

A REPRESENTAÇÃO DA VOZ SUBALTERNA: PRESENÇA DE VOZ, CORPO E ORALIDADE NOS CONTOS DE MARCELINO FREIRE

THE REPRESENTATION OF THE SUBALTERN VOICE: PRESENCE OF VOICE,
BODY, AND ORALITY IN THE TALES OF MARCELINO FREIRE

Taysa Cristina da Silva⁵

Vanderléia da Silva Oliveira⁶

RESUMO: Analisa-se, por meio de dois contos, – “Muribeca” e “Darluz” – a presença de marcas orais nas narrativas do autor pernambucano Marcelino Freire. Os contos apresentam como mecanismo de composição estético-discursiva a representação da voz subalterna através do *Dialogismo Velado* (BAKHTIN, 1981), modalidade discursiva responsável por anular a mediação de um narrador externo e incorporar a própria voz da personagem na narrativa, favorecendo, dessa forma, a incorporação de mecanismos como voz, corpo e oralidade. Para tanto, além das contribuições de Mikhail Bakhtin (1981, 1988), foram utilizados como referencial teórico as reflexões de Irene Machado (1995) e Paul Zumthor (1997, 2005, 2007), dentre demais pesquisadores que discutem sobre a reformulação da natureza oral como artefato artístico.

PALAVRAS-CHAVE: Marcelino Freire; Dialogismo Velado, Oralidade.

ABSTRACT: Analyzed, through the analysis of two tales – “Muribeca” and “Darluz” - the presence of oral marks in the narratives of the author Marcelino Freire, from Pernambuco. The stories present as a mechanism of aesthetic-discursive composition the representation of the subaltern voice through the Veiled Dialogism (BAKHTIN, 1981), discursive mode responsible for canceling the mediation of an external narrator and incorporating the character's own voice in the narrative, thus favoring the incorporation of mechanisms such as body, voice, and orality. For this, besides the contributions of Mikhail Bakhtin (1981, 1988), it will use as theoretical

⁵ Mestre em Letras – Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina – UEL.

⁶ Doutora em Letras. Docente do Centro de Letras, Comunicação e Artes da Universidade Estadual do Norte do Paraná – UENP.

reference the reflections of Irene Machado (1995) and Paul Zumthor (1997, 2005, 2007), among other researchers who discuss about the reformulation of oral nature as an artistic artifact.

KEYWORDS: Marcelino Freire; Veiled Dialogism, Orality.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O autor contemporâneo Marcelino Freire é conhecido, na esfera literária, por exercer um trabalho estético concomitante com a crítica política e social brasileira. Desde a publicação da sua primeira obra, *Angu de Sangue* (2000), Freire vem elencando em suas páginas o contexto social e político da contemporaneidade brasileira. Suas narrativas nascem do desejo de representar, problematizar e discutir as barbáries de um sistema desigual que, ao favorecer alguns, exclui tantos outros. Desejo este proveniente de anseios particulares, subjetivos, que, no entanto, transcendem para o coletivo, representando, dessa forma, uma identidade cultural de uma dada classe que se vê subjugada, emudecida e muitas vezes impedida de transitar livremente em nossa sociedade.

Marcelino é autor, dentre outros títulos, de *BaléRalé* (2003), *Rasif: mar que arrebenta* (2008), *Amar é crime* (2011) e do ganhador do prêmio Jabuti de Literatura Brasileira, no ano seguinte do lançamento: *Contos negreiros* (2005). O autor, ainda, idealizou e organizou a antologia *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século* (2004). Seu conjunto de obras é composto majoritariamente por livros de contos, no entanto, sua última obra publicada, *Nossos Ossos* (2013), rompe com essa trajetória e instaura um novo gênero, o romance.

Seus escritos levam a questionamentos recorrentes da narrativa contemporânea. Nesse sentido, a crítica literária, de uma forma geral, analisa suas narrativas levando em conta aspectos em comum, como os da representação do marginal, da violência nos centros urbanos, da ficção *versus* testemunho, da focalização narrativa e hibridização de gêneros, além das marcas orais, dentre outros.

No que concerne a este último aspecto, marcas orais, podemos acrescentar que a produção ficcional de Freire congrega um amplo repertório de personagens e

vozes que foram silenciadas ao longo dos tempos pelos discursos hegemônicos. São essas “vozes sem voz” (SCHØLLHAMMER, 2011) – advindas de espaços relegados tanto pela sociedade quanto pela tradição literária e representadas pelas figuras de mulheres, velhos, negros, homossexuais, crianças, dentre outras personagens excluídas de algum modo dos espaços centrais – que, paradoxalmente, emergem ao cerne das narrativas de Freire e fazem-se ouvir. Nesse contexto, a fim de observar a presença da voz, corpo e oralidade, advindas de tais personagens, o presente artigo analisa dois contos do autor: “Muribeca”, pertencentes à sua primeira coletânea de contos, *Angu de Sangue* (2000), e “Darluz”, conto que compõe sua segunda obra *BaléRalé* (2003).⁷

2. MARCAS DA ORALIDADE NA ESCRITA: BREVES CONSIDERAÇÕES

Frederico Fernandes, em “O atributo da voz: poesia oral, estudos literários, estudos culturais e abordagem cartográfica” (2012), ao abordar a poesia oral, observa que, apesar das analogias entre a oralidade e poesia remontarem a *Poética* de Aristóteles, foi somente nos séculos XIX e XX que o assunto ganhou espaço e alguns estudos no campo da teoria literária.

