



## ÍDILIO E METAMORFOSE EM BICHA DEVIA NASCER SEM CORAÇÃO



## IDYLUM AND METAMORPHOSIS IN BICHA DEVIA NASCER SEM CORAÇÃO

ANTONIO CAIO ALMEIDA ROSAL

HEITOR CAVALCANTE DE FARIAS FEITOSA

EDSON SOARES MARTINS

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | OS AUTORES  
RECEBIDO EM 31/07/2021 • APROVADO EM 07/10/2021

---

### Resumo

O presente estudo tem o objetivo de analisar o conto *Coração*, de Marcelino Freire, utilizando como arcabouço teórico as considerações de Bakhtin (2018) a respeito do espaço-tempo denominada pelo autor de cronotopo. Vale ressaltar que a representação dos espaços dos transportes públicos de Recife e a moradia da casa de Célio formam as principais ambientações do conto. A fim de desenvolver as problemáticas retratadas na obra, também serviram como referencial os conceitos desenvolvidos em *Luto e Melancolia* por Sigmund Freud (2013). Visto que a personagem Célio passa por processos psíquicos assemelháveis ao luto, após a perda do sujeito amado, e à melancolia, merece destaque em nossa leitura o aspecto da autodepreciação, já visível desde o título do conto. *Coração* evidencia a complexidade das relações interpessoais, com foco no universo LGBTQIA+ e elucida pontos cruciais sobre o tratamento da temática das relações intersubjetivas em Marcelino Freire, além de trazer reflexões internas sobre a carência afetiva e o desejo.

---

### Abstract

This study aims at analysing the short story *Coração*, by Marcelino Freire, using as a theoretical foundation the considerations of Bakhtin (2018) regarding the space-time denoted by the author as chronotope. It is worth mentioning that the representation of public transport spaces in Recife and the dwellings of Célio's house form the main settings of the story. In order to develop the issues portrayed in the work, the concepts developed in *Luto e Melancolia*, by Sigmund Freud (2013), also served as a reference. Given that the character Célio goes through psychic processes similar to grief, after the loss of the beloved one, and to melancholy, the aspect of self-depreciation, already visible in the title of the story, deserves to be highlighted in our reading. *Coração* highlights the complexity of interpersonal relationships, with a focus on the LGBTQIA+ universe, and elucidates crucial points on the treatment of the thematic of intersubjective relationships in Marcelino Freire, in addition to bringing internal reflections about affective need and desire.

---

### Entradas para indexação

---

**KEYWORDS:** Desire. Grief. Melancholy. LGBTQIA+. Marcelino Freire

**PALAVRAS-CHAVE:** Desejo. Luto. Melancolia. LGBTQIA+. Marcelino Freire.

---

### Texto integral

---

## 1. A MELANCOLIA NOS CRONOTOPOS

**Contos negreiros** (2005) é mais uma das obras de Marcelino Freire em que as vozes marginalizadas ganham palco. *Coração*, conto que é objeto de nossa análise, não se distancia deste tom característico das obras de Marcelino Freire. Atentar para tais aspectos na obra de Freire é de suma importância, contudo, para não cair em uma perspectiva reducionista, é preciso dar relevo aos procedimentos de criação estética e traços de construção textual que o conto nos convida a enxergar.

Nesta direção, uma das escolhas que norteiam a análise da narrativa está intimamente ligada aos fatores espaço-temporais que nela são decisivos como mecanismos de construção do sentido. Por essa via, o conto, cuja leitura propomos, permite identificar como a fusão das instâncias temporais e espaciais constituem um momento precioso da narrativa do autor pernambucano. Pretendemos conduzir nossa investigação tomando como roteiro a perambulação da personagem Célio e os encontros que dela resultam, assim como o processo de transformação que ocorre como fechamento da construção de sentido no conto.

No seu *As formas do tempo e do cronotopo*, Bakhtin (2018) formula um projeto interpretativo, de cunho filosófico e também filológico, acerca das relações do tempo e do espaço no mundo literário. Da junção desses elementos, ele, então, nomeia o que passa a chamar de cronotopo. Na visão do autor, este seria um dos pontos do todo arquitetônico da obra que daria a possibilidade para se chegar ao entendimento temático do romance<sup>1</sup>.

