul que faz uma espuma branca [...] que papai vive me mostrando a espuma branca [...] e papai diz que a espuma tem um gosto bom como o gosto da nuvem [...] e pede para eu colocar a espuma na língua [...] e colocar a espuma na minha bunda (FREIRE, 2013, p.95-97).

A figura do *queer* também está atrelada ao sujeito abjeto que transita por espaços específicos: hotéis e bares mal frequentados, banheiros e parques públicos, guetos formados por tais sujeitos que vivem em uma fronteira social, como já afirmado por Louro (2013). A pegação frequente em ambientes gays também se reflete a diversidade sexual *queer*, que configura “a relação instável, provisória, momentânea e sem vínculos afetivos, destacando abertamente, fora do armário, o sexo pelo sexo como fundamental e essencial” (MIRANDA, 2012, p.156). Em Marcelino Freire, os personagens se “jogam”<sup>22</sup> de maneira escancarada aos seus sentimentos e desejos marginais, confrontando uma sexualidade baseada na heteronormatividade:

Célio conheceu Beto na estação de trem [...], acariciou o membro de Beto no aperto vespertino, no balanço ferroviário. Beto gozou na mão do viado. [...] Célio feliz por um certo tempo. A gosma entre os dedos. A porra a gente esconde no ferro, debaixo do banco (FREIRE, 2005, p.59).

No conto “União civil”, o personagem se entrega ao prazer: “O que fez foi trepar por aí. Com dezenas de machos. Sem amor. Melhor que fosse sem amor. Para não alimentar ilusões” (FREIRE, 2015, p.84). Da mesma forma, Heleno de Gusmão, o dramaturgo protagonista do romance *Nossos Ossos*, passa a vida em São Paulo com relações artificiais com michês em “espaços invisibilizados, [...] lugares de trânsito nos quais a existência do outro se dilui com o ritmo desenfreado da cidade grande” (MARKENDORF, 2016, p.184). É este personagem que circula, que perambula por um espaço de sujeitos *queer*: “São Paulo, por exemplo, foi sempre um mal necessário, seus apelos e prédios, viadutos e bichos, drogas e sexos, de nada eu me arrependo” (FREIRE, 2013, p.118).

<sup>21</sup> Vale notar que o conto é narrado sob a ótica inocente de uma criança; logo, a “maldade” (a concretização do incesto) é vista sob a ótica de um leitor adulto. Também por ser narrado pela ótica infantil, o conto não apresenta pontuação.

<sup>22</sup> Expressão utilizada pela comunidade gay em referência a aproveitar o momento.

Em “A última sessão”, é no ambiente de um cinema pornô que o personagem ganha vida: “O velho acostumado que estava à penumbra. Na penumbra do cinema sempre encontrava a travesti Zélia Suave. E o menino do mercado” (FREIRE, 2015, p.121). O ambiente torna-se tão normal ao personagem que, após a morte da irmã, ele passa a morar dentro de três cinemas:

Saía revezando: Cine Palácio, Apolo, Cine Alvorada. Os três abertos 24 horas. Lá o velho dormia, bocejava. Molhava-se. Não ligava se o mundo à sua volta queimava, se se incendiava: melhor assim. Esse escuro mágico. Foi onde conheceu Zélia Suave. E demais telespectadores (FREIRE, 2015, p.123).

Lopes (2002) e Spargo (2017) observam uma outra tendência dos estudos *queer*: a releitura da afetação e do exagero do *camp* como transgressão. “O *camp* [...] é a linguagem (em sentido amplo) desacreditada, mas sagaz e subversiva, de um sujeito *queer* renegado” (SPARGO, 2017, p.45). O estilo *camp* é marcado pelo excesso teatral, utilizando o humor e a ambiguidade de *drags* e transformistas para questionar padrões morais e estéticos e o modo de ser - tanto heterossexual quanto gay. A performance *camp* acaba se ligando diretamente à já mencionada performatividade de gênero defendida por Butler, por ser uma paródia subversiva que atua como distorção à repetição de atos corporais, gestos e movimentos, como confronto ao que é esperado socialmente – um sujeito gay deve se adequar a um único modelo convencional? Assim, o que a princípio pode ser visto como uma contradição, ressurge como potencial contestador de uma sociedade normativa fundamentada em binarismos: o meio homossexual, como explica Lopes, “tende a rechaçar o *camp*, [...] pela substituição da bicha louca pela figura do macho gay, como mistura de ideal e de autoimagem” (LOPES, 2002, p. 98). Mas, aponta Spargo,

se você quer viver em condição de igualdade num mundo heteronormativo demonstrando o quanto você é comum e ‘igual a todo mundo’ [...], será inútil ostentar suas relações ou desejos mais excessivos e transgressores (SPARGO, 2017, p.26).

Em “A volta de Carmen Miranda”, Marcelino Freire nos apresenta um gay nostálgico situado entre a transgressão do *queer* e a paródia do *camp*: “Os viados pioraram. Não sei, estou ficando velho, [...] uma bicha recalçada. [...] Ser homossexual no meu tempo era outra história. Não como agora, essa perdição” (FREIRE, 2003, p.66-67). Nostálgico e afetado, o personagem vai pontuando, assim, um modo de ser homossexual que se aprisiona aos moldes e padrões da sexualidade heteronormativa:

Meu tempo era outro tempo. [...] Ninguém saía passeando com o namorado para cima e para baixo [...] Era tudo muito mais romântico. [...] Tinha mais poesia o encontro. [...] Desculpa, mas antigamente havia poesia chupar culhão de recruta, de seminarista. Engolir esperma de marinheiro. [...] Saudades do bom banheiro público (FREIRE, 2003, p.63-65).

“Hoje, o *camp* expressa não o desejo de afirmação do estereótipo envelhecido da bicha louca, mas o desejo de emprendermos todos, das mais diversas sexualidades e sensualidades, uma nova educação sentimental” (LOPES, 2002, p.113). Há outras formas de relações afetivas e sexuais além das ditadas por uma repetição da performatividade de gênero – sejam elas legais ou não. O que interessa reforçar aqui é que a representatividade *queer* dos não-sociais tem em Marcelino Freire um interlocutor. Como explica Olinson Coutinho Miranda (2013):

O *queer* representa o excêntrico que envolve sua conceituação de raro e estranho e também o fator do ex-centro, ou seja, fora do centro. [Nos contos de Marcelino Freire] podemos ver a ideia de excentricidade em suas variadas vertentes, uma vez que são personagens e ações que rompem com as regras ditas pela sociedade normatizante (MIRANDA, 2013, p.11).