A fim de observar esse descrédito da oralidade frente à historiografia literária brasileira, Fernandes destaca o trabalho de Sabrina Scheneider que, vinculada ao programa de pós-graduação em Letras da PUC-RS, fez uma revisão da historiografia literária brasileira, alinhando-se ao discurso corrente que justifica o apagamento da oralidade nas narrativas da nossa produção em decorrência não apenas da vinculação do termo *literatura* com a escrita, mas também dada à confusão terminológica relacionada à palavra oralidade, que a associa a conceitos como tradição oral, cultura popular, poesia anônima, etc. Em virtude da propagação da escrita, bem como da errônea definição do termo oralidade, o estudo da poesia oral foi posto em descrédito,

⁷ O estudo compõe uma pesquisa maior, em nível de Mestrado, apresentada à Universidade Estadual de Londrina, PPGL, em 2016, sobre Marcelino Freire.

apresentando-a “[...] como objeto de segunda ordem no terreno das letras” (FERNANDES, 2012, p. 138).

O estudioso acrescenta, no entanto, que ao longo das duas últimas décadas esse apagamento da oralidade na história da literatura brasileira tem sido denunciado e debatido no meio acadêmico, erigindo-se um discurso que reivindica o direito à pesquisa em poesia oral tal qual o da poesia literária. Dentre os vários canais de disseminação de textos, o pesquisador destaca a contribuição da revista eletrônica *Boitatá* e a trilogia *Oralidade e literatura*⁸, observando que enquanto a primeira destina-se à publicação de artigos voltados para a oralidade, as questões culturais e as relações com a produção poética, a segunda, por sua vez, oferece uma cartografia de pesquisa em oralidade no Brasil.

Para Fernandes, autores como a antropóloga Ruth Finnegan (1977) e o escritor genebrino Paul Zumthor (1997) favoreceram uma compreensão teórica sobre a poesia oral, na qual o senso étnico, folclorista e vinculado às tradições populares passa a ser questionado. Além disso, acrescenta que ambos os autores colaboram para a desconstrução da dicotomia oral *versus* escrito, colocando ambas em pé de igualdade e evidenciando, aliás, marcas orais em textos literários canonizados.

Destacamos, a propósito, as contribuições de Mikhail Bakhtin (1981) acerca do romance para complementação deste quadro. Ao estabelecer, em seus estudos, uma aproximação entre oralidade e escrita, fundada na relação dialógica – “Ciência das relações formuladas por Bakhtin através da observação da interação existente na dinâmica das enunciações, dos organismos, dos fenômenos e do homem com o mundo” (MACHADO, 1995, p. 310) –, o autor acaba por conceber o romance como

⁸ A *Boitatá* – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da Anpoll que faz publicações exclusivamente eletrônicas: <<http://www.uel.br/revistas/baitata>>. A trilogia *Oralidade e Literatura* encontra-se publicada como: *Oralidade e Literatura*: manifestações e abordagens no Brasil (organização de Frederico Fernandes, Eduel, 2003); *Oralidade e Literatura 2*: práticas culturais, históricas e da voz (organização de Frederico Fernandes e Eudes Fernando Leite, Eduel, 2007); e *Oralidade e Literatura 3*: outras veredas da voz (organização de Frederico Fernandes e Eudes Fernando Leite, Eduel, 2007).

gênero oral por excelência, no qual a imagem da linguagem apresenta-se como princípio de composição.

No entanto, algumas ponderações merecem destaque, pois, como observa Irene Machado, em *O romance e a voz: prosaica dialógica* de Mikhail Bakhtin (1995), a tese do romance como gênero oral para o autor deriva da concepção “[...] de romance como representação do homem que fala e, conseqüentemente, como produção da imagem de uma linguagem através dos gêneros discursivos e de sua tipologia na prosa” (MACHADO, 1995, p. 157), distinguindo-se, dessa forma, da poesia oral produzida pela voz viva.

Sob esses aspectos, apesar do modelo oral imediato ser o diálogo comunicativo, a oralidade que apreendemos na teoria do dialogismo é um fenômeno estético, em outras palavras, é uma forma de representação escrita dessa voz viva. O romance, desse modo, apresenta uma natureza mista, uma vez que, apesar de utilizar a escrita como suporte, apresenta princípios da oralidade.

Machado salienta que enquanto nas culturas orais o verso firmou-se como modelo do fenômeno estético e da poesia, na cultura letrada a prosa domina a variedade discursiva, reproduzindo nela uma forma distinta de fruição, de ritmos e dicções próprios da oralidade. As formulações de Bakhtin sugerem, nesse sentido “[...] não mais a poética da prosa romanesca, mas sim a *Prosaica*, um campo tão importante para a cultura letrada quando a Poética o foi para o mundo grego oral” (MACHADO, 1995, p. 158).

Diante de tais perspectivas, é possível analisar a contística de Marcelino Freire a partir de uma teoria destinada ao romance, uma vez que a questão não está voltada estritamente ao gênero, mas à forma na qual acontece essa manifestação na escrita. Os contos de Freire, nesse sentido, apresentam como marca inerente de composição estética a oralidade, segundo as proposições apontadas acima por Bakhtin e retomadas por Irene Machado.

Vale acrescentar que, ao retomar as ideias do teórico russo, Machado observa ainda que a concepção do romance como um gênero oral, o qual representa o homem que fala em nome de um sistema de ideias, recupera de forma direta os diálogos socráticos, nos quais o elemento essencial encontra-se no embate de ideias. É diante de tal perspectiva que o romance não opera apenas como imagem do homem, mas, sobretudo como imagem de sua linguagem:

Uma imagem formada pela transmissão de constituintes verbais e também representação literária dos discursos sociais, o que confere ao discurso romanesco o caráter de citação e, ao gênero, um caráter “falante, significativo (ou signo), nós não o vemos nem o tocamos, mas sempre ouvimos nele vozes (mesmo numa leitura silenciosa de si para si)” (M. Bakhtin, 1988: 357). (MACHADO, 1995, p. 159).

São, portanto, essas vozes – ou seja, essa palavra representada como signo da voz – que projetam uma determinada visão de mundo, um ideograma⁹, como quer Machado (1995), compondo assim o tom enunciativo nas narrativas de Marcelino Freire. Vale salientar que as vozes que emanam dos contos desse escritor são permeadas por procedimentos que intentam representar uma imagem da linguagem, ou seja, o ritmo, a entonação, o contexto cultural, dentre outros aspectos, os quais, mesmo sendo escritura, firmam, segundo Machado, o discurso como voz, como buscaremos apresentar no subitem que segue.