Ao pensar nos cronotopos no gênero romance, Bakhtin (2018) nos coloca diante de categorias específicas da formação do romance no Ocidente. Dessa divisão, o autor, no seu basilar estudo sobre espaço/tempo, evidencia a vasta gama possível dos cronotopos, mas reconhece que os principais deles, situados no percurso

---

1 O romance é o gênero escolhido por Bakhtin na análise dos cronotopos, contudo, o emprego de tal elemento tem suporte para auxiliar a leitura voltada para os demais gêneros do discurso.

literário da humanidade, enquadram-se em cronotopos como o da estrada, da praça pública, o da metamorfose etc. Nessa linha, Oliveira e Freire (2011), observam o surgimento e importância dos cronotopos para compreensão do sentido no romance. Posto isto, verifica-se que seria a partir destes que nos colocaríamos diante das imagens dos sujeitos do mundo na obra literária, de acordo com o tempo/espaço em que eles estão situados. Vale salientar, também, que é destas instâncias que emerge a permissividade ao teor inacabado da obra, uma vez que, nestes processos, os diálogos da obra literária se confrontam e se renovam em determinado cronotopo (BAKHTIN, 2018). É, ainda, dessa interação que os sujeitos representados no mundo literário absorvem um caráter mais maleável. Não seria exagero, então, sedimentar a ideia do *encontro* como o basilar aos demais cronotopos, visto que:

Sem o encontro nenhuma interação seria possível do ponto de vista das ações humanas sócio-históricas e até mesmo científicas. No cronotopo do encontro é possível situar uma gama diferenciada de ações: das paixões humanas aos choques civilizacionais, das interações culturais às descobertas científicas; das transformações às mutações ecológicas. (MACHADO, 2010, p. 216).

É por meio do cronotopo, portanto, que há a abertura para uma representação da experiência, de fatores filosóficos, políticos (BAKHTIN, 2018) e até mesmo psicológicos, dentro dos gêneros literários.

Apesar do estudo voltado para cronotopos específicos, um dos pontos pertinentes elencados por Bakhtin está direcionado à possibilidade de incorporação de um cronotopo a outro. De acordo com o autor, os “cronotopos podem incorporar-se uns aos outros, coexistir, entrelaçar-se em inter-relações mais complexas” (BAKHTIN, 2018, p. 229). Por essa via, não nos caberia aqui categorizar um único tipo de cronotopo proeminente no conto de Freire, mas de estabelecer como esses elementos influenciariam no plano arquitetônico da obra. Diante de tal situação, podemos analisar, no conto *Coração*, uma mescla de marcadores espaciais e temporais que possibilitam o engendramento da obra.

Pelo tratamento dado por Bakhtin ao cronotopo do encontro, podemos entendê-lo como complementar ao cronotopo da estrada. Neste sentido, o autor define a estrada como “o ponto de enlace e o lugar de concretização dos acontecimentos. O tempo como que deságua no espaço e por ele flui (formando os caminhos). Daí a tão rica metaforização do caminho-estrada: “a estrada da vida” [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 218).

O cronotopo da estrada, assim, na sua forma metaforizada, seria para a personagem principal do conto freiriano a possibilidade para uma transformação nos rumos da vida. Além da *estrada*, a obra nos permite localizar semelhanças com outro cronotopo trabalhado por Bakhtin (2018). Este seria, então, o cronotopo do *idílio*, em que há uma condensação do tempo, bem como uma frequente sublimação de elementos básicos da vida das personagens. Acrescenta-se a todo arcabouço, as transformações desencadeadas por estes encontros na própria personagem, o que

caracterizaria o cronotopo da *metamorfose*. A este respeito, Machado nos orienta que este último é o elemento que

desenha a arquitetônica da crise como força eminentemente humana. “Com base na metamorfose é criado o tipo de representação de toda a vida humana em seus momentos essenciais de crise: como um homem se transforma em outro” [...] (MACHADO, 2010, p. 219).

Verifica-se, assim, que as características cronotópicas, já mencionadas, nos ajudam a entender não só a obra como um todo, mas, precisamente, as transformações sofridas pela personagem Célio. Uma das mudanças que ocorrem a este sujeito fictício pode ser apurada a partir dos estudos de Freud no ensaio **Luto e Melancolia** (2013). Os dois estados psicológicos partem do pressuposto de que há a perda do objeto amado e, em decorrência desta, a perda de interesse pelo mundo externo. Contudo, o pensador alemão alerta que, apesar das semelhanças, a melancolia apresenta um elemento de diferenciação em relação ao luto. Este fator discrepante se encontra na autodepreciação do sujeito melancólico. Não é diferente do que ocorre com o quadro apresentado nos relatos do conto *Coração*. O herói, após sucessivos encontros com o objeto desejado, sofre a sua perda e, além do desinteresse pelo mundo exterior, passa a exercitar o autodesprezo.

Trataremos, portanto, da relação entre o conteúdo psíquico dos sentimentos do protagonista e a presença, determinante, de elementos cronotópicos. Do estudo desta relação, pretendemos extrair uma apreciação do conto de Marcelino Freire que vá além dos aspectos que entendemos ser próprios de abordagens eminentemente sociológicas e que se aproxime de uma abordagem capaz de revelar a riqueza da dimensão arquitetônica do conto de Marcelino Freire.