## 5.2 A RESISTÊNCIA DE COLONIZADOS E DIASPÓRICOS

Como Marcelino Freire reitera em entrevistas, seus personagens à margem surgem em narrativas de vingança: “Eu escrevo porque dói, porque quero me vingar de algo. Descarregar um peso, inaugurar um olhar, uma revolta” (MACA, 2011). O autor afirma que *Contos Negreiros*, por exemplo, é “livro feito movido por uma vingança. Eu queria gritar isto: somos todos opressores e oprimidos” (SANTOS, 2013). A representação de tais personagens – diversos e oprimidos - pode ser compreendida, assim, sob a ótica dos estudos culturais, abarcando discursos múltiplos, numerosas histórias e vozes distintas.

Ao proferir reflexões sobre os estudos culturais como prática, Stuart Hall (2003) observa sua visão pessoal sobre a questão autobiográfica (entendida nesta dissertação como biografemas) que, por analogia, podemos levar à discussão sobre relatos homoafetivos.

Pensa-se a autobiografia habitualmente como algo revestido da autoridade da autenticidade. Contudo, terei que falar de um ponto de vista autobiográfico, se quiser fugir de ter a última palavra no assunto. Vou falar da minha perspectiva sobre certos momentos [...], não por esta constituir uma verdade, nem por representar a única forma de se contar a história (HALL, 2003, p.188).

Para Hall, os discursos se constroem e têm efeito na cultura – e é isso que diferencia os sujeitos. “Há sempre algo descentrado no meio cultural, na linguagem e na textualidade, na significação; há algo que constantemente escapa e foge à tentativa de ligação, direta e imediata, com outras estruturas” (HALL, 2003, p.198). É nessa descentralização que reside a linha de fuga como local de resistência. Neste contexto, podemos associar a representação de personagens gays na literatura de Marcelino Freire à leitura de sujeitos colonizados, diaspóricos e pertencentes ao multiculturalismo policêntrico – conceitos enunciados por Hall (2003), Homi Bhabha (1998) e Elia Shohat & Robert Stam (2006), evidenciando a relevância de tais narrativas nos estudos culturais contemporâneos.

O conceito de colonizado deve ser entendido aqui não somente no sentido territorial, geográfico, mas no sentido de apropriação cultural. “Um aspecto importante do discurso colonial é a sua dependência do conceito de fixidez na construção ideológica da alteridade” (BHABHA, 1998, p.105). A fixação do discurso colonialista com a repetição de conceitos estereotipados e discriminatórios em relação a aspectos sexuais, raciais e sociais faz com que toda a diferença seja vista como ameaça. “A função estratégica dominante [do discurso colonialista] é a criação de um espaço para povos sujeitos” (BHABHA, 1998, p.111), apropriados, dirigidos e dominados em várias esferas de atividade – uma população de “tipos degenerados”, como define o autor. O conto “Homo Erectus” ilustra a questão de o discurso colonialista criar ameaças e povos sujeitos à discriminação; a partir da descoberta dos homens de Weerdinge - duas múmias abraçadas, que acabaram conhecidas como o casal gay mais antigo da Holanda, surge o questionamento:

Sabe o homem que encontraram no gelo da Prússia? [...] O homem de 100 mil anos antes de nossa era? [...] O homem embrionário? Das origens cavernosas da humanidade? [...] Este homem dava o cu para outros homens. E ninguém – até então – tinha nada a ver com isso (FREIRE, 2003, p.15-16).

Assim como o narrador do conto, Freire também se indigna sobre essa apropriação dos homossexuais fossilizados a partir de uma ótica colonizadora contemporânea sobre a “ameaça de um povo sujeito”:

Foram estudar os seus ossos e acharam resquícios de esperma no cu de uma das múmias. A partir daquele momento, estabeleceram-se congressos no mundo inteiro para discutir se o cara dava ou não dava o cu. Isso é uma sacanagem sem igual. Porque o cara morreu há não sei quantos milhões de anos. Julgava que ia dar a bunda dele lá tranquilo, que ninguém ia encher o saco. Mas o desenterram milhares de anos depois, debruçaram sobre o seu cu: [...] Que discussão mais primitiva... Ninguém conhece outra pessoa e pergunta: “Mas e aí, como vai, você dá a bunda?” (PAIVA, 2005).

Excluindo formas desviantes de um padrão normativo, o discurso colonialista prioriza e hierarquiza práticas. A voz dos colonizados não teria local nesse cenário, contrariando a posição de Bhabha:

Minha leitura do discurso colonial sugere que o ponto de intervenção deveria ser deslocado do imediato reconhecimento das imagens como positivas ou negativas para uma compreensão dos processos de subjetivação tornados possíveis (e plausíveis) através do discurso do estereótipo. Julgar a imagem estereotipada com base em uma normatividade política prévia é descartá-la, não deslocá-la, o que só é possível ao se lidar com sua eficácia, com o repertório de posições de poder e resistência [...] que constrói o sujeito da identificação colonial (BHABHA, 1998, p.106).

No tocante à narrativa de personagens gays em Freire, tal produção foge da posição de estereótipo esperado pelo discurso colonialista, passando de coadjuvante a protagonista. Os “colonizados” - gays, lésbicas, padres e pais pedófilos, poetas, bailarinos, michês, prostitutas, travestis - encontram na literatura de Freire o seu local de resistência – a identidade gay não se cala aqui diante do padrão heteronormativo fixado, e ainda repetido, na sociedade colonialista enunciada por Bhabha. A mãe lésbica de “Minha flor” se enuncia:

Filho, sua mãe é homossexual. Está amando outra mulher e sendo amada. [...] Filho, é isso. O mundo anda tão evoluído, moderno. Flor está comigo, passeia nas minhas coxas. [...] Filho, não tenho culpa. Sua mãe também é gente, ser humano. [...] Querido, não precisa chamar ninguém de madrasta. Padrasto então, não tem isso. O pessoal pergunta: quem é o homem? Quem é a mulher? Absurdo. [...] Filho, hoje eu quero chorar, desabafar, eu quero me libertar. Preciso (FREIRE, 2003, p.107-108).

A condição de colonizado, conceituada por Bhabha, pode ser relacionada, também, à condição diaspórica analisada por Hall. Assim como o conceito de colonizado de Bhabha, o diásporico aqui não se limita ao sentido geográfico. De acordo com Hall, é preciso entender a diáspora enquanto experiência política sobre os deslocamentos simbólicos (identidade/gênero) e não somente geográficos (nação/nacionalismo).

Por conta de sua formação familiar (um misto de africanos, indianos, portugueses e judeus), Hall – um jamaicano da classe média “vivendo o conflito entre o local e o imperial no contexto colonizado” (HALL, 2003, p.386) – era identificado como “alguém de fora”, negociando ao longo de sua vida diferentes espaços culturais. O autor conclui que:

Vivi as tensões coloniais clássicas como parte da minha história pessoal. Minha própria formação e identidade foram construídas a partir de uma recusa de modelos dominantes de construção pessoal e cultural aos quais fui exposto (HALL, 2003, p.387).