3. DA MARGEM AO CENTRO: O DIALOGISMO VELADO E A REPRESENTAÇÃO DA VOZ SUBALTERNA

Apesar de ser uma das narrativas mais analisados do escritor pernambucano, o conto de abertura da obra *Angu de Sangue*, “Muribeca”, merece atenção por

⁹ “Caráter ideológico da palavra e do discurso. Cada falante é um ideólogo e cada palavra é um ideograma, pois exprime ideias, reproduz a visão de mundo de uma esfera do contexto da interação social” (MACHADO, 1995, p. 312).

apresentar um projeto composicional recorrente em muitas das narrativas posteriores de Freire. Narrado ironicamente em primeira pessoa, o conto assume a estrutura de um monólogo e leva aos leitores o descontentamento de uma catadora de lixo ao descobrir que o governo pretende retirá-la do lixão chamado Muribeca em que ela e sua família vivem:

É a vida da gente o lixão. E por que é que agora querem tirar ele da gente? O que é que eu vou dizer pras crianças? Que não tem mais brinquedo? Que acabou o calçado? Que não tem mais história, livro, desenho? (FREIRE, 2005, p. 23).¹⁰

O tom que compõe a trama é o de revolta e insatisfação, uma vez que aquilo que a sociedade de consumo caracteriza como “Qualquer coisa sem valor ou utilidade” (MICHAELIS, 2015), além de ser a única forma de sobrevivência da família da narradora, está sendo a ela e a seus familiares negado devido a uma questão ideológica distinta, como veremos a seguir. Sem armas, a mãe de família encontra em sua voz sua única forma de combate e é justamente por meio desta voz que a narradora apresentará sua decepção e argumentos contra a decisão do governo:

E o meu marido, o que vai fazer? Nada? Como ele vai viver sem as garrafas, sem as latas, sem as caixas? Vai perambular pela rua, roubar pra comer? E o que eu vou cozinhar agora? Onde vou procurar tomate, alho, cebola? Com que dinheiro vou fazer caldo, vou inventar farofa? (FREIRE, 2005, p. 23).

Benveniste (*apud* PAVIS, p. 247, 2008) ao analisar a estrutura do monólogo observa que este “[...] é um diálogo interiorizado, formulado em linguagem interior, entre um eu locutor e um eu ouvinte”. A presença desse ‘eu’ ouvinte no conto em questão pode ser claramente observada pelas constantes frases fáticas, as quais

¹⁰ A obra teve sua primeira publicação em 2000. No entanto, foi utilizada para este trabalho a segunda edição (2005).

revelam a interação da narradora com seu interlocutor, como podemos perceber no exemplo: “Fale, fale. Explique o que é que a gente vai fazer da vida? O que a gente vai fazer da vida?” (FREIRE, 2005, p. 23).

Por se tratar de uma estrutura monológica, é natural que as réplicas desse interlocutor permaneçam ausentes, no entanto, é interessante salientar que, mesmo ocultas, são elas que determinam muitas vezes o discurso da catadora de lixo. A construção do projeto composicional do conto se realiza, nesse sentido, a partir das respostas da narradora frente aos questionamentos e réplicas desse mesmo “eu ouvinte” que, apesar de não ter suas falas marcadas no texto, se encontra em constante interação com a protagonista. Isso pode ser percebido já no primeiro parágrafo do conto, que parece se desenrolar a partir do seguinte questionamento oculto: “O que é lixo?”. Observe: “Lixo? Lixo serve pra tudo. A gente encontra a mobília da casa, cadeira pra pôr uns pregos e ajeitar, sentar. Lixo pra poder ter sofá, costurado, cama, colchão. Até televisão” (FREIRE, 2005, p. 23).

É perceptível que a construção discursiva da narrativa é determinada pela intensa participação do discurso do outro e o tom aparentemente monocórdio passa a ser substituído pelo dialógico. Não é preciso um olhar minucioso para entender que o discurso da catadora de lixo é construído sob uma constante contraposição ideológica frente ao seu interlocutor que, ao representar a demagogia do discurso dominante, prevê condições sociais igualitárias e dignas a todos os cidadãos, pretendendo, dessa forma, retirá-los do lixo. Mesmo não apresentando uma fala marcada no texto, as réplicas da narradora dão conta de sinalizar o discurso e, logo, a intenção desse outro, o qual promete uma casa à narradora e sua família: “Esse negócio de prometer casa que a gente não pode pagar é balela. É conversa pra boi morto. Eles jogam a gente é num esgoto. Pr’onde vão os coitados desses urubus? A cachorra, o cachorro?” (FREIRE, 2005, p. 24).

É refutando, pois, a pretensa ideologia de igualdade social, representada pela voz desse outro, que a narradora, além de descartar e se revoltar com a decisão do governo, rompe com a expectativa do leitor ao apresentar uma visão positiva daquilo

que é pejorativamente rejeitado pela sociedade. Ao transformar lixo em luxo, a condição dos catadores de lixo, concebida até então pelos discursos hegemônicos de igualdade social como subalterna, é apresentada pelo avesso, “[...] dando-lhe um sinal positivo, a alegria possível na carência” (BARBOSA, 2005, p. 13).

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. Pra continuar na graça de Nosso Senhor Jesus Cristo. Não faltar brinquedo, comida, trabalho. Não, eles nunca vão tirar a gente deste lixão. Tenho fé em Deus, com a ajuda de Deus eles nunca vão tirar a gente deste lixo. Eles dizem que sim, que vão. Mas não acredito. Eles nunca vão conseguir tirar a gente deste paraíso. (FREIRE, 2005, p. 25).