## 2 O DEVIR DA BICHA: QUANDO A MELANCOLIA TOMA DE CONTA DO CORAÇÃO

*Coração* é mais um dos abrigos criados por Marcelino Freire para nos aproximar das vozes marginalizadas que habitam a sua prosa. A narrativa do conto nos confronta com as experiências sexuais de Célio, a bicha que devia ter nascido sem coração. O enredo se desenvolve a partir dos relatos desta personagem e de um narrador de terceira pessoa sobre a desenvoltura da bicha para fisgar o bofe Beto. Ao lado destas tentativas, os relatos sobre a bicha revelam, também, seu martírio, que fora ocasionado pela sensação de não realização ou de perda do amor.

A atmosfera criada pelo autor nos leva a uma narrativa que pode, ainda, ultrapassar os limites de uma história de amor não realizado. O que temos em *Coração* são ações das personagens mescladas aos espaços físicos e que, deste misto, fazem emergir as condições imbricadas naquele contexto. Dessa estruturação, surgem, assim como observado por Maia (2015), dois pontos que aproximam a narrativa do tom marginalizado. O primeiro, de caráter estético, relacionado às

semelhanças entre a obra de Marcelino e as narrativas *camp*<sup>2</sup>. A equivalência se dá pela proximidade com um modo brega assumido e pela afetação que afastariam tais produções literárias do universo dos gays de classe média. O segundo, aprofundado pelo enredo, estaria relacionado ao estilo de vida das personagens, em que suas atividades sexuais se concretizariam nos circuitos públicos erotizados (metrôs, praças etc.) e não nos circuitos eróticos do *pink money*<sup>3</sup> (boates, saunas).

No começo da narrativa, já somos levados a uma superfície conotativa. Ao lermos o primeiro parágrafo, retornamos para o título e entendemos que o enquadramento para o lexema “Coração” não faz alusão a um sentido literal, mas abstrato: um espaço emocional onde os sentimentos se formariam. É justamente desse ponto que surgem os impasses de Célio. Este, sendo o narrador-personagem, inicia sua conversa e acaba revelando seu estado emocional. Vejamos:

*Bicha devia nascer sem coração. É, devia nascer sem coração. Oca. É, feito uma porta. Ai, Ai. Não sei se quero chá ou café. Não sei. Meus nervos à flor de algodão. Acendo um cigarro e vou assistir televisão. Televisão. O especial de Roberto Carlos todo ano. Ai, que amolação! Esse coração de merda. Bicha devia nascer vazia. Dentro do peito, um peru da Sadia. É devia.* (FREIRE, 2005, p. 59, grifos nossos).

A estrutura, repleta de marcas da oralidade, parece querer nos levar à experimentação de uma atitude de empatia pela personagem. Estas marcas são trabalhadas na direção da empatia, revelando a dicção característica da personagem. Não há a intenção de realçar os recursos puramente linguísticos, de modo a fazer com que aqueles resquícios de uma linguagem cotidiana servissem como ornamento para afetar a superfície estilística do texto. Por essa via, Fernandes (2002) verifica que é necessário que estes fatores de ordem estilística deixem de ser observáveis exclusivamente por um caráter formal, ornamental. Isso não ocorre no sentido de afirmar que as obras narrativas desprezem o fator estilístico, mas que, ao tomar essa direção, possam equacionar os encaixes entre a diversidade estilística das falas do narrador e das personagens e os recursos linguísticos sem marcas de oralidade, a serviço da progressão da narrativa. É precisamente desta maneira que ocorre em *Coração*. As marcas da oralidade desencadeiam não só percepções acerca das personagens, mas, também, nos levam a entender, pelo contraste que criam, o processo das ações narrativas constitutivas da obra. Assim, apoiados neste contraste, analisaremos o enredo de forma a interpelar o processo linguístico narrativo.

Ao retornarmos para a citação, encontramos um campo semântico que revela a inquietação da bicha. Primeiramente, tomemos nota do termo *bicha*, utilizado

---

2 Conceito citado por Maia a partir dos estudos de Denilson Lopes. LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

3 Conceito criado para definir o poder de compra do público homossexual (NUNAN, 2003, P. 195). Se deu por conta de uma nova perspectiva de lucro por parte do mercado, agora através de produtos voltados para o público LGBTQIA+.

como autodenominação por Célio. Num contexto *queer*, assim como observado por Maia (2015), essa designação remete a um processo conhecido como antiperistasis, em que há uma ressignificação positiva para algo que inicialmente tinha teor negativo. Neste sentido, podemos entender a personagem principal como o ser que refuta o caráter pejorativo do termo *bicha* e introduz no seu uso cotidiano um valor de (auto)aceitação. Assume, também, um papel em discrepância aos padrões instituídos socialmente. Se de um lado, Célio não demonstra dúvidas sobre o seu verdadeiro eu, no campo das relações afetivas há um desencadeamento de tumultos internos, já que ele é ciente de que sua identidade é socialmente *indesejada*.

