



A NATUREZA COMPÓSITA DA CRÍTICA BIOGRÁFICA Eneida Maria de Souza

Marcos Antônio Bessa-Oliveira¹

Em homenagem e agradecimento à Eneida Maria de Souza.

Pela sua prática teórica de *natureza compósita* enquanto intelectual da cultura brasileira. Mas, especialmente, pela dedicatória no livro *Crítica cult* em Belo Horizonte no dia 28 de janeiro de 2005 – num jantar na sua casa – onde escreveu: “Ao Marcos, futuro letrado em *Crítica cult*”.

Os estudos de Crítica biográfica, ou melhor, os estudos de biografias, no Brasil, datam de alguns anos, levando-se em consideração a “redação biográfica” mais tradicional, ou o que poderíamos chamar de levantamentos histórico-biográficos. Ressalto como tradicionais aqueles estudos biográficos – os quais, para alguns estudiosos de crítica biográfica, contemporâneos aos anos finais do século XX e início do século XXI, não são críticas biográficas, mas relatos históricos das/de vidas –, que, ao longo dos anos, se ativeram ao trabalho de dissertar sobre a vida de determinados indivíduos. Nesse caso, vale dizer que algumas formulações sobre esse suposto estudo de biografias rondaram o Brasil, sobretudo anterior à década de 1970 e até o início desta (2010). Portanto, entende-se por que especialmente até a década de 1970 foi mais recorrente esse tipo de estudo-relato biográfico tradicional no Brasil. No entanto, já preconiza Eneida Maria de Souza que “essa crítica [biográfica] não se concentra, contudo, apenas

¹ Marcos Antônio Bessa-Oliveira – doutor em Artes Visuais pelo IAR-Unicamp – é professor da UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Coordenador do NAV(r)E – Núcleo de Artes Visuais em (re)Verificações Epistemológicas, membro do NECC – Núcleo de Estudos Culturais Comparados.

em obras de teor biográfico ou memorialista, por entender que a construção de perfis biográficos se faz independente do gênero”.²

Exceto escassos estudos que se lembravam da figura do intelectual por detrás da produção artística, sobretudo da literária, todo estudo biográfico importava-se com o texto escrito em si. Entenda-se “texto” aqui no sentido mais restrito de produção artístico-cultural literária, do mesmo modo que se deve compreender que esses “textos” todos justificavam o fato de que o importante para aqueles estudos biográficos, antes 1970, era a realização de um conjunto de “obras textuais” (escritas). Fossem obras culturais, sociais, políticas, literárias, ou fossem obras artísticas ou “retratos” de família, o conjunto de documentos escritos, fotografias como verdades, entre outros registros documentais dessa produção, elevavam o “autor” ao *status* de sujeito a ser biografado.

Algumas reflexões contemporâneas, sobre e que partem de (re)estudos das biografias produzidas naquela época, antes década de 1970, atestam que houve uma considerável reformulação na maneira de “enxergar”, ou, como propõe Edgar Cézár Nolasco, na esteira de Jacques Derrida, “escutar” o outro “texto” obra/vida do biografado. Segundo Nolasco, “a maior quebra de paradigma [proposta] da crítica biográfica nessa virada de século foi a inserção da figura do intelectual no ensaio crítico, a presença mesma de sua *persona*, a ponto de poder-se propor a réplica *existo, logo penso* ao cogito cartesiano”.³ Desse modo, baseando-me nestes e noutros estudos mais recentes de crítica biográfica cultural, posso indagar: Já havia estudos de biografias no país antes da década de 1970, ou eram meros relatos histórico-arquivistas – no pior sentido do termo “arquivo” para Derrida⁴ – de biografados que se faziam no Brasil?

[...] torna-se tarefa impossível conservar, na atualidade, posições radicais contra os desmandos da teoria e o descontrolo dos paradigmas de referência. O mundo mudou, nos últimos dez anos, de forma assustadora (para o bem ou para o mal), e por que motivo as concepções artísticas, teóricas e políticas não deveriam também trocar o caminho tranquilizador do reconhecimento pelo do saber sempre em processo? Enfrentar esse desafio é uma das formas de continuar a mover o debate teórico, para

² SOUZA. *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica, p. 20.

³ NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 35.