Vale lembrar a relação intertextual do conto com o poema concreto de Augusto de Campos, “Lixo/Luxo” (1986), que, ao explorar visualmente as camadas materiais do significante, funde ironicamente o significado das palavras e converte o luxo em lixo e, conseqüentemente, o lixo em luxo, apresentando, assim como temos em “Muribeca”, uma crítica à sociedade de consumo: “Os motoristas já conhecem a gente. Tem uns que até guardam com eles a melhor parte. É coisa muito boa, desperdiçada. Tanto povo que compra o que não gasta” (FREIRE, 2005, p. 25).

Ao examinar de forma crítica a teoria do romance de Michael Bakhtin, Irene Machado apresenta, em *O romance e a voz: A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin* (1995), um quadro tipológico sobre o discurso na prosa romanesca e a complexidade das formas transmissoras do discurso de outrem, elementos examinados pelo filósofo e pensador russo ao longo de sua obra e sob uma orientação estética precisa: o dialogismo. Dentre as formas discursivas apresentadas, chamamos a atenção para o *discurso refletido do outro* no qual, segundo Machado (1995, p. 138), “[...] a palavra do outro permanece fora dos limites do discurso do autor, mas não deixa de reportar-se a ele”. Assim, esse processo dialógico pode ser manifestado de duas formas distintas: *polêmica interna velada e dialogismo velado*. No que concerne ao

dialogismo velado, Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981, p. 171), observa o seguinte:

Imaginemos um diálogo entre duas pessoas no qual foram suprimidas as réplicas do segundo interlocutor, mas de tal forma que o sentido geral não tenha sofrido qualquer perturbação. O segundo interlocutor é invisível, suas palavras estão ausentes mas deixam profundo vestígios que determinam todas as palavras presentes do primeiro interlocutor. Percebemos que esse diálogo, embora só um fale, é um diálogo sumamente tenso, pois cada uma das palavras presentes responde e reage com todas as suas fibras ao interlocutor invisível, sugerindo fora de si.

Essa estrutura composicional estilística, primordialmente analisada por Bakhtin nas obras de Dostoiévski, também se apresenta em “Muribeca” e comparece de forma recorrente nas coletâneas de contos de Freire. Assim como nas obras do escritor russo, a utilização do *dialogismo velado* como escolha discursiva prevê a contraposição de visões ideológicas distintas. Entretanto, ao optar por uma perspectiva menos existencial, o destaque, em Marcelino Freire, se encontra na apropriação desse embate de ideias como princípio de relativização de perspectivas sociais, culturais, étnicas, sexuais, entre outras.

É importante observar que a utilização do *discurso velado* é responsável por anular a mediação de um narrador externo e, assim, incorporar a própria voz da personagem na escrita. Nessa perspectiva, a materialização da voz subalterna somada à representação dialógica do discurso cria na leitura a impressão de estarmos presenciando as cenas no momento em que elas acontecem, visto que, além da voz, o próprio corpo do interlocutor também é dramatizado no texto: "Que dia na vida a gente vai conseguir carne tão barata? Bisteca, filé, chã-de-dentro – o moço tá servido? A moça?" (FREIRE, 2005, p. 25).

Cabe lembrar que, devido ao exacerbado crescimento urbano decorrente do êxodo rural, novas comunidades passaram a se formar nas margens das grandes

idades. O crescimento desses novos grupos favoreceu, por sua vez, a formação de uma dicção característica à nova identidade constituída em meio à exclusão, as quais, portanto, são “ouvidas” nas narrativas de Freire. Essa ilusão da voz que dialoga com a vida material e linguística, revelando dessa forma o tom enunciativo das personagens, é realizada pelo *skaz*, modalidade narrativa teorizada por Machado (1995, p. 162):

É a fala estilizada que define o *skaz* e o revela como possibilidade de marcar o tom pessoal da performance oral do autor-narrador ou dos personagens. Trata-se, deste modo, das vozes que entram “em pessoa” para o discurso do romance, criando a polifonia que tanto fascinou Bakhtin.

Ao comentar sobre a essas vozes estridentes e sem esperanças, Castello (2008, p. 2-3) observa o seguinte:

Marcelino incorpora essas vozes — aceita-as como são, por mais medonhas e repulsivas que pareçam —, e se oferece como um transmissor. Seu trabalho é o do editor que depura, procura relações ocultas, alija fraudes, desenha o possível. Ele atua como um browser, instrumento que habilita seu leitor a navegar por um vasto oceano de vozes, a acessar vozes hospedadas nas mais distantes profundezas, e ainda assim retornar à superfície. [...] Não é fácil se oferecer como um aparelho de captação e transmissão dos farrapos da voz humana. Aceitar a brutalidade e o sofrimento do outro, acolher (em vez de afastar). E fazer disso escrita.

É interessante observar que a mesma voz que, no conto “Muribeca”, ao tentar equiparar lixo e paraíso, questiona a demagogia do governo e denuncia o desperdício e abundância da sociedade de consumo, é também responsável por deixar transparecer as condições desumanas em que vivem os moradores dos aterros sanitários:

Não pense que é fácil. Nem remédio pra dor de cabeça eu tenho. Como vou me curar quando me der uma dor no estômago, uma coceira, uma caganeira? Vá, me fale, me diga, me aconselhe. Onde vou encontrar tanto remédio bom? E esparadrapo e band-aid e seringa? (FREIRE, 2005, p. 24).

Na tentativa de convencer seu interlocutor dos benefícios encontrados no lixão, a voz narrativa reflete “involuntariamente” o descomprometimento da vigilância sanitária em relação ao destino dado ao lixo hospitalar que, por falta de cuidados prévios, como a coleta seletiva apropriada, está sendo depositado indevidamente em aterros sanitários – prática esta recorrente e que gera muita polêmica em várias regiões brasileiras, devido aos riscos que oferece à saúde pública e ao meio-ambiente.