Assim como no processo de formação da plumagem do algodão, que antes necessita deixar para trás uma parte de si – esperar a flor cair – para que aquela primeira ganhe forma, se encontrava a bicha. Isto se justifica ao conferirmos a construção feita pelo narrador-personagem; a personagem, claramente desassossegada, declara estar com “os nervos à flor de algodão” (FREIRE, 2005, p. 59). Não nos parece que aqui exista somente uma demonstração da fragilidade de Célio, mas também uma condição de incerteza. Se, para o algodão se colocar à mostra, é preciso que a flor caia, dentro da narrativa não acontece de forma diferente. *Os nervos à flor de algodão* – nessa expressão que estabelece contraste entre o estilo verbal individual de Célio e o estilo oral em sentido genérico – passam a representar uma saída para a transformação positiva da personagem. Este novo nada mais seria do que a possibilidade de ter nascido *sem coração*, pois há um entendimento de que, sem ele, a formação dos sentimentos, mais precisamente do estado melancólico ocasionado pela ausência de Beto, poderia ser evitado.

Célio sabe que aquela seria a resolução para que ele não sofresse, mas ao passar por conflitos internos, não consegue focar seu desejo em apenas um ponto. Não sabemos o intuito do narrador ao utilizar o verbo “devia”. Tal conjugação pode sugerir um desejo de realização incerta (devia = deveria), uma constatação desenganada de uma ausência (devia = infelizmente não é assim), restando certo apenas que não se trata de uma especulação neutra (devia = como seria se). O fato de não podermos apontar, acima de qualquer dúvida, o real sujeito enunciador e a sua efetiva entoação expressiva, se apresenta como o principal problema desta oralidade disputada. *Bicha devia nascer sem coração* expressa a entoação de um desejo de um enunciador individual, Célio, ou de um enunciador social, coletivo? Trataremos disso no momento oportuno. Por ora, voltemos ao conto.

Aparentemente, como veremos por todo o conto, apenas alguns hábitos rotineiros da personagem não são abalados por aquela força que morava em seu coração. Ele larga as indecisões, acende o cigarro e liga a televisão, contudo, a tentativa se revela inútil. Ao ligar a televisão, a *bicha* se depara com um programa especial de fim de ano, do cantor Roberto Carlos. Este, em suas letras, assim como observa Oliveira (2007), coloca sua audiência diante de um universo relacionado às questões da subjetividade, arte de massa e sociedade, tendo como tema “alavancador” o “amor-paixão”. Somado a isto, temos ainda outro fator que dificulta a tentativa de fuga de Célio, que seria a temporalidade específica daquele relato. O especial do cantor é sempre exibido na televisão brasileira na época de Natal e, assim, por mais que, para alguns, esta data reúna expressões de sentimentos de um campo emocional positivo, para outros, ela agrava a sensação de tristeza, solidão etc.

Aqui, o tempo vinculado ao espaço torna mais ávidos os sentimentos situados no estado de melancolia da personagem.

O cenário, no desenrolar da história, ganha certo contraste em relação ao tom que fora proposto no primeiro parágrafo. Já não observamos a inteireza ativa da voz de Célio. A personagem passa a ser objeto dos relatos de experiências sexuais em localidades públicas. Vejamos:

*Célio conheceu Beto na estação de trem, em setembro. Moreno bonito. Célio acariciou o membro de Beto no aperto vespertino, no balanço ferroviário. Beto gozou na mão do viado. Encabulado, mascarou seu chiclete, desceu e nem olhou para trás, para Célio. 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, grifos nossos).

Mais do que o relato de experiência, o narrador de Marcelino nos coloca diante uma ambientação espacial que nos permite fazer considerações a partir do suporte teórico bakhtiniano sobre o cronotopo. Apesar de haver diferença quanto ao que Bakhtin denomina de estrada, no trajeto de viagem, visto na citação, é possível elencar semelhanças pertinentes entre seus aspectos cronotópicos. Por essa via, de acordo com Amorim (2010, p. 102), o “[...] cronotopo da estrada, num certo tipo de romance, indica o lugar onde se desenrolam as ações principais, onde se dão os encontros que mudam a vida dos personagens”. Além disso, é na estrada que, segundo Bakhtin (2018), os caminhos espaços-temporais de diferentes pessoas se cruzam num único ponto espaço-temporal. Nesta direção, verifica-se que o local onde as personagens do conto, desconhecidas uma da outra, se encontram passa a incorporar os aspectos cronotópicos da estrada e é por meio dessa aderência que os eventos passam a se tornar coesos. O trecho é, então, tanto especialmente revelador, pois nos coloca diante do primeiro encontro das personagens, quanto bem oportuno, por ser a partir dele que começa a transformação negativa de Célio.