⁴ Para Jacques Derrida, *grosso modo*, o arquivo nunca é da ordem do guardado, do intocável ou mesmo do inalterável.

que este não se transforme em consenso de grupos ou na apatia acadêmica, provocada por um certo tipo de mal-estar, que não incita a curiosidade, mas, ao contrário, alimenta o conservadorismo.⁵

É improvável falar de estagnação investigativa, que se volte para a conservação “museológica” tradicional como era antes, ou *arcôntica*⁶, no sentido dado por Derrida. Na contemporaneidade, as pesquisas sobre a cultura, a arte, ou qualquer que seja a manifestação sociocultural, são dinâmicas e renovadoras das leituras que antes foram propostas.

De 1970 para cá, observa-se no Brasil um crescente número de biografias e de críticos biográficos diferenciados dos anteriores à década da virada cultural. Com a abertura das “portas” do mercado cultural brasileiro para os produtos de consumo de massa e para as massas, tivemos a introdução de aportes teórico-críticos e teórico-metodológicos, em medidas comparáveis, que abalaram as estruturas nacionais. *Para o bem ou para o mal*, começamos a observar, diante dessas aberturas culturais, um crescimento de biografias menos “documentais”. 1970, então, registra-se como a década em que o Brasil se abre para o mundo? Talvez, mas não me vou atrever a ater-me à questão.⁷ Como sugeriu Eneida Maria de Souza sobre a alteração de “gosto” crítico apenas em obras de *teor biográfico ou memorialista*:

Nas entrelinhas dos textos consegue-se encontrar indícios biográficos que independem da vontade ou propósito do autor. Por essa razão, o referencial é deslocado, por não se impor como verdade factual. A diferença quanto à crítica biográfica praticada durante esses últimos anos consiste na possibilidade de reunir teoria e ficção, considerando que os laços biográficos são criados a partir da relação metafórica existente entre obra e vida.⁸

Depois da década de 1970, vê-se um crescente número de biografias de músicos, escritores, artistas plásticos, intelectuais marginalizados, entre outros menos favorecidos criticamente, que foram (re)valorizados pelas leituras crítico-

⁵ SOUZA. “A teoria em crise”, p. 78.

⁶ Cf. DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana.

⁷ Gostaria apenas de registrar que vários estudiosos brasileiros começaram a se importar com as pessoas e produções artístico-culturais menos abastadas financeiramente; tomam os cenários das pesquisas as produções realizadas por povos indígenas, ribeirinhos, periféricos e/ou marginais.

⁸ SOUZA. *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica, p. 20.

biográficas, mais precisamente, nacionais. Os estudiosos, saídos dos exílios intelectuais, forçadamente ou não, no estrangeiro, retornam para o Brasil trazendo em suas bagagens novas possibilidades de estudos em diferentes áreas do conhecimento e, por conseguinte, de crítica biográfica também. Vindos da Europa e dos Estados Unidos, na grande maioria, artistas e intelectuais chegam ao país querendo dar uma nova *cor* aos tons de cinza e preto e branco que dominavam a cena intelectual brasileira.⁹ Vale mais uma afirmativa de Souza:

Se a febre biográfica atingiu vários setores da vida cultural, são evidentes as causas de sua expansão pelos discursos das minorias, redefinidores de identidades e de lugares políticos. As reivindicações não se limitavam a substituir o emprego de pronomes pessoais, a terceira pela primeira pessoa, mas em deslocar o papel dos mediadores culturais, porta-vozes do outro.¹⁰

É com esses mesmos intelectuais que a crítica biográfica (ou as biografias) vai ganhar novos formatos estéticos e culturais no país dos latinos e *subdesenvolvidos* de toda ordem. Os retratos nas paredes periféricas tomam cores e conseguem, a partir de novas leituras, perder o tom pálido das leituras tradicionais feitas até então por aqueles estudos biográficos tradicionais. Está na ordem dessa nova crítica (agora biográfica) o intrínseco ligamento da produção com a cultura do sujeito social: aquele mesmo sujeito que o estudo de biografia tradicional esqueceu que estava por detrás dos produtos artístico-culturais. Um sujeito socioculturalmente importante para esses novos estudiosos e que sequer um dia foi pensado como objeto de estudo para a tradição acadêmica.