Destaca-se, todavia, que a intenção da catadora de lixo é a de apresentar apenas os aspectos positivos que o aterro sanitário oferece, refutando, dessa forma, qualquer traço que possa caracterizar uma denúncia intencionalmente marcada. Contudo, enquanto o enunciado afirma uma ideologia, a enunciação contraditoriamente revela o oposto, ou seja: enquanto a narradora relata o que para ela e sua família se configura como fator positivo, de abundância e felicidade, o leitor é levado a refletir as inadequações e injustiças decorrentes do mesmo relato. Essas contradições são concretizadas na construção discursiva por meio da apropriação da ironia; as injustiças e desigualdades sociais, por meio da utilização desse recurso, são representadas através da negação e não como recorrente de sua afirmação.

Na obra *Ironia e o irônico* (1982), Muecke divide a ironia em duas grandes categorias: a situacional ou observável e a ironia verbal ou instrumental. Para o autor:

[...] na Ironia Instrumental o ironista diz alguma coisa para vê-la rejeitada como falsa, *mal à propôs*, unilateral etc.; quando exhibe uma Ironia Observável o ironista apresenta algo irônico – uma situação, uma sequência de eventos, uma personagem, uma crença etc. – que existe ou pensa que existe independentemente da apresentação. (MUECKE, 1982, p. 77).

Na ironia observável, então, são apresentadas situações ou cenas que são percebidas e julgadas pelo observador como irônicas; não há, entretanto, nenhum ironista e, conseqüentemente, nenhuma pretensão irônica – o caso do ladrão roubado é citado por Muecke para exemplificar esta categoria. A ironia instrumental, por sua vez, ocorre por meio de uma inversão semântica proposital e nessa categoria o enunciado apresenta contornos opostos na enunciação, sendo perceptível que há tanto um ironista quanto uma atitude irônica.

É possível constatar, sob essas categorias, que a escrita de Freire se encontra em consonância com as estratégias da ironia instrumental, uma vez que, assumindo o papel de ironista, ele “[...] propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado “transliterar” não-expresso de significação contrastante” (MUECKE, 1982, p. 58). Observa-se, entretanto, que a atitude irônica se encontra ancorada apenas no âmbito da enunciação; o enunciado, ou seja, o discurso isolado da narradora, é desprovido de qualquer traço e intenção irônica; a moradora de Muribeca apresenta-se fidedigna à ideologia de bem-estar e fartura que o aterro lhe oferece. É nessa perspectiva, pois, que a ironia instrumental, construída intencionalmente por um enunciador, apresenta-se, no contexto da narrativa, como observável. Dito de outro modo, Freire não constrói uma personagem irônica, no entanto, a situação, bem como a ideologia da mesma, revela traços que soam ambíguos, contraditórios e claramente irônicos.

A propósito, Beth Brait (1996, p. 49), em *Ironia em perspectiva polifônica*, observa que a ironia é uma “[...] construção em que existe a presença de um significante recobrando dois significados”. A apropriação da ironia, nesse sentido, corrobora para construção do caráter polifônico do texto tal como descrito anteriormente, já que um único enunciado dá conta de evidenciar, no mínimo, dois pontos de vista ideológicos distintos: o discurso do enunciador é igualmente o discurso de outrem: nesse caso, do narrador. Em outras palavras, dentro do mesmo

enunciado escutam-se duas vozes distintas: uma de afirmação positiva do aterro sanitário e outra negativa. Na perspectiva de Bakhtin, “Por trás do relato do narrador nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além, disso, sobre o próprio narrador” (BAKHTIN, 1988, p. 118).

É a partir de tais mecanismos dialógicos, portanto, que Freire compõe um painel discursivo heterogêneo, no qual perspectivas dissonantes atuam sob um mesmo plano, corroborando dessa forma para construção de várias possibilidades de leitura relacionadas a um mesmo evento. Construindo e desconstruindo ideologias simultaneamente, o autor leva seus leitores a relativizarem conceitos até então pré-estabelecidos pela sociedade e esse processo de relativização torna-se imprescindível para compreensão de seus contos, já que suas estratégias discursivas buscam a reflexão sobre diversos pontos de vistas possíveis e não uma definição exclusiva do que seja certo ou errado.

4 A MATERIALIDADE CORPORAL DA ESCRITA PERFORMÁTICA

A utilização do *dialogismo velado* como escolha composicional para construção das narrativas apresenta-se não apenas em *Angu de Sangue* (2005), mas encontra-se nas quatro obras posteriores de Marcelino Freire. Vale ressaltar que não se trata de um procedimento exclusivo em todos os contos, mas tal estratégia é percebida de forma recorrente, chegando até mesmo a definir-se como escolha estilística característica do autor.

Maria de Lourdes Ortiz Gandini de Baldan, em *A escrita dramática da marginalidade em Marcelino Freire*, artigo publicado em 2011 pela revista *Ipotesi*, observa que esse tom de pergunta e resposta, ocasionado pela escolha composicional, assemelha-se às pelejas populares, desafio que caracteriza a maior parte das formas advindas da oralidade. Eduardo Araújo Teixeira, por sua vez, denomina essa escolha enunciativa como *fala-drama*: “*Fala*, pela adoção de uma escrita que simula o tom

coloquial; drama, porque se expressa teatralmente, encenando sua história, narrando-se” (2008, p. 138).

Essa expressão teatral mencionada por Teixeira e encontrada nas narrativas de Freire é, na perspectiva de Miguel Conde (2014), resultado da aproximação entre oralidade e escrita. Conforme esse estudioso, a oralidade não deve ser entendida como prosaísmo da enunciação, mas antes como uma teatralização do escrito. Conde acrescenta que essa relação pode ser evidenciada

[...] pelo talento performático demonstrado por Freire em suas leituras públicas, em que padrões de ritmo e correspondências sonoras inscritas no texto ganham revelo e as histórias parecem tornar-se menos o desenvolvimento de um enredo do que de uma certa forma peculiar de dizer as coisas. O tom impostado remete ao mesmo tempo à determinação precisa e à plasticidade da palavra falada. Esse duplo movimento resulta numa imbricação entre escrita e figuração, em que o personagem, em vez de ser descrito ou apresentado simplesmente por meio de uma cadeia de ações, se revela num certo modo de dizer. (CONDE, 2014, p. 115).