A tessitura textual e o espaço temporal trabalhados por Freire nos apresentam as condições sociais das personagens e nos levam a entender alguns aspectos comportamentais de Célio. Nota-se que há, por trás das ações descritas pelo narrador, quase uma *pedagogia* para os praticantes desse tipo de atividade sexual em espaços públicos. Além disso, são perceptíveis quais as posições das personagens dentro dessa relação. Assim como observado por Maia (2015), o modelo de intimidade seguido por Célio e seu companheiro segue o típico estilo bofe-bicha, diferentemente do que seria regulado pelas relações igualitárias gay-gay. Outro ponto, talvez interligado ao estilo dessa relação, está no fato de que não havia somente a servil procura pelo gozo: a *bicha* parecia estar à procura de afeto. Neste sentido, há de se dar lume ao trecho em que ela se diz *feliz por um certo tempo*, pela possibilidade de contato com o objeto desejado, mas que, ao se dar conta da ausência do rapaz, retoma ao seu manual de sexo nos espaços públicos, segundo o qual “a porra a gente esconde no ferro debaixo do banco.” (FREIRE, 2005, p.59). O tempo se incorpora ao espaço e dá logicidade ao evento. A felicidade da *bicha* é

delimitada não só pela configuração da atividade num local em que não se pode realizar uma performance sexual completa, mas, também, pelo intervalo cronometrado pelo início do ato e a saída, marcada pelo gozo de Beto.

A continuidade da narrativa dá-se ao narrar do segundo encontro entre Célio e Beto. Vejamos:

*Depois* encontrei com ele de novo. Oi, oi perguntou se eu tinha um cigarro, se morava na XV de Novembro. Se eu trabalhava, de quê 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 bom menino. *Bafão, mona. Abra a janela que estou ficando tonta.*

*Era feriado do dia 7 de setembro.* O povo descendo cariado, passando catracas, barracas. *Célio se sentindo...*

*A dona do putto.* (FREIRE, 2005, p.59-60, grifos nossos)

Diferentemente da citação anterior, esta traz à tona a voz de Célio como potencial narrador. No trecho, que traduz o primeiro encontro de Célio e Beto, estamos diante de uma intromissão de Célio, que interrompe o narrador de terceira pessoa para descrever suas ações posteriores ao gozo de Beto. Enquanto isso, no relato sobre o segundo encontro, há a introdução de uma terceira voz – um interlocutor – que interage de maneira direta com a *bicha* e pontua, numa camada de significação mais profunda do texto, mais um nível de corrosão do domínio do narrador convencional.

Além dos elementos convencionais desse tipo, a narrativa nos conduz a analisar o modo como Célio narra, ao descrever suas ações e sentimentos. Em primeiro lugar, é relevante situar como o tempo opera neste cenário. É presumível que o segundo encontro tenha acontecido pouco tempo após o primeiro como nos permite inferir o uso do advérbio *depois*. O modo econômico empregado para narrar a sucessão de ações dentro da temporalidade sinóptica do segundo encontro deriva, muito provavelmente, do solapamento da *autoridade* do narrador convencional. Ao sumarizar a sequência de questões feitas por Beto, Célio as quebra, utilizando a expressão recapitulativa *essas coisas*. Todavia, a *bicha* dá ênfase ao fato de o rapaz ter insinuado, na proposta de fazer companhia, seu interesse sexual, que não é percebido como um risco. O magnetismo do objeto de desejo, mesmo mobilizando os riscos de levar um desconhecido para casa, fala mais alto. Talvez mais do que isso, complementa-se aqui, o fato de ele idealizar Beto, mesmo após o abandono do primeiro encontro, de maneira a, até mesmo, infantilizá-lo: “[...] sei lá, parecia um bom menino” (FREIRE, 2005, p.60). Ainda em relação aos pontos direcionados pelo tempo, a reintrodução do narrador de terceira pessoa nos coloca, quase com precisão, diante da temporalidade entre os encontros dos rapazes e do relato de Célio. Disso, a citação abre as portas para uma análise de como a *bicha*, na época do acontecido, parecia ser segura e sem abertura para qualquer indecisão. A sensação

relatada pela personagem, ao interromper o narrador, é, então reveladora desta assertiva: *A dona do puto*. A dona da matéria narrada.

A mudança de cenário, ainda sob o ritmo da economia narrativa, é acionada pela chegada das personagens à moradia da *bicha*:

Havia *caçarolas cinzas no fogão, pratos, ossos e esponjas* [...]

Aí o bofe tomou um *ki-suco de morango*, comeu um *omelete*, conversou pouco e nada. Não rolou nada aquele dia, acredita? Ele travou, não sei. *Não-me-toque*, eu não toquei. E assim a gente ficou. Ele saiu chupando chiclete de *uva-maçã-verde*. *Eu amarelei*. (FREIRE, 2005, p.60, grifos nossos).