Ou seja, recusando um modelo dominante, Hall construiu sua identidade singular mesmo em meio às culturas híbridas com as quais convivia. Por analogia, a condição da diáspora (de gênero) nas narrativas de Freire é utilizada para uma autoafirmação do sujeito/Marcelino, dos sujeitos/personagens, desviantes do padrão heteronormativo. Interessante notar a afirmação de Freire: “Na verdade, meu gênero é a palavra, e é a palavra quem sempre diz para mim quem é velho, quem é puta, quem é menino, menina...” (GRÜNNAGEL; WIESSER, 2015). A diáspora de gênero, construindo sujeitos singulares que buscam chegar a algo, segue a proposição de Hall: “E esta é exatamente a experiência diaspórica, longe o suficiente para experimentar o sentimento de exílio e perda, perto o suficiente para entender o enigma de uma ‘chegada’” (HALL, 2003, p.393).

Colonizados, diaspóricos, os personagens gays de Marcelino Freire confrontam um padrão normatizado e buscam maior representatividade. Trata-se de uma tomada – invertida – de poder, nas quais as narrativas do autor inserem-se como objetos do multiculturalismo policêntrico. Conceituado por Shohat e Stam (2006), o multiculturalismo policêntrico concebe o mundo sob múltiplos e dinâmicos pontos de vistas. “Trata-se da tomada de poder pelos excluídos, da transformação de instituições e discursos subordinados, [...] de uma exigência de mudanças nas relações de poder” (SHOHAT; STAM, 2006, p.87). Com foco na descentralização do poder, o multiculturalismo policêntrico não se configura como uma permissão de voz aos excluídos, mas sim como reconhecimento da voz do outro, sem necessidade de licença de convite ou de falsa aceitação do outro:

Acima de tudo, o multiculturalismo policêntrico não prega uma falsa igualdade de pontos de vista: suas simpatias estão claramente voltadas aos marginalizados e excluídos. Enquanto o pluralismo [cultural] pressupõe uma ordem hierárquica estabelecida de culturas – e o faz de maneira benevolente, mas um pouco a contragosto, ‘permitindo’ que outras vozes se juntem ao coro principal – o policentrismo é celebratório. Ele pensa e imagina direto da margem, pois encara as comunidades minoritárias não como ‘grupos de interesse’ a serem adicionados a um núcleo preexistente, mas como participantes ativos no centro de uma história comum de conflitos (SHOHAT; STAM, 2006, p.87).

Transformando discursos subordinados em potência política, o multiculturalismo policêntrico traz à tona o sujeito excluído como porta-voz de “afiliações construídas nas bases de desejos e identidades políticas comuns” (Shohat & Stam, 2006, p.88). Conceitos unificados são rechaçados para dar lugar à multiplicidade de vozes instáveis, diferentes culturalmente, com identidades particulares que, por interesses e discursos comuns, resultam em identidades coletivas. As identidades são propostas pelos próprios sujeitos, e não estabelecidas por normas-padrão, como observamos nas narrativas gays de Marcelino Freire – um espaço de tomada do

poder pelo sujeito, que descarta “o antigo elitismo do modelo pedagógico e etnográfico em favor de uma aquiescência pelo relativo, pelo plural e contingente” (SHOHAT; STAM, 2006, p.69). As travestis, por exemplo, surgem nos contos de Freire pelo reconhecimento do seu poder de inversão a discursos subordinados. Em “Júnior”, um pai de família convida uma travesti para um café na casa dele: “O travesti foi pisando alto. Equilibrando-se no salto. Como se a qualquer hora aparecesse a polícia e perguntasse: o que você, viado, está fazendo nessa casa? O cara me convidou para um café, ora, ora” (FREIRE, 2014, p.52); em “Mulheres trabalhando”, um cliente fica dependente do amor de uma travesti:

Beth Blanchet, eu sou homem, muito homem. Mas não sei o que fazer com esse motor no meu peito, morto. Com a minha dor de cabeça. Com o peso da minha tristeza. Beth Blanchet, meu amor, porra. Juro que deixo você enfiar no meu cu esse pau gostoso. Eu deixo (FREIRE, 2003, p.24).

Qual o lugar dessas narrativas à margem de Freire enquanto representação de sujeitos político-culturais? Por que tais relatos de sujeitos colonizados e diaspóricos, em um cenário de multiculturalismo policêntrico, são relevantes na contemporaneidade? Desequilibrando um padrão heteronormativo, em que a construção ideológica de gênero mantém a dominação do masculino, tais narrativas propiciam uma análise das relações de poder no interior da cultura.

Observa-se que as narrativas gays freirianas dão suporte a uma contestação da narrativa histórico-social no padrão heteronormativo. O objeto cultural vira local de crítica e de intervenção política. Um sujeito gay (o autor Marcelino Freire), que fala por meio de seus personagens, toma o poder do discurso. Como sentencia Hall, “o pessoal tornou-se político” (HALL, 2003, p.80). E enquanto sujeito político, Freire concebe o seu espaço autobiográfico como oportunidade de fala para apresentar uma contrarepresentação sobre o que os outros (o padrão) esperam de seus personagens (colonizados, diaspóricos). Essa contrarepresentação de personagens gays em Marcelino Freire coloca em questão as normas estabelecidas pelo outro dominante. Trazer à tona experiências divergentes, incorretas do ponto de vista de quem domina, é a possibilidade de dialogar com o coletivo, de provocar empatia e entendimento: “No interior da luta contínua entre hegemonia e resistência, cada ato de interlocução cultural modifica cada um dos interlocutores” (SHOHAT; STAM, 2006, p.88).

Bhabha afirma que “a construção do sujeito colonial no discurso, e o exercício do poder colonial através do discurso, exige uma articulação das formas de diferença – raciais e sexuais” (BHABHA, 1998, p.107). Articulando, dessa maneira, um discurso em confronto ao

padrão heteronormativo estabelecido como correto na sociedade, as narrativas gays de Freire evidenciam sua potência enquanto produto cultural. Mais do que isso, podemos citar Hall ao observar tais narrativas atuando na formação de uma coletividade com foco de pertencimento: “É somente dentro da cultura e da representação que a identificação com [uma] comunidade imaginada pode ser construída” (HALL, 2003, p. 78).

### 5.3 O DEVIR-MENOR DA BICHA OCA COMO POTÊNCIA

Bicha devia nascer sem coração. [...] Não aguentei ficar em casa, sozinho, e vim tomar um café com você. Essa bosta de tristeza que bate no coração da gente, de repente. Que desmantelo! Bem que Roberto Carlos podia cortar esse cabelo. E eu, nascer sem coração, repetiu. É, sem coração. Para não ter que ouvir essa canção (FREIRE, 2005, p.59).

Nas últimas décadas, apesar de a comunidade gay conquistar, cada vez mais, espaço na sociedade, o preconceito ainda persiste. Ao mesmo tempo em que assuntos relacionados aos direitos civis de homossexuais (casamento, adoção de filhos) estão na pauta da agenda política, as estatísticas comprovam, por exemplo, que a homofobia e a violência contra gays são uma realidade no Brasil. Homofobia, preconceito e *bullying* têm na linguagem sua face primária: é no proferimento de termos como bicha, veado e boiola que uma palavra ganha status de xingamento e propagação de um discurso de poder.