Como observou-se no subitem anterior, a escolha estilística do *dialogismo velado* prevê a interação entre as personagens envolvidas no evento, destituindo, nesse sentido, a presença do narrador. Sem mediação, o texto parece ocorrer, para usar a expressão de Zumthor, *in presentia* (2005), isto é: ao optar por mostrar as cenas em vez de narrá-las, como observa Conde no excerto citado, as narrativas de Freire podem ser associadas à categoria de *performance* (ZUMTHOR, 2007), entendida na concepção anglo-saxônica como expressão que tende a cobrir toda uma espécie de teatralidade. Para o escritor genebrino Paul Zumthor, a expressão pode ser definida da seguinte forma:

Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e de percepção, por outro *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de

participantes implicados nesse ato de maneira *imediate*. (ZUMTHOR, 2007, p. 50).

A título de exemplo, observe-se o conto “Darluz”, presente na segunda coletânea de contos do autor, *BaléRalé* (2003). Narrado em primeira pessoa, o conto problematiza o desabafo de uma mãe que se difere da imagem universal cristalizada de progenitora, sinônimo de amor, cuidado e proteção, capaz de dar a própria vida pelos seus filhos.

Em um movimento inverso ao usual, ou seja, ao contrário da hegemonia influenciada pela perspectiva cristã que, ao assemelhar a imagem materna à Maria, prevê a incondicionalidade do amor materno, a mãe apresentada na narrativa se recusa a criar os filhos que concebe, entregando-os ou vendendo-os aos desconhecidos na rua. A história é mobilizada pelo desabafo e necessidade de justificativa da narradora-personagem, que possivelmente tem o mesmo nome que dá título ao conto, Darluz, frente às constantes acusações que recebe. Dessa forma, o discurso sobre si mesmo é construído sob influência e em resposta aos discursos que os outros têm sobre ela:

Dei José, dei Antônio, Maria, dei. Daria. Dou. Quantos vierem. É só abrir o olho. Nem bem chorou, xô. Não posso criar. É feito gato, não tem mistério. É feito cachorro de rua, rato no esgoto. Moço, quem cria? É fácil pimenta no cu dos outros. Aí vem a madame, aí vem gente dizer: arranje um trabalho. Arranje você. Me dê o trabalho agora. Não sei ler, não sei escrever, não sei fazer conta. Nos dedos da mão a gente conta: José, Antônio, Maria, Isabel, Antônio. Dou nome assim só pra não me perder. (FREIRE, 2013, p. 57).

O discurso direto é apresentado novamente como escolha composicional para construção majoritária do conto em questão. Vale ressaltar, no entanto, que, diferente de “Muribeca” em que a construção ocorre exclusivamente através do *discurso velado*, “Darluz” apresenta em alguns momentos a inscrição de vozes de outras personagens no corpo do texto por meio do discurso indireto livre, como podemos

perceber no excerto que segue: “Aí vem a madame, aí vem gente dizer: arranje um trabalho” (FREIRE, 2013, p. 57).

Todavia, assim como em “Muribeca”, a fala de Darluz é modalizada em um movimento responsivo, em especial, frente aos vários interlocutores ora visíveis, ora invisíveis (“moço”, “madame”, “menina”) que, devido à distinção de posicionamentos e, portanto, perspectivas, segundo a protagonista, reverberam uma ideologia pré-estabelecida, pronta, o “bê-a-bá” dos discursos influenciados pela hegemonia cristã, além de não compreenderem e não respeitarem as atitudes da narradora.

Machado (1995, p. 37) observa que, para Bakhtin, “[...] a percepção humana é comandada por uma *lei de posicionamento* que determina o prisma do campo visual da focalização”. A autora acrescenta que esse princípio, formulação vital para discussão da teoria bakhtiniana, é responsável por orientar a atitude do autor em relação ao personagem dentro da perspectiva dialógica e, além disso, “[...] é o princípio que permitiu a Bakhtin considerar as várias vocalizações que entram na constituição do dialogismo” (MACHADO, 1995, p. 37). Bakhtin explica a lei do posicionamento utilizando as seguintes imagens:

[...] quando nos defrontamos com uma pessoa, nossos horizontes concretos não coincidem. Eu sempre vou ver e saber algo que o outro, graças a sua posição em relação a mim, nunca poderá ver, como por exemplo, as partes de seu corpo inacessíveis a seu olhar (cabeça, rosto, costas). Quando nos olhamos, dois mundos diferentes se refletem em nossas pupilas. (BAKHTIN, 1981, p. 28).

A condição social e, logo, o posicionamento distinto desses interlocutores impedem a compreensão das mazelas sofridas pela narradora, responsáveis não apenas pelo degradante cenário de miséria e exclusão, mas, sobretudo, pelas escolhas dessa mãe analfabeta e desempregada que, sem ter como criar seus filhos, prefere entregá-los, na esperança de condições mais dignas, a condená-los a um destino

como o seu: “Agora é fácil opinar nesse bê-a-bá. Sei que quando morrer não vou para o inferno, já estou aqui. [...] Por isso salvo os meninos. Faço mais do que o governo faz. Faço e dou destino” (FREIRE, 2013, p. 58).

Assim como os interlocutores não entendem, devido ao posicionamento distinto, as atitudes da mãe, esta também não compreende a perspectiva desses outros. Tendo como premissa o discurso hegemônico, sobretudo cristão, da representação materna como imagem e semelhança da Virgem Maria e pensando nos possíveis transtornos que a separação da mãe pode causar nas crianças, seus interlocutores tentam sugerir maneiras que impeçam a concepção: “E tem mais. Todo mundo é solidário. Mas na hora, olha, o povo é foda. Vem aconselhar pílula, distribuir planejamento. Quero saber o que fazem com nosso sofrimento” (FREIRE, 2013, p. 59).

