



Sem-vergonhices, descaramentos e safadezas na obra de Marcelino Freire

Helder Thiago Maia*

“Eu quero, no que eu escrevo, fazer o que fizeram os artistas que admiro. Jogaram merda no ventilador. Eu quero dar a minha contribuição ao desconforto”.

Marcelino Freire

Marcelino Freire nasceu em 1967, numa pequena cidade do agreste pernambucano chamada Sertânia. Filho de retirantes, migrou para Paulo Afonso e Recife, até fazer de São Paulo seu lugar de produção. Simbolicamente, entretanto, sua literatura circula tanto pelo agreste nordestino quanto pelas grandes cidades; tanto pelo morro quanto pelo asfalto.

Revisor, escritor, agitador cultural, ex-estudante de Letras, Marcelino faz da palavra seu lugar de produção artística e de sobrevivência material. Escreve para se vingar e para gerar desconforto, como costuma dizer; faz de suas inserções no mundo literário uma possibilidade de, por meio do afeto, da arte e da violência, não só tornar visíveis aqueles historicamente marginalizados e silenciados, mas de, a partir da marginalidade, perturbar os códigos das políticas assimilacionistas do paternalismo, da governabilidade que produz estatísticas, das normas que regem nossas etnias, nossos gêneros e nossas sexualidades.

* Doutorando em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense (UFF).

Sua produção é majoritariamente em contos – *AcRústico* (1995), *Angu de sangue* (2000), *BaléRalé* (2003), *Contos negreiros* (2005), *Rasif: mar que arrebenta* (2008) e *Amar é crime* (2010) –, mas conta também com um livro de aforismos: *EraOdito* (1998) e o romance *Nossos ossos* (2013). Além disso, o autor organizou as coletâneas *30 minicontos para você ler no intervalo da novela* (2002) e *Os cem menores contos brasileiros do século* (2003).

Escolhemos, para este artigo, analisar o lugar da(s) homossexualidade(s) masculina(s) e das transexualidades em seis contos e um poema, contidos em três livros do autor. Ainda que tudo nos levasse à análise da obra *BaléRalé*, cuja presença de dissidentes de gênero e de sexualidade é mais marcante, nossa opção foi ler o lugar desses “desviantes” a partir dos livros *Contos negreiros*, *Rasif: mar que arrebenta* e *Amar é crime*, com o objetivo de ter uma visão mais panorâmica da obra.

As diversas homossexualidades masculinas presentes nos textos de Marcelino Freire produzem poucas imagens positivas sobre a homossexualidade – não se trata, portanto, de uma narrativa militante-identitária; ao contrário, a proliferação de homossexualidades que enxergamos na obra do autor parece dialogar mais com o que o padrão gay-branco-universal fez questão de esconder: as sexualidades fluidas e populares que estão fora do ambiente de consumo do *pink money*. A opção de Marcelino parece quase sempre ser a de enxergar o escuro do escuro ou a minoria subalternizada dentro das próprias minorias subalternizadas.

Vejamos, por exemplo, o conto “União civil”, que parece ser o escrito mais heteronormativo¹ desses três livros: a narrativa nos

1 Segundo Richard Miskolci, a heteronormatividade é um regime de visibilidade, ou seja, um modelo social regulador das formas como as pessoas se relacionam em que a heterossexualidade

relata o encontro de um narrador, que é escritor e vai a São João Del Rey palestrar sobre narrativas curtas em uma universidade que estuda sua obra, com dois homens que empurram um carrinho de bebê. Há, portanto, como a própria narrativa sugere, um esgarçamento entre as fronteiras da realidade e da ficção, da memória e da invenção, do conto e da autobiografia, já que a figura do narrador coincide com a do autor Marcelino, tanto pela atividade profissional quanto pelos deslocamentos espaciais que ambos realizam.