Mikhail Bakhtin (2014, p.99) afirma que “a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial”. Toda a linguagem carregaria em si uma ideologia, gerando uma maneira – considerada como a prioritária e correta de uma maioria - de pensar e falar. Se a linguagem exerce assim um poder, é por meio dela própria que se ratifica uma construção social – um xingamento, por exemplo. A denominação bicha estabelece, então, uma forma de um falante se diferenciar em relação ao outro. “Através da palavra, defino-me [...] em relação à coletividade” (BAKHTIN, 2014, p. 117). Uma definição de poder por meio da linguagem, em que o falante está sempre emitindo juízo de valor, segundo Deleuze e Guattari (2011). Identifica-se, assim, que a construção social da palavra bicha a direciona como insulto, como julgamento – o seu uso prático é inseparável de seu conteúdo ideológico, como propõe Bakhtin.

James N. Green (2000) discorre sobre a utilização do termo bicha com tom pejorativo. O termo teria surgido na década de 30 do século XX, com a adaptação da palavra francesa *biche* – a corsa (feminino de veado). No Brasil, ganhou significação de prostituta,

sendo associado posteriormente ao homossexual mais delicado, mais afeminado. Ao longo do tempo, outros termos foram utilizados para denominar o homossexual masculino – gay, veado, fresco, pederasta, entendido, boiola, frango etc. – mas é no termo bicha que reside o tom caricato e pejorativo da palavra. Programas de TV, marchinhas de carnaval e piadas associando o ser bicha ao fora do padrão fornecem inúmeros exemplos e estão enraizados até hoje na cultura brasileira. Se a sociedade diz que ser bicha é ruim, um padrão heteronormativo reforça seu poder utilizando a palavra como ofensa.

Se determinada palavra carrega uma carga ideológica em sua construção social, promovendo juízo de valor por meio de um discurso de poder, conforme já apresentado, Deleuze e Guattari ratificam a discussão com o conceito de palavra de ordem. Para os autores, a palavra de ordem estabelece uma obrigação social por meio da repetição de um discurso de poder. A partir dessa perspectiva, presume-se que estariam implícitos, na repetição do discurso de poder, os preconceitos existentes em uma sociedade e disseminados, assim, pelo imperativo da transmissão da palavra de ordem. “As palavras de ordem não remetem, então, somente aos comandos, mas a todos os atos que estão ligados aos enunciados por uma ‘obrigação social’” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.17).

A utilização do termo bicha ao longo dos tempos, enquanto palavra de ordem, oprime quem está à margem do padrão da sociedade: ser chamado de bicha (des)qualifica o indivíduo e o agrupa em uma comunidade que foge à padronização de uma sociedade baseada na heteronormatividade. “Mas a palavra de ordem é também outra coisa [...]: é como um grito de alarme ou uma mensagem de fuga. [...] A palavra de ordem tem dois tons” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.58). Assim, a mesma palavra de ordem bicha que transforma um indivíduo em uma minoria também passa a servir de devir-menor – a potência de resistência, o contra-ataque, colocar em questão um padrão. “[...] como escapar à sentença de morte que ela [palavra de ordem] envolve, como desenvolver a potência de fuga, como manter ou destacar a potencialidade revolucionária de uma palavra de ordem?” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 61). A saída para Deleuze e Guattari, é considerar o devir-menor como uma “potência de variação da língua-maior”, tirá-lo da posição de desvio do padrão; a saída para Marcelino Freire, no conto “Coração”, é ressignificar o sentido da palavra bicha.

“Coração” é centrado na história de uma bicha velha que se expõe de forma agressiva e sem pudores, contando seus casos e pegações em locais públicos. A bicha não busca empatia ou piedade, mas busca amor e proteção: “Não tem coisa pior do que o abandono. Depois de uma trepada daquela, tudo parecia ser eterno. Aí é que a gente se engana” (FREIRE,

2005, p.62). A bicha queria ser oca, vazia, para não sofrer. Daí surge a inversão do termo bicha no conto: como um devir-menor pode se ressignificar.

Deleuze e Guattari propõem que o devir-menor da língua deve utilizar-se de sua potência revolucionária para ganhar espaço – “só vale[m] enquanto detonador de movimentos incontroláveis e de desterritorializações da média ou da maioria” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.56). Entende-se aqui desterritorialização da língua como desestabilização de um modelo vigente, o que nos permite chegar à seguinte analogia: território = ser bicha é ofensa, sofrer; desterritorializar = ser bicha oca é não sofrer.

Nota-se que Freire, assim, não dá ao termo bicha a equivalência de palavra de ordem enquanto xingamento, enquanto território. O termo bicha, no conto, poderia ser trocado por gay ou homossexual sem conotação pejorativa. Interessa, sim, humanizar o personagem, desterritorializando-o. Tornando-o oco. Sob a ótica das discussões de Deleuze e Guattari, Marcelino Freire, ao desterritorializar o termo bicha, torna-se, na realidade, agente direto de um discurso coletivo. Um relato proferido por uma bicha oca ganha identificação e ressonância por parte de outras [bichas ocas] na mesma condição – o não querer sofrer por amor, abandono, como qualquer um.

O contexto de firmar tal agenciamento individual/coletivo vira o fio condutor na narrativa freiriana. O que está em questão, então, é o poder (ou potência revolucionária, como atestam Deleuze e Guattari) das narrativas freirianas reverterem sentidos, significações; é o poder de desconstruir um pre(conceito).

Foucault nos diz que “o poder é alguma coisa que opera através de um discurso” (FOUCAULT, 2006, p. 253). O discurso da bicha oca de Marcelino Freire fortalece sujeitos por meio de um agenciamento coletivo de enunciação – o ato, a fala individual que remete a um coletivo:

O discurso direto é um fragmento de massa destacado e nasce do desmembramento do agenciamento coletivo; [...] onde coloco meu nome próprio, o conjunto das vozes concordantes ou não de onde tiro a minha voz (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 25).

Ao se desterritorializar, ao reverter o termo bicha como palavra de ordem a seu favor, a bicha oca personifica várias outras vozes que, como ela, não querem sofrer por amor somente pelo fato de serem bichas. “A pior coisa, amiga, é uma trepada quando fica engasgada. Vira uma lembrança agoniada” (FREIRE, 2005, p.61).

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos últimos anos, a arte tem sido utilizada em suas mais diversas formas para debater questões relacionadas à diversidade sexual e de gênero. Ao questionar o binarismo masculino/feminino e a normatização de um padrão heterossexual na sociedade, as produções artísticas vão além de uma mera representação de realidades existentes: problematizam temáticas emergentes e necessárias no século XXI. Observa-se, assim, um diálogo com a agenda política e a pauta de reivindicações de diferentes sujeitos - gays, lésbicas, *queer* etc.