A apresentação da moradia nos leva a compreender o espaço como um determinante importante das ações. A construção da ambientação feita por Freire (2005) nos coloca diante de recursos que permitem localizar a camada social à que Célio pertence. Já na chegada à residência, as imagens surgem diretamente da cozinha. Aqui, vemos que o espaço se pontilha de detalhes que *narram* um local, aparentemente, pequeno e sem requintes. Outro ponto revelador das condições sociais da *bicha* é demonstrado pelo tipo de alimentação que ali estava disponível. Não seria exagero supor que o cardápio de Célio se orientasse não só pelas suas condições financeiras, mas, também, pela praticidade – economia de tempo, portanto – assim como ocorre com grande parcela dos sujeitos que vivem nos grandes centros urbanos e precisam otimizar seus tempos.

A massa textual e o conseqüente detalhamento espacial da passagem nos fazem entender como estas estão imbricadas com as ações da narrativa. Há uma espécie de gradiente de cores que aguçam o plano sensorial e que variam de acordo com o desenrolar do relato. Anteriormente, Célio estava totalmente seguro e se sentia a *dona do puto*. Este vigor, então representado pela cor vermelha do suco de morango, oscila até chegar ao verde do chiclete que simboliza a cisão de qualquer possibilidade entre as personagens. Outro elemento sensorial está no momento em que Célio busca investir no *bofe*. A escolha da expressão *não-me-toque*, para representar a quebra de qualquer investida da *bicha*, nos remete à um tipo de planta sensorial que se fecha ao ser tocada. No entremeio dessas ações, somos colocados, mais uma vez, na visão de uma relação gay-bofe, em que o “gay” seria responsável pela constante procura. Célio compreende que só assim haveria a possibilidade de se consumir o ato. Isso se confirma quando ele toma a culpa dessa irrealização ao afirmar, em um arremate cromático e disfórico: *eu amarelei*.

Após o evento irrealizável, as primeiras mudanças começam a se manifestar na vida de Célio. “Depois disso, quem disse que Célio se concentrou nos seus desenhos? [...] pensava na boca de Beto [...]. Procurou o moreno em todos os vagões. Não esqueceu nenhum.” (FREIRE, 2005, p.60-61). Célio, de *uma lembrança agoniada* pela não-realização do ato, começa a perder o interesse pelas coisas rotineiras que faziam parte do seu eu e dá enfoque à busca pelo objeto de seu desejo. Esta se sucede com um encontro inesperado. Vejamos:

“Encontrou Beto *uma semana depois*. Na mesma hora em que estava masturbando [...]. *Um loiro que nem chegava aos pés do moreno misterioso*. Epa! Correu e disse alguma coisa: algo como “Omelete recheado”. Vamos de novo?” (FREIRE, 2005, p.61, grifos nossos).

A temporalidade entre os encontros é, então, marcada a partir do trecho. Talvez, por este motivo, ainda não pudéssemos estabelecer maiores quantidades de indícios do quadro melancólico da personagem. Porém, ao darmos nota ao que Freud (2013) tenta explicar como “porquê” do foco do sujeito melancólico pelo objeto amado, encontramos fatores substanciais que já auxiliam nossas assertivas analíticas. De acordo com o autor, “a identificação narcísica com o objeto se torna então um substituto do investimento amoroso e disso resulta que, apesar do conflito, a relação amorosa com a pessoa amada não precisa ser abandonada”. (FREUD, 2013, p. 38). Por essa via, nós podemos perceber a identificação da *bicha* com o seu objeto. Desde o início da narrativa, a personagem principal trata Beto como *moreno* (num polo positivo: moreno bonito; moreno misterioso), enquanto isso, rebaixa o loiro, que ele masturbava, a ponto de dizer que este não chegava aos pés de Beto. É, então, evidente que há uma predileção de Célio pelo biotipo do *bofe*. A inteireza de nossa observação se concretiza ao entendermos, também, que a ligação narcísica com o objeto “não se trata de uma simples escolha [...]”. Há, pois, um momento ímpar na constituição de algo que não foi realizado de forma plenamente satisfatória [...]” (LEITE, 2014, p.168).

As cenas posteriores, novamente, desembocam nos espaços da moradia de Célio. Percebamos:

*No quartinho, colchas coloridas*. Conquista de território, nunca se sabe. O mundo é cheio de voltas desconfortáveis. *Mas de hoje não passa*.

Aí o bofe tomou ki-suco e comeu omelete. Tinha bolo Souza Leão. Foi quando ele perguntou se podia dormir comigo aquela noite. Claro que sim, se não! O rádio-relógio tocando Maria Bethânia, as canções que você fez para mim. Eu não tive dúvida. Fui tirando a roupa do bofe. Uau! Menina! (FREIRE, 2005, p.60, grifos nossos)

A diluição entre o encontro e um local marcadamente específico para a performance sexual das personagens nos leva a analisar, na moradia de Célio, semelhanças ao cronotopo idílico. Neste, Bakhtin observa que:

As marcas desse tempo são simples, grosseiramente materiais[...]. Aqui é desprovido de acontecimentos e parece quase parado. É um

tempo denso, viscoso, que arrasta no espaço. Por isso ele não pode ser o tempo basilar do romance. (BAKHTIN, 2018, p. 224).