A partir desse encontro, o narrador especula sobre quem seriam aqueles dois homens, ao mesmo tempo que começa a discutir o processo de escrita do conto e também a projetar-se nos dois, que lhe parecem um casal com um filho adotivo. Contudo, a fluidez da sexualidade de João, namorado do narrador na infância, assim como o pouco afeto do namorado com o filho do narrador e a ironia do casamento infantil nos fundos de uma igreja parecem expor as fissuras da heteronormatividade, que, visíveis, borram não só a imagem de uma família (plasticamente) feliz, mas o lugar dos dissidentes no regime heteronormativo, bem como as exigências de imagens positivas sobre a homossexualidade de parte da militância LGBT. Assim, num regime de crescente assimilação das homossexualidades pelos bens culturais – que no Brasil ainda não se reflete em mudanças legais significativas –, Marcelino parece questionar o papel reservado às dissidências sexuais sob o regime dos modelos estabelecidos pela heteronormatividade.

é tida como um padrão inquestionável mesmo para os desviantes de gênero e de sexualidade, que são tidos como anormais, já que as normas sociais hegemônicas se impõem a todos os sujeitos, inclusive àqueles que não conseguirão atingi-las (2012, 41). A heteronormatividade, como o padrão de normalidade, de inteligibilidade e de comportamento imposto aos indivíduos e aos corpos, tendo como modelo as relações monogâmicas heterossexuais, objetiva regular e controlar corpos e práticas, funcionando, portanto, como um dispositivo de subjetivação normativo e hierárquico.

Em outro extremo, quanto à possibilidade de uma leitura heteronormativa, poderíamos falar do “poeminha de amor concreto”, que abre o mesmo livro de “União civil”. As rimas internas do poema, por exemplo, que provocativamente mantêm em suspenso o verbo “dar”, inclusive sendo publicado em negrito, e seus múltiplos significados – especialmente o sexual – desterritorializam o possível dentro da linguagem poética, ao mesmo tempo que marcam uma performance desafiadora do eu lírico. Poderíamos dizer que os versos de Marcelino remetem ao poema “Esfíncter”, de Allen Ginsberg, onde o cu e o sexo anal são tomados tanto em sua potencialidade gozosa quanto estética:

da mesma forma que você **dá** de cara **dá** de frente **dá** de bandinha **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: 2010, 21).

Propomo-nos, em seguida, a ler outros contos de Marcelino a partir da ideia de que existe na literatura latino-americana contemporânea algo que poderíamos chamar de uma escritura queer.²

De acordo com Roland Barthes, há em todo texto uma categoria que não é nem o estilo, nem o conteúdo e nem a língua: “um para além da linguagem” que é a história e o partido que o escritor toma diante desta. A essa categoria Barthes atribui o nome de escritura, que seria, portanto, um tom, um *ethos*, um ato de solida-

² O conceito de escritura queer encontra-se mais longamente explicado em meu livro *O devir-darkroom e a literatura hispano-americana* (2014), especialmente no capítulo “Constelações queer ou Por uma escritura da diferença”.

riedade histórica, aquilo que amarra o escritor à sociedade (2004, 7); um arrebatamento, um transbordamento do estilo para outras regiões da linguagem e do sujeito (2003, 89); a linguagem literária transformada em sua destinação social (2004, 13). Uma escritura, portanto, escancara a situação e engaja o escritor sem que ele precise dizer (2004, 24).

As escrituras queer são uma seleta de textos, de fluxos poéticos, que compartilham entre si a possibilidade de uma leitura desierarquizante e não normativa sobre gêneros e sexualidades; escrituras que surgem a partir da singularidade histórica das performatividades dissidentes frente à heteronormatividade hegemônica. Uma escritura queer, longe de fixar identidades desviantes ou normativas, agencia alianças com a alteridade e se desloca, se abjura, todo o tempo, para resistir às reterritorializações normativas. Assim, nos pontos seguintes, discutiremos questões estético-políticas que perpassam o conceito de uma escritura queer latino-americana e atravessam a obra de Marcelino Freire.

Escuridão ao sol

Presente em *Amar é crime*, o conto “O meu homem-bomba”, cujo duplo sentido remete tanto a homens de músculos hipertrofiados – as famosas *barbies gays* – quanto aos suicidas-terroristas, narra a história, em primeira pessoa, de um europeu entediado que, fugindo dos calores sexuais do turismo gay internacional, viaja para a cidade de Moab,³ no Cazaquistão. No trajeto que faz diariamente

3 Não sabemos se a cidade realmente existe, mas Moab é o nome de uma arma de destruição em massa.

em Moab, apaixonou-se por um homem que, ao final do conto, explode um ônibus logo depois que o narrador desce.