Antonio de Pádua Dias da Silva (2014) observa que a homossexualidade é um tema que se configura diante desse cenário de questionamentos e que se projeta de uma forma particular na literatura: por meio da escrita de si. Tal escrita íntima não se refere, aqui, somente a um registro pessoal para eternizar memórias em páginas, mas, sim, a uma narrativa que, a partir de experiências particulares, carrega uma dimensão de ordem política:

[...] ela deixa de se referir unicamente a uma forma específica de dizer o si e o outro e passa a encampar esse si mesmo na perspectiva do homoafetivo que se re-presenta não e unicamente a si mesmo na dimensão literária, mas estabelece politicamente uma re-presentação de sujeitos e estilos de vida homoafetivos, sendo porta-voz de toda uma subjetividade que se vê visibilizada, projetada, configurada, vale salientar, de várias formas possíveis (SILVA, 2014, p.67-68).

Ampliando a discussão, Lopes (2002) indaga o que um olhar crítico homoerótico pode acrescentar à literatura. Para o autor, “[...] a sexualidade entra na definição do texto, e não só por aspectos ideológicos ou biográficos, indo além da identificação de práticas eróticas” (LOPES, 2002, p.124). Ir além de um relato biográfico ou de uma representação: daí reside a relevância de narrativas centradas no discurso e subjetividades do desejo gay. A presente dissertação teve como proposta discutir tal relevância a partir da (irônica) afirmação do escritor pernambucano Marcelino Freire ao se declarar um “homossexual não praticante”. O que podemos aprender e apreender com a frase do autor e como ela reverbera em sua literatura – há uma “prática homossexual” nas narrativas e na construção dos personagens?

A pesquisa foi iniciada com a discussão sobre como o espaço biográfico de um autor projeta sua imagem junto aos leitores. No caso específico de Marcelino Freire, como a citada afirmação “Sou um homossexual não praticante” deixa margem para uma atuação do escritor além da escrita, em um embate entre o público e o privado, entre a realidade e a ficção. A questão biográfica foi desenvolvida, deste modo, a partir da conceituação de biografia, por

Philippe Lejeune, passando pela autoficção, de Serge Doubrovsky, até chegar à importância da entrevista como gesto autobiográfico para a construção da imagem do autor Marcelino Freire.

“O que está sempre em jogo na entrevista, sobretudo com personalidades célebres, não é tanto a história, mas uma atualização da história, um *plus*, uma nova e última palavra que venha ressignificar o já conhecido” (ARFUCH, 2010, p.194). Dessa atualização da imagem do escritor – ou ilusão biográfica, como afirma Pierre Bourdieu – reiterada em diversas entrevistas e demais manifestações públicas do autor, apreende-se que a biografia de um sujeito é “uma obra não só inacabada, mas com inúmeras possibilidades de conclusão, [...] é sempre uma construção possível, entre tantas outras, a respeito de um personagem, e nunca ‘o’ retrato definitivo” (SCHMIDT, 2014, p.199). Da concepção da biografia como construção possível, foi analisada a utilização do conceito de biografema, de Roland Barthes, nas narrativas de Marcelino Freire.

Barthes apresenta o biografema como um traço biográfico de um sujeito, um pormenor que ganha [nova] vida na ficção: “Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto [o *punctum* de] certas fotografias” (BARTHES, 1984, p.51). A partir de tais fragmentos, é construída uma imagem, como tal, fragmentada do sujeito pela recepção do leitor. Vivos lampejos romanescos capazes de compor uma biografia descontínua, como define Barthes. E que, por analogia, são encontrados na obra de Marcelino Freire, como proposto nesta dissertação. É por biografemas como a infância, o ofício de escritor, os deslocamentos – geográficos e simbólicos – e a sexualidade nas narrativas freirianas que montamos um mosaico do autor. Nunca a imagem real, nem a representação; mas a recriação de um Marcelino Freire que se ficcionaliza em fragmentos e assim se oferece para os leitores:

Foi a voz que eu construí. A voz que eu descobri, assim, dentro de mim, ouvida. É difícil abandonar um jeito de ser, entende? Escrever é encontrar essa personalidade, o seu estar no mundo. Se o leitor identifica como meu esse texto, é sinal de que só eu posso escrevê-lo. E escrevo. Claro que quero estender essas possibilidades, mas sempre dentro e a partir deste meu DNA. Não tem como largá-lo. Já estou enalacrado dele (RAMOS, 2014).

É também pela forma que os biografemas barthesianos ganham espaço na prosa curta, objetiva e cantada de Freire. As narrativas fragmentadas, a preferência por uma escrita instantânea, traduzem um grito, uma urgência de vingança de personagens à margem da sociedade elencados pelo autor: pobres, favelados, nordestinos, negros, homossexuais, indígenas. Schøllhammer (2011) considera a produção de Freire parte de um novo realismo na literatura brasileira contemporânea, no qual o autor busca provocar efeitos de realidade por uma

escrita que traz à tona a reflexão e a crítica de sujeitos excluídos na sociedade. Arfuch (2010) ressalta que é pelas experiências pessoais e discursos de si que esse novo realismo vai dar visibilidade às diferenças:

A proliferação de diferenças (étnicas, culturais, sexuais, de gênero) que caracterizam o momento atual – sua afirmação ontológica como diferenças e a autocriação (coletiva) que supõem – tem expressão notória nos momentos autobiográficos, na medida em que articulam sempre o pessoal com o social (ARFUCH, 2010, p.189).

Nesse contexto, a tematização das diferenças de sexo e gênero na contemporaneidade ganha em Marcelino Freire um espaço de afirmação e discussão sobre padrões a serem seguidos na sociedade. Louro (1997) diz que um dos desafios mais complexos é desconstruir os binarismos polarizados de masculino/feminino, de opressão/submissão: “Uma das consequências mais significativas da desconstrução dessa oposição binária reside na possibilidade que abre para que se compreendam e incluam as diferentes formas de masculinidade e feminilidade que se constituem socialmente” (LOURO, 1997, p. 34-35). O que para Freire é se constituir enquanto “humano”:

Eu nunca me senti masculino. Assim como nunca me senti feminino. Eu me sinto muito “humano”. Eu não vejo isso como categorias que fiquem isoladas, respeitando a padrões de masculinidade, de feminilidade. Eu me sinto muito mais entregue a todas. [...] Eu me comporto de forma muito natural, muito mais livre para a compreensão do mundo, com um olhar muito mais aberto. (GRÜNNAGEL; WIESSER, 2015, p.450).