A possibilidade de se mencionar a casa da *bicha* como o espaço do cronotopo em questão poderia ter partido já do primeiro encontro das personagens na residência, contudo, só a partir do segundo encontro nos deparamos com a realização da performance sexual. Dois pontos fulcrais coadunam, assim, a nossa análise. O primeiro está na afirmação de que é no encontro idílico em que temas estritamente básicos da vida aparecem, tais como o amor, a comida, a bebida, o sexo etc. O segundo, ligado ao primeiro, está na ideia de que é justamente a partir desse cronotopo que estes assuntos básicos da vida fogem do seu aspecto puramente realista e ganham forma sublimada (BAKHTIN, 2018). Em consonância com o suporte teórico de Bakhtin, é perceptível que o tempo no conto de Marcelino é denso e não se sobrepõe ao espaço. Além disso, percebe-se que nem mesmo as ações das personagens interferem na espacialidade e nem designam o teor temporal. O recurso textual de Freire alinhado ao cronotopo nos remete a um espaço preparado para a performance sexual sublimada das personagens. O narrador, ao contrário do primeiro encontro na residência da *bicha*, em que, à primeira vista, o que se via era a cozinha, nos coloca diretamente no quarto de Célio. O temp(l)o da *bicha*, com *colchas coloridas*, ocasionara-lhe a determinação suficiente para que o ato se concretizasse.

A episódica materialização do ato, contudo, não termina como desejado por Célio. Após o fato consumado, Beto *evapora* e a *bicha* indaga ao seu interlocutor “Só sobrou um chiclete, acredita? [...] Mesmo assim, cheio de formiga.” (FREIRE, 2005, p.62). Disso, apesar das consecutivas ausências de Beto, o sentimento de busca ainda permanecia vivaz em Célio e ele, então, relata: “[...] Lá fui eu de novo atrás do bofe. Como uma anta perdida. [...]” (FREIRE, 2005, p.62, grifos nossos). É notório que o empenho da personagem em aprender com a experiência não faz parte dos seus planos, mas, mais do que isso, é possível perceber um quadro de mudança (agravamento) no estado da personagem. Na gama destas variações, Soares e Costa (2017) enfatizam que é partir dos encontros que as transformações das personagens acontecem. Pela interação com outros, novas experiências e visões de mundo são capazes de modificá-las. Por essa via, podemos entender que o operador cronotópico atrelado ao recorte narrativo seja o da metamorfose. Uma vez que é nele em que o devir perde o seu sentido restrito e coaduna as crises e as transformações (BAKHTIN, 2018).

A força do cronotopo da metamorfose interfere diretamente no comportamento de Célio. O engodo textual dos encontros, e da narrativa como um todo, nos condiciona a observar o agravamento do quadro melancólico como motor no devir melancólico da personagem. Neste sentido, como já mencionado, Freud (2013) evidencia que o indicador primário para o desenlace desse quadro patológico, assim como no luto, está intimamente interligado à perda de um objeto amado. Contudo, o autor reitera que há um contraste entre ambas, ao observar que os sujeitos melancólicos alimentam o rebaixamento de si. É nesse ato de empobrecimento do ego, que a degradação moral se sobrepõe a qualquer outro tipo de defeito. Neste sentido, vale salientar, ao retornarmos à passagem: “como uma

anta perdida” (FREIRE, 2005, p.62), a autodepreciação que a *bicha* faz de si. Não há indícios de um rebaixamento voltado para qualquer outro aspecto além daquele de sua honra.

Cabe destacar, ainda, o desligamento da *bicha* com o mundo externo. Para Freud (2013), um dos fatores mais alarmantes, no que concerne ao abandono do estado melancólico, estaria na recusa pela alimentação. Semelhantemente, é um esvaziamento o que ocorre à personagem do conto de Freire. Célio, ao se sentir sugado pela força do abandono protagonizado por Beto, desliga os sentidos (mais precisamente o temporal) e de desprende de um dos elementos vitais. Vejamos: “Cheguei atrasado na confecção, na terça. Não quis almoço, não fiz marmita” (FREIRE, 2005, p.62). Nessa gama de desinteresse, deparamo-nos com outra passagem substancial à nossa análise:

[...] *Célio não quis saber de outro cara*. Mesmo que alguns faltassem esfregar o pau na sua...[...]