Como vemos no conto, os personagens de Marcelino parecem experimentar a vida a partir da escuridão ou daquilo que temos chamado de devir *darkroom*.⁴ Expliquemos: o *darkroom*, enquanto território atravessado por pulsões sexuais, é um lugar privilegiado de desterritorialização dos corpos disciplinados pelas hegemonias da heteronormatividade e de experimentação de corpos-sem-órgãos; é, portanto, um território de resistência onde os corpos dançam na escuridão e compõem campos de imanência de desejos dissidentes.

Desse modo, entendemos uma experiência em devir *darkroom* como uma vontade de alguns personagens de experimentação de corpos-sem-órgãos, de corpos desautonomizados, bem como a representação de nossa vontade, que é também a desse narrador especificamente freiriano e de muitos outros, de, ao apagar as luzes, enxergarmos aquilo que sempre esteve ali mas não era possível ver. A luz, portanto, é entendida segundo a metáfora de Georges Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vagalumes* (2011), ou seja, enquanto a lei, a norma, o dogma, a razão do Iluminismo ocidental, que, além de nos docilizar, cumpre o papel de não nos deixar enxergar os escuros de nosso tempo.

Consequentemente, como o homem contemporâneo de Giorgio Agamben, é somente no apagar dessas luzes (normativas e racionais) que passamos não só a enxergar o que antes era invisível, mas a nos enxergarmos por outras lógicas ou exatamente por meio da falta delas. Não se trata, então, de jogar luz, razão, norma, lei ao

⁴ Para uma explicação mais ampla sobre o devir *darkroom*, consultar o capítulo "Preliminares" de meu livro *O devir darkroom e a literatura hispano-americana* (2014).

que está escuro, mas de ver, a partir de corpos-sem-órgãos, as luzes do próprio escuro, as luzes que não são nem nossa razão, nem nossa norma ocidental. Parafraseando Agamben, diríamos que há nos personagens de Marcelino um desejo de, ao estarem mergulhados na escuridão, perceber o presente em suas luzes e em seus escuros (2009, 63). São, portanto, narradores/personagens marginalizados e indisciplinados que propõem um outro arranjo social, uma outra forma de enxergar a alteridade.

No conto, o narrador desloca a narrativa tradicional sobre esses suicidas, já que antes de falar de morte, suicídio e assassinato, fala de amor e desejo onde o Ocidente só enxerga terrorismo e violência. Nesse deslocamento na forma de enxergar o outro, o que Marcelino parece nos propor é que enxerguemos a “escuridão ao sol” (Freire: 2008, 31), ou seja, aquilo que nos fica invisível pelas narrativas hegemônicas ocidentais, que são usadas para demonizar esses homens, além de animalizá-los e distanciar-los da racionalidade ocidental. Freire constrói, portanto, uma narrativa que não só enxerga essa alteridade de forma diferente, equiparando os personagens aos cristãos em sua paixão religiosa, mas que também propõe um olhar deslocado, uma linha de fuga para nossas racionalidades.

Marcelino opera, assim, um segundo deslocamento muito sutil, que é ver as semelhanças entre Ocidente e Oriente a partir do fundamentalismo religioso e da paixão mística que organizam e estruturam ambas as sociedades. O narrador utiliza uma forte intertextualidade bíblica, principalmente nos nomes dos personagens e nos paralelismos de suas histórias. Como bem resume Sônia Galvão,

a obra de Freire situa-se [...] na busca dos abismos que a regra suprimiu, a fim de que tal estado de verdade emerja de seu esta-

do latente. Não se trata de se vislumbrar um caminho de defesa dos desvalidos, mas de apontar um sujeito que surge deslocado do mundo e da norma, da história, e constrói paradigmas ainda não percebidos por aqueles que se fecham no centro (2013, 129).