Freire prega, assim, um mundo sem categorias. Nem que seja em sua literatura. A personagem de “A sagração da primavera” se apaixona por um bailarino. Mesmo que a amiga diga que “todo bailarino é boiola, menina. [...] O vento bate na pluma e a pluma pluma” (FREIRE, 2003, p.114). Mas a paixão pelo humano, na qual “a pluma pluma”, não está presa a padronizações: “Meu amor cega como purpurina” (FREIRE, 2003, p.121). É uma defesa amorosa de Freire frente às construções histórico-culturais de sexo e de gênero, problematizadas por Judith Butler e Michel Foucault. É uma constatação de Freire para discursos e representações das relações entre homens e mulheres, homens e homens, mulheres e mulheres, humanos e humanos, em constante mudança. Diante disso, o escritor questiona: é preciso ser um homossexual praticante? Para ser algo ou alguém? Para Spargo (2017),

[...] exigir o reconhecimento de uma identidade homossexual distinta inevitavelmente reafirma a oposição binária e desigual entre homossexual e heterossexual. Assim, em vez de ser uma tentativa de sair da oposição ou de invertê-la, a Teoria Queer pode ser vista como uma investigação de como a oposição moldou as hierarquias políticas e morais do saber e do poder [foucaultianos] (SPARGO, 2017, p.37-38).

Assim, a Teoria Queer surge como uma alternativa para lermos as narrativas de Marcelino Freire, ao apresentar diferentes manifestações da sexualidade de sujeitos excluídos de um padrão heteronormativo, que aprisiona e dita regras. A transgressão do *queer*, de bichas e travestis, nos contos de Freire transforma-se no devir de uma sexualidade liberta de poderes disciplinadores. Sujeitos abjetos que se unem por laços de afeto, como o velho e a travesti que estabelecem uma relação de pai e filha no *habitat queer* de pegação da sala escura de um cinema pornô em “A última sessão”:

O velho está no fim. [...] A travesti fez suco para mim. Zélia não tinha pai. E viu no velho uma família. Igual à que não teve. Nordestina. Recorda-se quando chegou perto do velho, ali, na última fila do cinema. [...] Entre um programa e outro, era trocando algumas palavras sinceras com o velho que Zélia descansava. Ambos, entre eles, descansavam. Só na tela é que os músculos não cessavam sua jornada. Repetidas vezes as mesmas cenas. Chupadas xoxotas. Grossas varas. Murmúrios, até inocentes. Aqueles, de tanta gente que ia ao cinema pornô. Na surdina, para fugir do mundo. Cada vez mais veloz o mundo, o mundo (FREIRE, 2015, p.125).

Como bem observa Lopes (2002), “para não repetirmos perspectivas representacionais, que apenas procuram nas artes representações da homossexualidade existentes na sociedade” (LOPES, 2002, p.34), é preciso ler com amor e atenção as narrativas freirianas. Desdobrando biografemas em sua escrita, Freire não espelha uma realidade, mas possibilita uma recriação do real. O que está em jogo na obra do autor é a representabilidade geral da vida, o fato de a vida poder ser representada de variadas formas, como fragmentos barthesianos, com dúvidas em vez de certezas.

Ai, o que minha mãe vai dizer? Meu Deus, o que ela vai pensar? [...] E por aí vai: a sombra da mãe nos parágrafos, o medo que se tem da família na hora de se escrever e publicar. [...] Com que cara eu vou ficar? Será que minha tia, por exemplo, vai imaginar que, por causa daquele meu texto, sacaninha, eu estou dando, de fato, a minha bundinha? Ora, ora. Trato de acalmar a criatura: deita a cabeça no meu ombro, meu amor. É tudo ficção, pois não. É tudo literatura (FREIRE, 2011d).

É pela ficção que o escritor pratica não apenas a sua homossexualidade, mas, sim, suas sexualidades, ao dar vidas a personagens e discursos *queer*. É pela ficção que Marcelino Freire entende a sua sexualidade como uma prática de escritura que provoca a “transgressão da transgressão”, como explica Barthes:

Liberação política da sexualidade: é uma dupla transgressão, do político pelo sexual, e reciprocamente. Mas isso não é nada: imaginemos agora que se reintroduzisse [...] *um toque de sentimentalismo* – não seria a *última* das transgressões? A transgressão

da transgressão? Pois, no final das contas, seria o *amor*: que voltaria: *mas num outro lugar* (BARTHES, 2003, p.79)<sup>23</sup>.

É por concordar com Barthes que Freire afirma então que *Amar é crime*. A última das transgressões que faz do sujeito e do escritor Marcelino Freire um praticante na vida e na literatura. “Só quem ama assim é que entende. E mais que entende, sente” (FREIRE, 2003, p.109).

---

<sup>23</sup> Os grifos em itálico são do próprio autor.

## REFERÊNCIAS

Obras consultadas de Marcelino Freire

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

\_\_\_\_\_. **Angu de sangue**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. **BaléRalé**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. **Contos negreiros**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

\_\_\_\_\_. **Nossos ossos**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

\_\_\_\_\_. **Rassif: mar que arrebenta**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

*Posts de blog de Marcelino Freire*

FREIRE, Marcelino (2014b). **47 movimentos**. São Paulo, 21 mar. 2014. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/2014/03/21/47-movimentos/>. Acesso em: 14 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. (2011a). **Doentinhos**. São Paulo, 28 abr. 2011. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/2011/04/28/doentinhos/>. Acesso em: 14 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. (2011b). **Eu e Jean Genet**. São Paulo, 19 abr. 2011. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/2011/04/19/eu-e-jean-genet/>. Acesso em: 14 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. (2011c). **Homem de teatro**. São Paulo, 31 mar. 2011. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/2011/03/31/homem-de-teatro/>. Acesso em: 14 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. (2011d). **A mãe na literatura**. São Paulo, 25 abr. 2011. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/2011/04/25/a-mae-na-literatura/>. Acesso em: 17 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. (2011e). **Marcelinho**. São Paulo, 21 dez. 2011. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/2011/12/21/marcelininho/>. Acesso em: 14 abr. 2018.

\_\_\_\_\_ (2012a). **O dia em que meu pai chorou**. São Paulo, 12 jul. 2012. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/2012/07/12/o-dia-em-que-meu-pai-chorou/>. Acesso em: 14 abr. 2018.

\_\_\_\_\_ (2012b). **Sequestrar a memória**. São Paulo, 9 mai. 2012. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/2012/05/09/sequestrar-a-memoria/>. Acesso em: 14 abr. 2018.

Entrevistas e textos sobre Marcelino Freire

ANDERSON, Ney. **Marcelino Freire matando por amor**. 2011. Disponível em: <<http://angustiacriadora.blogspot.com.br/2011/05/marcelino-freire-matando-por-amor.html>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

FILHO, Hélio. **O poeta vingador**. H Magazine, São Paulo, p. 30-33, nov. 2012.

FILHOLINI, Jorge; ANDRADE, Vinicius. **A literatura que eu escolhi fazer tem me levado a lugares aonde eu nem imaginava estar**. 2004. Disponível em: <<https://livreopiniao.com/2014/04/17/marcelino-freire-a-literatura-que-eu-escolhi-fazer-ja-tem-me-levado-a-lugares-aonde-eu-nem-imaginava-estar/>>. Acesso em: 29 jun. 2017.