Observa-se, entretanto, que apesar das ideologias hegemônicas desses outros deixarem profundos vestígios e até mesmo determinarem o discurso da narradora, problematizando, dessa forma, visões distintas, sua fala propriamente dita permanece majoritariamente oculta. Essa “desautorização” da voz do outro, representada pela invisibilidade escrita das vozes que representam o discurso hegemônico, é responsável por desencadear em ambos os contos, “Muribeca” e “Darluz”, o reposicionamento não apenas de perspectivas que levam à compreensão do fato pela lógica do narrador, mas também de papéis. Dessa forma, o outro passa a ser não como aqueles que pertencem à margem, mas sim a própria hegemonia que se apresenta, em um movimento contrário ao usual, impedida de “falar”.

É interessante observar que essas várias focalizações ampliam a noção de destinatário e, conseqüentemente, de *performance*, já que diante da falta de especificidade o próprio leitor passa a ser inserido como parceiro dialógico, interagindo, mesmo que de forma inconsciente, com a narrativa que, ao transpor-se da virtualidade à atualidade, intensifica a noção de presença. Em relação à poesia oral, por exemplo, Paul Zumthor (2005) observa que o ouvinte contracena com o executante ou intérprete que lhe comunica o texto: “Estabelece-se uma reciprocidade

de relações entre o interprete, o texto, o ouvinte, o que provoca, num jogo comum, a interação de cada um desses três elementos com os outros dois” (p. 93). Essa mesma relação pode ser percebida no texto escrito, uma vez que “[...] a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta” (Ibid., p. 87) e, em um processo de interação responsiva, passa a “participar” do evento ali construído.

Zumthor (1997, p. 207) observa ainda que “[...] a poesia escrita inventou estratégias que lhe permitem integrar a seu texto o equivalente aproximado do gesto”. A noção de *performance*, nesse sentido, é reforçada no conto por meio de expressões da narradora que insinuam a presença de gestos corporais, a título de exemplo: “Esse olho é irmão desse” (FREIRE, 2013, p. 58); “[...] tá aqui, ó” (Ibid., p. 59); “Nos dedos da mão a gente conta: José, Antônio, Maria, Isabel, Antônio” (Ibid., p. 57). A utilização de tais expressões, além de intensificar os pensamentos da personagem, pressupõe a presença ativa de um corpo, configurando nesse sentido a noção de encenação e efeitos de presença aqui defendidos.

Como visto, ao propor um contradiscurso ao senso comum, Freire problematiza o realismo referencial repetido pela mídia e pelos discursos dominantes. A utilização da *performance* torna-se, nesse âmbito, imprescindível para a construção da narrativa, já que a técnica é responsável por causar nos textos efeitos de presença e, logo, de realidade, os quais foram suprimidos devido à rejeição ao realismo mimético. É sob tal perspectiva que os contos aqui apresentados, desestabilizam as certezas e verdades da ordem social hegemônica, sejam elas relacionadas à religião, gênero, etnia, entre outros, instaurando em seu lugar questionamentos.

Kayanna Pinter, em *Ser não é tudo que se é: performances na literatura de Marcelino Freire*, dissertação defendida em 2013, observa justamente esse afastamento mimético da realidade nas narrativas do autor em questão, as quais, segundo a pesquisadora, podem ser analisadas sob a noção de *mimesis de produção*

defendida por Luis Costa Lima (2000). Ao retomar os conceitos críticos de *mimesis de representação* e *mimesis de produção*, Pinter observa o seguinte:

Na mimeses de representação, as expectativas do leitor permanecem inalteradas em relação ao efeito pretendido – e provocado – pela narrativa, não há deslocamento de perspectiva, seja por parte do autor ou do receptor da obra. Neste sentido há uma representação da sociedade como essa é concebida, não sendo promovido um distanciamento entre a expectativa do leitor e a “realidade” apresentada pelo texto. A mimesis de produção, por sua vez, *faz parte daquela narrativa que desloca o horizonte de expectativas do leitor, fazendo-o experimentar novas experiências, proporcionadas por novas representações do “mundo real”*. (PINTER, 2013, p. 28, grifo nosso).

Tal distanciamento em relação aos horizontes de expectativa do leitor pode ser observado tanto em “Muribeca” como em “Darluz”. No primeiro caso, o deslocamento de perspectiva apresenta-se na concepção do lixo como algo positivo; em “Darluz”, por sua vez, é interessante evidenciar que o discurso da narradora não busca atenuar suas atitudes e, ao contrário, sua insubordinação frente à ideologia do outro apresenta profunda autonomia, segurança e consciência em relação a seus atos: “Agora dizer que dá um peso no peito, a consciência chumbada, que nada, não tem essa. Vem você morar nesse barraco. Vem você dar um jeito no mundo, repartir seu quarto. Nunca. Esse olho é irmão desse.” (FREIRE, 2003, p. 58). Isso pode causar certo estranhamento no leitor, possivelmente aquele influenciado pela ideologia hegemônica cristã, julgando o ato como desumano.

Isenta de qualquer arrependimento ou remorso, a mãe afirma inúmeras vezes que não apenas deu como daria suas crianças novamente, se fosse necessário, e que tal atitude a faz mais “mãe que muita mãe aí”, que “Leva o filho para a escola e abandona. Leva o filho para o shopping e abandona. Para a puta que pariu e abandona” (FREIRE, 2003, p. 59). Como visto, o intuito parece ser o de criticar o falso moralismo de mães presentes de uma forma, porém tão ausentes quanto ela:

“Pelo menos fui corajosa, não fui? Tive peito, não tive? Fala. Quem assume essa postura, qual o filho da mãe? Vai, diz. Quem, menina?” (FREIRE, 2003, p. 59).