Bicha devia nascer sem coração

O conto “Coração” (2010), que oscila entre um narrador em terceira pessoa e as vozes em primeira pessoa do personagem principal e de um amigo, narra a aventura sexual de Célio com outro homem, Beto – aventura iniciada com uma masturbação no vagão de um trem. Paralelamente, temos as lamentações de Célio pelo desaparecimento de Beto.

As descrições espaciais, assim como a performatividade dos personagens, parecem sugerir uma narrativa *camp*⁵ para o conto, primeiro traço que afasta os personagens do gay-universal-urbano-jovem-classe-média, ao mesmo tempo que os aproxima de formas mais marginalizadas de se viver a homossexualidade. Contudo, para além das categorias estéticas, o que encontramos no conto são dois homossexuais distantes dos circuitos eróticos do *pink money* (boates, *cruising bar*, saunas etc.) e próximos dos circuitos eróticos da cidade (praças, trens, banheiros públicos etc.). Há uma sexualidade e um desejo não privatizados que recusam a segurança dos ambientes fechados, mas assumem os riscos fora das quatro paredes e negociam com eles. Vejamos um trecho do diálogo entre Célio e o amigo, que relata seu segundo encontro com Beto:

5 Entendemos o *camp*, segundo Denilson Lopes (2002), como uma questão estética, que o aproxima do brega assumido, uma predileção pelo artificial, pelo exagero e pela afetação.

Depois encontrei com ele de novo. Oi, Oi. Perguntou se eu tinha um cigarro, se morava na XV de Novembro. Se eu trabalhava, de que trabalhava, essas coisas. Se ele podia me acompanhar até em casa. E você? Deixei, deixei. Eu não tenho medo. Se for um ladrão, não tem o que levar. E ele parecia, sei lá, um menino bom. Bafão, mona (Freire: 2010, 59-60).

Outro traço a ser destacado é que a relação amorosa entre Célio e Beto acontece seguindo um modelo bofe-bicha que hoje nos parece praticamente em extinção, ao invés das relações igualitárias gay-gay. Ainda que muitas dessas relações sejam marcadas por uma violência simbólica e física, negociáveis entre o bofe e a bicha, percebe-se nelas uma maior fluidez das identidades relacionadas à sexualidade.

Quanto a uma leitura queer, além da não privatização dos desejos e da fuga ao modelo normativo identitário gay-gay, temos duas outras características que nos aproximam dessa possibilidade: a utilização da antiperistasis e a utilização de uma língua menor. A antiperistasis é um fenômeno conhecido pela aceitação, reapropriação e festejo de algo que inicialmente provocava danos e agressões. No conto, os dois personagens, em atitude bastante queer, se reapropriam do insulto “bicha” e o esvaziam de seu sentido pejorativo, fazendo dele um lugar de enunciação política coletiva. Vejamos um trecho do lamento de Célio:

No lugar do coração, bicha devia ter uma bomba. A minha vontade era ter uma granada, para estourar no trem. Para fazer uma desgraça, juro. Só assim Deus vai olhar para mim. Vai me trazer de volta aquele anjo. Sim, porque era um anjo. Não me roubou. Não me bateu (Freire: 2010, 62).

Duas características marcantes da linguagem do conto, bem como de toda a obra de Marcelino, são, como já pudemos ver pelos trechos citados, a oralidade e a concisão. Como esclarece Emerson Inácio, Marcelino investe num tecido textual marginal às formas fixas da literatura, mas que é o único capaz de materializar o conteúdo que deseja vincular (2012, 52). A marginalidade de seus personagens pede uma linguagem marcadamente oral e concisa, mas que muitas vezes se revela ritmada e próxima ao cordel.

Podemos dizer, portanto, que Marcelino faz um uso menor da língua. Em “Coração”, especificamente, temos uma língua de bicha suburbana que desterritorializa as convenções gramaticais e oscila entre o masculino e o feminino, fazendo da linguagem literária um questionamento e uma potência desterritorializantes dos gêneros e das sexualidades fixas. Percebemos isso, por exemplo, na frequência com que Célio chama seu amigo no feminino: “A pior coisa, amiga, é uma trepada quando fico engasgada. Vira uma lembrança agoniada. Uh!” (Freire: 2010, 61).