FREIRE, Marcelino. **“Eu escrevo para me vingar”**. São Paulo: TV Brasil, 11 ago. 2017. Entrevista ao programa de TV Estação Plural. Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/estacao-plural/2017/08/escritor-marcelino-freire-no-estacao-plural>>. Acesso em: 14 fev. 2018.

GRÜNNAGEL, Christian; WIESER, Doris. “Sou um homossexual não praticante”: Entrevista com Marcelino Freire. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 45, p. 445-462, jan./jun., 2015.

GUARDA, Adriana. **Marcelino Freire foi para São Paulo no rastro de um amor (e ficou)**. Jornal do Commercio, Recife, 2014. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/suplementos/jc-mais/noticia/2014/11/02/marcelino-freire-foi-para-sao-paulo-no-rastro-de-um-amor-e-ficou-154077.php>>. Acesso em: 27 jun. 2017.

MACA, Nelson. **Marcelino Freire: Respeito é pra quem tem!!**. 2011. Disponível em: <<http://gramaticadaira.blogspot.com.br/2011/07/entrevista-impar-marcelino-freire.html>>. Acesso em: 13 fev. 2018.

MARKENDORF, Marcio; Zandoná, Jair. Duas margens esquerdas de um mesmo rio: uma leitura da poética marginal em *Nossos ossos*, de Marcelino Freire. In: **Cadernos de Estudos Culturais**, Campo Grande, v.8, n.16, p.191-208, 2016.

MIRANDA, Olinson Coutinho. Personagens queer nos contos de Marcelino Freire. In: **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana, ano 6, v.11, n. 11, p.150-159, jan.-jun., 2012.

\_\_\_\_\_. Configurações queer em “Amar é crime”, de Marcelino Freire. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 – Desafios atuais dos feminismos** (Anais eletrônicos), Florianópolis, set., 2013.

NADAL, Luiz. – **Marcelino, me dá um grave, Marcelino?** Disponível em: <https://cachimbodebolso.wordpress.com/perfis/marcelino-me-da-um-grave-marcelino/>. Acesso em: 6 fev. 2018.

PAIVA, Fred Melo. **O direito de ficar parado**. O Estado de S. Paulo, São Paulo, p. J5, 29 mai. 2005.

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

RAMOS, Thiago Corrêa. **Entrevista – Marcelino Freire**. 2014. Disponível em: <http://www.vacatussa.com/entrevista-marcelino-freire/>. Acesso em: 13 jan. 2018.

SANTOS, Márcio Renato. Algo em mim quer dar vexame. In: **Cândido: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná**, Curitiba, n. 21, p. 4-9, abr. 2013.

STACKE, Ana Alice Pires da Silva; SILVA, Denise Almeida. A representação da violência no espaço urbano contemporâneo em contos de Marcelino Freire. In: **Antares: Letras e Humanidades**, Caxias do Sul, vol. 6, n.11, p.211-223, jan./jun., 2014.

TRIGO, Luciano. **Marcelino Freire lança romance ‘autopornográfico’: “O lugar da minha escrita é o lugar do grito”**. 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/marcelino-freire-lanca-romance-autopornografico-o-lugar-da-minha-escrita-e-o-lugar-do-grito.html>>. Acesso em: 28 jun. 2017.

VASCONCELOS, Liana Aragão Lira. **Estratégias de atuação no mercado editorial – Marcelino Freire e a Geração 90**. 2007. 176f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

## Bibliografia crítica e teórica

AESCHIMANN, Eric. **Théorie du genre: Judith Butler répond à ses détracteurs**. 2013. Disponível em: <https://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20131213.OBS9493/theorie-du-genre-judith-butler-repond-a-ses-detracteurs.html>. Acesso em: 01 abr. 2018.

ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.4, n.7, p.66-81, 1991.

ANDRADE, Leticia Pereira de Andrade. Quarto de despejo: fato e ficção no espaço autobiográfico. In: **Revista Literatura em debate**, Frederico Westphalen, v. 4, n. 5, p. 117-129, jul-dez, 2009.

ARAÚJO, Rodrigo da Costa. À beira de espelhos. Roland Barthes fragmentário. In: **Revista Escrita**, Rio de Janeiro, n.10, p.1-12, 2009.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico – Dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AZEVEDO, Cláudia Chalita. Eu só posso escrever sobre “mim” mesmo. In: **Outra Travessia**, Florianópolis, n.14, p.157-171, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1996.

\_\_\_\_\_. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTOLO, Ana. O punctum da imagem. In: **Outra Travessia**, Florianópolis, n.21, p.213-220, 2016.

BATALHA, Maria Cristina. O que é uma literatura menor? In: **Revista Cerrados**. Programa de pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Brasília, v. 22, n. 35, p. 113-134, 2013.

BELLATIN, Mario. **Shiki Nagaoka: una nariz de ficción**. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.

\_\_\_\_\_. Underwood Portátil. Modelo 1915. In: **Fractal: Revista Iberoamericana de ensayo e literatura**, Cidade do México, Ano 8, v. 9, n. 32, p. 103-140, jan./mar., 2004.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo – Sexualidade e gênero na experiência transexual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

\_\_\_\_\_. Queer o quê? Ativismo e estudos transviados. In: **Revista Cult**. São Paulo, ano 19, n. 6, p. 20-24, 2016.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral**. Campinas: Pontes, 1995.

BESSA, Karla. A Teoria Queer e os desafios às molduras do olhar. In: **Revista Cult**. São Paulo, ano 19, n. 6, p. 25-31, 2016.

BHABHA, Homi K.. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BRISOLARA, Valéria. Narrativa, memória e identidade: o boom das narrativas de cunho memorial. In: **Cenários**, Porto Alegre, v. 1, n. 5, p. 1-8, 1º semestre, 2012.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. Só posso escrever o que sou. In: **AletriA**, Belo Horizonte, v. 20, n. 2, p. 167-180, mai./ago., 2010.

CASTRO, Susana. Queerificando Antígona. In: **Revista Cult**, São Paulo, ano 19, n. 6, p. 16-19, 2016.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.) **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

\_\_\_\_\_. **L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature**. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989.

COSTA, Luciano **Bedin. Biografema como estratégia biográfica: escrevendo uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller**. 2010. 180f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

CUENCA, J. P.. **Descobri que estava morto**. São Paulo: Planeta, 2016.

DALCASTAGNÈ, Regina. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso. In: **Diálogos Latinoamericanos**, Dinamarca, n. 3, p. 114- 130, 2001.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka – Por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DORIGATTI, Bruno. **Mario Bellatin e os silêncios eloquentes**. 2009. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10081>>. Acesso em: 06 jul. 2017.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. **Devires autobiográficos – A atualidade da escrita de si**. Rio de Janeiro: Nau Editora/PUC-Rio, 2009.