É sob essa perspectiva que “[...] de abominável, a venda do filho passa a ato humanitário” (CONDE, 2014, p. 116), subvertendo a lógica convencional hegemônica cristã, uma vez que, ao entregar seus filhos, a mãe busca dar luz ao destino dessas crianças que, se ficassem ao seu lado, seria miseravelmente turvo. Vale salientar que essa imagem religiosa é reforçada ainda pela remissão à figura de José, pai de Jesus, a qual serve para criticar a falta de comprometimento que os pais, de um modo geral, exercem frente à criação e educação dos filhos, afirmando a incondicionalidade do amor materno: “Veja Maria, pôs Jesus no mundo, filho do Espírito Santo. O pai largou. Você viu como José sumiu, se evaporou? Maria é que foi lá, no pé da cruz, se arrepender” (FREIRE, 2003, p. 58). Mais adiante complementa: “[...] Falo isso para o Altamiro, ele ri. Meu quarto marido, Altamiro. Porra de marido. Só tem homem vagabundo no mundo. Por isso salvo os meninos” (FREIRE, 2003, p. 58). A falta de apoio do pai, em contraponto à posição materna de Maria, se apresenta para a narradora como mais uma justificativa para entregar as crianças, já que, além de miserável, essa mãe se encontra sem apoio e estrutura familiar para criar as crianças.

Miguel Conde (2014), ao analisar as estratégias discursivas de Marcelino Freire, observa que as narrativas do escritor são construídas justamente por meio da desconstrução de clichês. O estudioso comenta que essa estratégia, denominada por ele como *retórica da legitimidade*, torna o texto uma espécie de signo invertido que, em vez de refutar o senso comum, se remete a ele repetidamente para, assim, construir-se como seu oposto:

É assim que, ao invés de bênção, a maternidade vira maldição (*Filho do puto, Jéssica*); de abominável, a venda do filho passa a ato humanitário (*O caso da menina, Darluz*); de exploração, o casamento entre o velho rico e a (o) o jovem pobre vira uma arranjo de benefícios mútuos (*Os atores, Meu homem de estimação, Troca de alianças, Os*

casais, Sentimentos); em vez de pedir ajuda, os pobres a recuram (*Muribeca, Leão das cordilheiras, Totonha*). (CONDE, 2014, p. 116).

Em consonância com Conde, é interessante observar que Darluz se apropria da voz hegemônica influenciada pela perspectiva cristã justamente para ironizá-la e subvertê-la, construindo, dessa forma, um discurso oposto ao dominante. Em outras palavras, a relativização das prerrogativas influenciadas pela ordem religiosa, que aparecem ironizadas no falso moralismo das mães que criticam sua atitude, mas que também abandonam seus filhos, só se torna possível através da apropriação do discurso do outro. É, portanto, ironizando a voz de outrem que Darluz constrói a sua própria expressão.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como observado, para Machado (1995) a tese do romance enquanto gênero oral deriva da concepção baktiniana de romance como “representação do homem que fala”, apresentando-se, pois, como produção da imagem de uma linguagem por meio dos gêneros discursivos e de sua tipologia na prosa. Podemos inferir, nesse sentido, que, ao representar essa miscelânea de vozes, as quais mantêm relações linguísticas, sociais e culturais através da escritura, os contos de Freire apresentam como marca inerente de composição estética a oralidade, segundo as proposições apontadas pelos autores aqui discutidos.

Além disso, ao firmar o discurso como voz, através de mecanismos de composição como o dialogismo velado e o *skaz*, Marcelino Freire faz ecoar os clamores, gritos e queixas que permeiam esses espaços por vezes silenciados. São, portanto, essas vozes e personagens socialmente desfavorecidos e, por isso, emudecidos, talhados e relegados às margens, que, contraditoriamente, ganham destaque e emergem ao centro das obras de Freire, a fim de problematizar ideologias dominantes e reivindicar seu espaço social e literário.

6. REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernardini. São Paulo: Unesp, 1988.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 1981.

BALDAN, Maria de Lourdes Ortiz Gandini de. A escrita dramática da marginalidade em Marcelino Freire. *Ipotesi*. Juiz de Fora, v. 15, n. 2 (Especial), p. 71-80, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/10-A-escrita.pdf>>. Acesso em: 30 jan. 2016.

BARBOSA, João Alexandre. O angu de Marcelino. In: FREIRE, Marcelino. *Angu de Sangue*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

CASTELLO, José. O editor de vozes. *Cronópios*, 15 set. 2008. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/resenhas.asp?id=3523>> Acesso em: 31 de Março de 2016.

CONDE, Miguel. A retórica do verdadeiro em Marcelino Freire. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (orgs.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014. p. 109-122.

FERNANDES, Frederico. O atributo da voz: poesia oral, estudos literários, estudos culturais e abordagem cartográfica. *Revista da Anpoll*, Florianópolis, v. 1, n. 33, p. 137-157, 2012. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/633/644>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

FINNEGAN, Ruth. *Oral poetry: It's nature, significance and social context*. 2. ed. Londres: Cambridge University Press, 1992.

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

_____. *Angu de Sangue*. 2ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *BaléRalé*. 2ª.ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *Contos negreiros*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Nossos ossos*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

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

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

LIMA, Luís Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

MICHAELIS. *Dicionário Brasileiro da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=lixo>>. Acesso em: 15 de maio de 2016.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, 1995.

MUECKE, Douglas Colin. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de dirigida por Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PINTER, Kayanna. *Ser não é tudo que se é: performances na literatura de Marcelino Freire*. 2013, 140 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras – Linguagem e Sociedade. Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2013. Disponível em: <http://tede.unioeste.br/tede//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1398>. Acesso em: 5 mar. 2016.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHNEIDER, Sabrina. O apagamento da oralidade na historiografia da literatura Brasileira. *Revista Letrônica*. Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 259-267, dez. 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/5711/4629>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

_____. *Escritura e nomadismo*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2007.

Recebido em 24/05/2017.

Aceito em 24/08/2017.