Seguindo Gilles Deleuze e Félix Guattari, entendemos língua menor como a língua que uma minoria constrói numa língua maior, portanto pressupõe um certo grau de desterritorialização (2003, 18). Uma língua tomada num devir minoritário (2013, 382) que recusa a inscrição literária nas formas dominantes da linguagem (2013, 86). Como afirma Guattari,

essa noção de expressão menor no campo da produção literária não é forçosamente sinônimo de um degrau numa suposta hierarquia de tipos de expressão, numa espécie de divisão de trabalho literário. [...] É exatamente essa produção singular e menor, esse ponto de singular criatividade que terá um alcance máximo na produção

de mutação da sensibilidade, em todos esses diferentes campos que chamei de revolução molecular (2013, 134).

Esteticamente, portanto, a língua menor freiriana perturba os modos oficiais do bem dizer e do bem escrever da nossa cidade letrada, mas é somente através desse uso menor da língua que Marcelino é capaz de vincular o conteúdo que deseja. Há em seus contos, por exemplo, incorporações constantes do pajubá⁶ à escrita literária, como “bafão”, “mona”, “bofe” etc. O uso menor da língua em Marcelino, que no conto “Coração” dá voz a bichas suburbanas, seja por meio do pajubá ou da oscilação entre masculino e feminino, é, assim, uma traição às tradições (literárias) normativas de gênero e de sexualidade, revelando-se como escritura queer por enfrentar e desestabilizar as hegemonias da linguagem heteronormativa.

O senhor não tem vergonha

O conto “Jesus te ama” (2010) narra o desenrolar de um flagrante feito por um policial que encontra um padre fazendo sexo oral em um adolescente. Já no começo do conto o padre aparece rezando e pedindo um milagre: que a autoridade o perdoe. Seu pedido se realizará, ao final do conto, visto que a situação parece assustar tanto o policial que ele decide não levar o caso adiante – o que explicita menos o milagre religioso e mais os casos de subnotificação de

6 O pajubá, segundo Carlos Lima (2013), é o repertório vocabular mobilizado pela comunidade LGBT, que aponta para subjetividades dissidentes, cuja performatividade busca criar uma outra realidade, em que as diferenças de gênero e de sexualidade não são empecilhos à dignidade humana. Considero, portanto, que o pajubá é uma espécie de língua menor deleuziana.

abusos sexuais, além dos conchavos entre as diversas instituições macropolíticas.

O narrador, através da voz do policial, questiona-se como um “candidato a santo” pode cair nessas fraquezas e pergunta ao padre se ele não tem vergonha. Há, portanto, uma humanização da figura do padre, cuja causa é o crime que comete. Contudo, ao final do conto essa humanização é desfeita pelo próprio padre, que se compara ao “Senhor” durante sua performance no púlpito.

No desenrolar da narrativa, o padre passa a jogar a culpa de todo ato sexual no adolescente, dizendo que foi seduzido e azucrinado pelo jovem. Essa é uma argumentação bastante comum nos casos de abuso sexual cometidos por sacerdotes em nossa realidade. O rapaz assume, então, duplamente a figura de Cristo: é tanto aquele que expia o pecado dos outros quanto o corpo perfeito, desejado, das imagens de Cristo.

Ao fim, depois de liberado e de uma noite de penitências, o padre volta à batina, à igreja e à missa, a perguntar-se se não tem vergonha de tudo o que aconteceu. Equiparando-se ao Senhor, a Deus, responde que não (não tenho vergonha), o Senhor (Deus, o padre) não tem vergonha. Cristo, o garoto, ao contrário, sente vergonha porque chora na delegacia; o Senhor, o padre, mesmo humilhado, consegue operar milagres sem chorar, sem ter vergonha, sem perder o controle.

A possibilidade de esse Senhor assumir a figura fantasmática de Deus é criada a partir da própria grafia da palavra, visto que quando o policial pergunta ao padre e quando o padre se pergunta se não tem vergonha, a palavra “senhor” se inicia com uma minúscula; já na última frase, “Senhor” é escrito com a primeira letra em maiúscula. No começo, a pergunta do policial:

“o senhor não tem vergonha?” (p. 105); depois, o padre se pergunta: “o senhor não tem vergonha?” e a resposta, que sugere a própria comparação com a divindade, é: “não, o Senhor não tem vergonha” (p. 108).