Tem um, lá no Brás, que vive convidando Célio para ir ao parque. Para comer tapioca com creme de leite. Naquele Natal, até ganhou do cara um peru da Sadia, um vinho... (FREIRE, 2005, p.62-63, grifos nossos).

Se na ausência de Beto, após o primeiro encontro irrealizável, a *bicha* continuava a desempenhar suas performances nos espaços públicos, o seu estado de melancolia a faz se apartar de qualquer atividade que se aproximasse da lembrança do *bofe*. Na leitura inicial, vimos, ainda, que Célio aparentava buscar uma relação afetiva, mas isto se desfaz ao final da narrativa. O quadro melancólico da personagem a faz desconsiderar, até mesmo, um candidato a amante que, possivelmente, lhe renderia afeto. A *bicha* não queria relações afetivas com qualquer um, ela só almejava o afeto vindo de Beto.

Por fim, para firmarmos o nó de nossa leitura do conto, recorreremos novamente aos estudos freudianos. De acordo com o autor, uma das características marcantes do sujeito melancólico é indissociável do trabalho de comunicação. Nesta direção, apesar da concisão do conto, percebe-se a interrupção de Célio em diversos momentos para afirmar que *bicha devia nascer sem coração*. Segundo Freud (2013), ao analisarmos estas autoacusações morais do ser melancólico, as impressões mais salientes é de que estas se adequam total ou parcialmente ao sujeito a quem o doente ama. É certo que há um fio de indecisão na vida de Célio. Ele sabe que, para não sofrer, precisa se desconectar do sentimento projetado sobre o seu objeto de desejo. Contudo, ao elencarmos as falas intercambiadas da personagem, há a abertura para o entendimento de que para esta, como sujeito doente pela melancolia, o “queixar-se é dar queixa” (FREUD, 2013). Neste sentido, pode-se afirmar que as inúmeras queixas de Célio sobre não ter nascido sem coração seriam, na verdade, denúncias sobre a irresponsabilidade afetiva do *bofe*.

---

**Referências**

---

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In BRAIT, Beth (org.) **Bakhtin: outros conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2018. 272p.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira**. São Paulo: Unesp, 2002.

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

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

LEITE, José Gilton Paz. Da perda não elaborada: a melancolia em Sigmund Freud. In: **Anais do seminário dos estudantes de pós-graduação em filosofia da UFSCar**. São Carlos, 2013x, 2014, n10. p. 167-185.

MACHADO, Irene. A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. In: PAULA, Luciane de; STAFUZZA, Grenissa. **Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável**. São Paulo: Mercado de Letras, 2010. p. 203-234.

MAIA, Helder Thiago. Sem-vergonhices, descaramentos e safadezas na obra de Marcelino Freire. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 109-126, dez. 2015.

OLIVEIRA, Maria Eveuma de; FREIRE, Manoel. O cronotopo narrativo: uma análise do romance *Dôra Doralina*. In: **Anais do SILEL**. Uberlândia, EDUFU, 2011, v.2, n2. p.1-15.

OLIVEIRA, Sonia Cristina Coelho. A voz de Roberto Carlos: avaliação perceptivo-auditiva, análise acústica e a opinião do público. Dissertação de mestrado - PUC/SP, São Paulo, 2007.

SOARES, Leandro Lopes; COSTA, Maria Edileuza da. Os contos de Clarice Lispector à luz de Bakhtin: uma análise cronotópica. **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 6, n. 3, p. 273-285, set.-dez. 2017.

---

**Para citar este artigo**

---

ROSAL, A. C. A.; FEITOSA, H. C. de F.; MARTINS, E. S. *Idílio e Metamorfose em Bicha devia nascer sem coração*. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 10, n. 7, 2021, p. 321-334.

---

**Os autores**

---

ANTONIO CAIO ALMEIDA ROSAL tem graduação interrompida em Letras. Graduando em Medicina pela UFC. Membro do NETLLI.

---

HEITOR CAVALCANTE DE FARIAS FEITOSA é graduando da Licenciatura em Letras pela URCA. Membro do NETLLI. Bolsista de iniciação científica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico ' CNPq. Atualmente desenvolve pesquisa sobre a produção literária de Marcelino Freire.

EDSON SOARES MARTINS possui graduação (1996), mestrado (2001) e doutorado (2010) em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (PPGL). Concluiu estágio pós-doutoral junto ao PROLING-UFPB. Atualmente é Professor Associado (Referência O) de Literatura Brasileira, na Universidade Regional do Cariri (URCA) e professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras, na mesma IES. Tem experiência na área de Literatura, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, poesia, conto oral popular, além de estudar, à luz da contribuição teórica bakhtiniana, a narrativa curta moderna e contemporânea e as formas da estética oral popular. Também manifesta crescente interesse pelas literaturas africanas. Editor-geral de Macabéa - Revista Eletrônica do Netll e Editor-Adjunto de Miguilim - Revista Eletrônica do Netlli.