FIGUEREDO, Eurídice. Roland Barthes – Da morte do autor ao seu retorno. In: **Revista Criação e Crítica**, São Paulo, n. 12, p. 182-194, jun., 2014.

FONSECA, Olívia de Melo. O fragmento como potência imaginária. In: **Outra Travessia**, Florianópolis, n.21, p.195-211, 2016.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos. Estratégia, Poder-saber**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos – Sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GINZBURG, Jaime. Entrevista com Karl Eirik Schøllhammer. In: **Teresa: Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 17. p. 265-274, 2016.

GOMES, Carlos Magno. Estudos de gênero e leitura interdisciplinar. In: **SocioPoética**, Campina Grande, v. 1, n. 5, p. 73-83, jan./jul 2010.

GREEN, James N. **Além do carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

G1. **“A morte de J.P. Cuenca” conta história real de um roubo de identidade**. 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/10/morte-de-jp-cuenca-conta-historia-real-de-um-roubo-de-identidade.html>. Acesso em: 4 fev. 2018.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

JASINSKI, Isabel. Passagens inteartas: palavra e imagem como anamnese criativa. In: **Cadernos de Letras**, Niterói, n. 44, p.195-206, 2012.

KLINGER, Diana. **Escritas e si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. Duas epígrafes e uma breve reflexão sobre o valor biográfico. In: **Outra Travessia**, Florianópolis, n.14, p.23-35, 2012.

LEJEUNE, Philippe. **Écrire sa vie: du pacte au patrimoine autobiographique**. Paris: Mauconduit, 2015.

\_\_\_\_\_. **O pacto autobiográfico – De Rousseau à internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Maria Tereza G. de Almeida. O pacto autobiográfico e os álbuns fotográficos. In: **4º Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários**, Universidade Estadual de Maringá, 2010.

LIMA, Rachel Esteves. A entrevista como gesto (auto)biográfico. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (orgs.). **Crítica e coleção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

LOPES, Denílson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho – Ensaios sobre sexualidade e Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. In: **Revista ProPosições**, Campinas, v.19, n. 2, p.17-23, mai/ago 2008.

\_\_\_\_\_. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. Uma sequência de atos. In: **Revista Cult**. São Paulo, ano 19, n. 6, p. 12-15, 2016.

LUGARINHO, Mário César. Crítica literária e os estudos gays e lésbicos: uma introdução a um problema. In: SANTOS, Rick e GARCIA, Wilton (org). **A escrita de Adé: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbicos no Brasil**. São Paulo: Xamã: NCC/SUNY, 2002.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular. Introdução à fotografia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MARTINS, Anna Faedrich. **Autoficções – Do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**. 2014. 251f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

MARTINS, Georgina. Narradores da exclusão ou a infância pobre na literatura brasileira contemporânea. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n.41, p.119-148, jan./jun., 2013.

MIRISOLA, Marcelo. **O herói devolvido**. São Paulo: Editora 34, 2000.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

MOLLOY, Sylvia. **Vale o escrito – A escrita autobiográfica na América Hispânica**. Chapecó: Argos, 2003.

MOURA, Carolina. **Site Isto não é um cachimbo, do jovem escritor Luiz Nadal, reinventa o gênero do perfil**. 2012. Disponível em: <https://ndonline.com.br/florianopolis/plural/site-isto-nao-e-um-cachimbo-do-jovem-escritor-luiz-nadal-reinventa-o-genero-do-perfil>. Acesso em: 6 fev. 2018.

PASSOS, Úrsula. **Sem medo de fazer gênero: entrevista com a filósofa americana Judith Butler**. 2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/09/1683172-sem-medo-de-fazer-genero-entrevista-com-a-filosofa-americana-judith-butler.shtml>. Acesso em: 01 abr. 2018.

PENA, Felipe. **Teoria da biografia sem fim**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes**. Coleção Encanto Radical. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escritas de si e invenções da subjetividade**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. A preservação da vida na escrita: o diário de Getúlio Vargas. In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 205-214, 1996.

RUBIN, Gayle. Pensando o sexo: notas para uma teoria radical das políticas da sexualidade. In: **Cadernos Pagu**, Campinas: n.21, p.1-88, 2003. Tradução de Felipe Bruno Martins Fernandes.

SANTA, Everton Vinicius. **A espetacularização do escritor**. 2016. 252f. Tese (Doutorado em Letras). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

SCHMIDT, Benito Bisso. Biografia: um gênero de fronteira entre a História e a Literatura. In: RAGO, Margareth; GIMENES, Renato Aloizio (Orgs.). **Narrar o passado, repensar a história**. Campinas, UNICAMP/IFCH, p. 191-202, 2014.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCOTT, Joan. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Orgs.). **Falas de Gênero**. Santa Catarina: Editora Mulheres, 1999. Disponível em: <[http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Joan\\_Scott-Experiencia.pdf](http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Joan_Scott-Experiencia.pdf)>. Acesso em: 10 abr. 2018. p. 21-55.

SHOHAT, Elia. STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SILVA, Ana Paula Rodrigues. Presentificação, o retorno do trágico e o tema da violência na literatura brasileira. In: **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n.11, p.320- 327, dez. 2013.

SILVA, Antonio de Pádua Dias. A literatura brasileira de temática homoerótica e a escrita de si. In: **Acta Scientiarum. Language and Culture**. Maringá, v. 36, n. 1, p. 61-71, jan.-mar., 2014

SILVA, Elaine Cristina Guedes. **Lembrar para esquecer; esquecer para lembrar: a instituição de uma nova mnemotécnica no romance Leite Derramado, de Chico Buarque**. 2013. 137f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade). Universidade Estadual da Paraíba, João Pessoa, 2013.

SILVA, Marcio Renato Pinheiro. As ambivalências textuais de Roland Barthes. In: **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, Maringá, v.25, n.1, p.17-26, 2003.

SIMÕES JUNIOR, Almerindo Cardoso. De sodomita a homoerótico: as várias representações para as relações entre iguais. In: **Revista Morpheus**, Rio de Janeiro, v.4, n.7, p.1-11, 2005.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SPARGO, Tamsin. **Foucault e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

TEIXEIRA, Marcelo A. de A. **Presença Incômoda: corpos dissidentes na cidade modernista**. 2013. 126f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

\_\_\_\_\_. Metronormatividades nativas: migrações homossexuais e espaço urbanos no Brasil. In: **Áskesis**, São Carlos, v. 4, n. 1, p. 25-38, jan/jun 2015.

TIBURI, Marcia. Judith Butler – Feminismo como provocação. In: **Revista Cult**, São Paulo, ano 19, n. 6, p. 8-11, 2016.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso – A homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

VIEGAS, Ana Cláudia. O “eu” como matéria de ficção – O espaço autobiográfico contemporânea e as tecnologias digitais. In: **Revista Texto Digital**, Florianópolis, ano 4, n. 2, p. 2-12, 2008.