Gostaríamos, então, de abordar um trecho do conto a partir da ideia de terrorismo textual.⁷ Beatriz Preciado, teórica queer, primeiramente a partir de Roland Barthes (1990) e depois de Guy Hocquenghem (2009), diz que são terroristas todos os textos capazes de intervir socialmente, não graças à popularidade ou êxito de vendas, mas à violência metonímica que permite que excedam as leis de uma sociedade, de uma ideologia ou de uma filosofia, para criarem sua própria inteligibilidade histórica (Preciado: 2009, 138).

Barthes chama de violência metonímica a justaposição, num mesmo sintagma, de fragmentos heterogêneos pertencentes a esferas da linguagem geralmente separadas pelo tabu sociomoral. Assim, se juntariam, por exemplo, igreja, estilo rebuscado, pornografia etc. (1990, 34). Entendemos como terroristas aqueles textos que, por meio dessa violência metonímica barthesiana, terminam por confrontar a linguagem da heteronormatividade.

Essa correlação criada no conto “Jesus te ama”, que explicita a hierarquia da tradição cristã entre Deus e Cristo, pode ser lida como terrorista a partir dos paralelismos feitos entre as duas divindades e os dois pecadores. Na narrativa, por meio das comparações, enxergamos um Deus egoísta, cujo milagre serve apenas para escapar de uma situação criminosa, e soberbo, por sentir-se melhor do que os humanos que se ajoelham diante dele na missa. Ao mesmo tempo

7 A crítica literária e escritora argentina Sylvia Molloy utiliza uma expressão muito parecida, “vandalismo literário”, ao falar sobre a obra de Alejandra Pizarnik (*apud* Balderston: 1998, 358).

vemos um Cristo frágil, que se envergonha diante da autoridade divina (ao dizer que não teria feito nada daquilo se soubesse que o outro era padre) e também diante da autoridade secular (ao ser levado para a delegacia e chorar).

É, contudo, a humanidade de Cristo – sua fraqueza e seu corpo – que confere ao conto seu caráter mais profanador, mais terrorista, para além da violência metonímica barthesiana, que nesse texto junta, por exemplo, sexo oral, bosta, santo e Deus. O poder erótico da imagem de Cristo preso na cruz, transfigurada na imagem do adolescente de pernas abertas que se deixa chupar por um padre, profana a imagem sacra do filho de Deus, conferindo-lhe uma humanidade capaz de despertar em seus fiéis, por meio de seu corpo desnudo, desejos e tentações reprováveis para a doutrina cristã.

Ao mostrar essa potência erótica de um corpo que deveria ser lido exclusivamente como divino, Marcelino excede, através da profanação, a ideologia cristã, para revelar, assim como no conto “O meu homem-bomba”, quanto há de erotismo na paixão religiosa. Confronta, portanto, a linguagem religiosa e a linguagem heteronormativa, ao devolver a sexualidade das duas divindades a um sexo casual feito em um beco escuro entre um homem e um adolescente. Vejamos, para finalizar, um trecho em que o padre-Deus fala dessa relação erótica com o corpo do adolescente-Cristo:

Entrou na minha alma como um vampiro. Rezo. Como um Cristo, meu Deus, não posso. Certas imagens me ameaçam. Cristo e o seu corpo. Quando pequeno, queria tocar o corpo de Cristo. Esconjuro. O corpo perfeito. O corpo de braços abertos. Esconjuro (Freire: 2010, 107).

Corri para o colo da travesti

Uma escritura queer não é um discurso de tolerância, mas um discurso de afirmação das diferenças que, desterritorializando – seja por uma leitura em *darkroom*, seja por terrorismos textuais, normas e convenções culturais –, permite um agenciamento com o leitor que é transformador de seu território simbólico. Uma escritura queer engendra uma política da diferença que aspira a um diálogo solidário e transformador do leitor e da sociedade. Como afirma Richard Miskolci, uma política da diferença está ligada ao reconhecimento do outro sempre como possibilidade de transformação das relações de poder e do lugar que o outro ocupa (2012, 16).

Uma política da diferença, nesse sentido, reconhece o outro e o valoriza em suas especificidades. Assim, a literatura de Marcelino está implicada, como um *ethos*, na desterritorialização do lugar subalterno que esse outro silenciado e marginalizado ocupa, mas a partir do reconhecimento do outro como parte de nós mesmos, como demonstra, por exemplo, o conto “O meu homem-bomba”. O reconhecimento da diferença na narrativa freiriana pressupõe sempre não uma atitude de mera tolerância, mas uma transformação da cultura a partir desse outro marginalizado e excluído. Um outro olhar, portanto, a partir dos escuros de nosso tempo.

No conto “Júnior” (2008), por exemplo, cujo principal narrador é a criança que dá título ao texto, temos um bom relato de como o diálogo com o outro, que é construído socialmente como o estranho, o anormal, o outro distante, o perigoso, pode se transformar em afeto e amor a partir de um olhar que enxerga a nós mesmos nas diferenças do outro.

O conto narra a história do encontro entre o pai de Júnior e a travesti Magaly Sanchez. Eles estavam em um hotel quando o pai a convida para tomar um café em sua casa. Magaly acha estranho que um homem supostamente casado a convide para tomar um café em casa, mas termina cedendo ao convite. Na casa, o pai lhe serve biscoitos, pães, ovos e café. Marcelino não deixa de relatar a tensão entre esses dois mundos: uma prostituta transexual e a casa de uma família, não rica, mas aparentemente conservadora.

Magaly está preocupada com a possível presença da mulher do outro e estranha todo o tratamento carinhoso que vem recebendo; acredita-se amada. Fica encantada com aquele mundo que sempre lhe foi negado, mas decide ir embora, porque, apesar do carinho com que é tratada, sente-se uma intrusa nesse mundo que sempre a excluiu. Nesse momento, uma criança de dois ou três anos chamada Júnior aparece de fraldas, enrosca-se no colo de Magaly e a chama de mãe.

A partir desse duplo gesto, que não é de tolerância e que também não é uma assimilação que apaga as diferenças de Magaly, do pai e de Júnior, mas também a partir da própria solidão que parece envolver as três personagens, constrói-se entre eles o amor, o afeto e o vínculo. Longe, portanto, de ser uma escritura identitária ou tolerante, a escritura de Marcelino Freire é a escritura do encontro com o outro a partir das diferenças, mas também a partir do reconhecimento do outro como parte de nós mesmos.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BALDERSTON, Daniel & GUY, Donna (orgs.). *Sexo y sexualidades en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perro-ne-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. *O grau zero da escrita seguido de Novos ensaios críticos*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FREIRE, Marcelino. *Contos negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. *Rasif: mar que arrebeta*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- _____. *Amar é crime*. São Paulo: Edith, 2010.
- GALVÃO, Sônia. “*Rasif, a poética do deslocamento*”. In: COUTO, Rita & SILVA, Maurício (orgs.). *A miséria é pornográfica: ensaios sobre a ficção de Marcelino Freire*. São Paulo: Terracota, 2013, pp. 119-30.
- GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Petrópolis: Vozes, 2013.
- HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homosexual*. Espanha: Melusina, 2009.

- INÁCIO, Emerson. “Marginalidade, corpo, subalternidade, Evel Rocha e Marcelino Freire: à margem da margem”. *Via Atlântica*, nº 22, pp. 43-54. São Paulo, dez. 2012.
- LIMA, Carlos. *Sobre os chavões de Felix: por um manifesto Pajubá*. Disponível em: <<http://www.ibahia.com/a/blogs/sexualidade/2013/06/06/sobre-os-chavoes-de-felix-por-um-manifesto-pajuba/>>. Acesso em 10 jan. 2015.
- LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- MAIA, Helder Thiago. *O devir darkroom e a literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.
- MISKOLCI, Richard. *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- PRECIADO, Beatriz. “Terror anal”. In: HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homosexual*. Espanha: Melusina, 2009.