Nasceu, metaforicamente, na virada da década de 1970 para os prósperos anos 1980, dessa junção entre o sujeito sociocultural e o sujeito socioeconômico, lidos no mesmo *pé de igualdade* pela crítica biográfica que se erigia, de ordem cultural, um novo estilo de se fazerem biografias no Brasil. Tomaram relevância os documentos que antes já eram importantes, porque foram relidos, e os fragmentos documentais que nunca foram observados pelas leituras “biográficas” tradicionais. A crítica biográfica cultural que agora, de 1970 rumo ao século XXI, estava aportada no Brasil começa a propor novas leituras do que já havia sido lido

⁹ Vários foram os intelectuais e artistas exilados que, no próprio país (censuras) ou mesmo fora do Brasil, sem poder precisar datas, depois da década de 1970 se tornaram estudiosos das produções artísticas brasileiras buscando entender melhor as especificidades do país.

¹⁰ SOUZA. *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica, p. 31.

até então e a ler o que nunca fora nem enxergado. Daí partem novas proposições crítico-biográficas das personalidades já lidas e olhares aos que estavam nas gavetas empoeiradas dos arquivos institucionais.

A crítica biográfico-cultural, que toma a cena nas produções de biografias no Brasil, passa a valer-se de recortes e colagens, conversas nos bastidores, relações de toda ordem que ocorreram às escondidas, além das “aproximações” desveladas pelas produções artístico-culturais, para falar também daquele sujeito autor da obra. Nesse sentido, a revisão dos documentos comprobatórios e históricos foi inevitável e desvendou questões muito além das afiliações e apadrinhamentos culturais que mostravam as primeiras leituras pós-abertura ao consumo cultural brasileiro. Aliás, essas leituras já estavam, diga-se de passagem, muito além das leituras “antes-abertura” para esse consumo de cultura para o Brasil. Tal (re)visão proposta pela crítica biográfica cultural é exemplificada em uma das leituras crítico-biográficas propostas por Nolasco, que adverte: as reformulações biográficas foram desencadeadoras de novas visadas de estudo por *duas razões* (do princípio e do coração) derridaianas:

Do campo das *razões de princípio*, podemos elencar a literatura, o ensaio, a crítica, o valor, a lei, o direito, o documento, a obra, o arquivo, a biografia etc; já do campo das *razões do coração*, destacamos a escolha pessoal, as imagens, as amizades pessoais, a escolha, a dívida, a transferência, a herança, a recepção, a vida, as paixões, o arquivo, a morte, a experiência, as leituras, a biblioteca, as viagens, os familiares, as fotografias, os depoimentos etc.¹¹

Nesse *entremeio* de transição, entre as décadas de 1970 e 1980 e as seguintes em direção ao século XXI, estão as leituras que começaram a abrir-se para o reconhecimento das relações de “amizades”, filiações, apadrinhamentos, diálogos e tantos outros sinônimos possíveis às simples questões de *fontes e influências*. Essa fase mostrou uma dependência intelectual brasileira que extrapolava as barreiras do nacional. *Grosso modo*, fomos dependentes dessa produção europeia por muito tempo.¹²

¹¹ NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 36.

¹² Esse capítulo da história da crítica biográfica inscreve-se com autores teórico-críticos que vincularam nossas produções artísticas e crítico-culturais ora como *subtração*, ora como *subversão* de um provável modelo europeu e, depois, norte-americano. Como essa discussão prolongou-se por muitos anos, e até hoje tem resquícios na crítica brasileira, não me vou ater a discorrer sobre

Não se pode dizer que até meados da década de 1970 se fazia crítica biográfica no Brasil como se faz hoje a cultural. Até esse período, os intelectuais cuidavam em fazer relatos histórico-documentais e descritivos dos “biografados”, ora como registro para a posterioridade, ora como levantamento social dos sujeitos das épocas anteriores, mas sempre presos ao “Grande” texto (escritura, literatura) denominado, quase sempre, obra artística literária. De qualquer forma, a crítica biográfica cultural, que se ergueu no Brasil com a introdução de novas teorias, hoje propõe a leitura e a releitura desses documentos históricos como também sua reformulação por meio de novas possibilidades teórico-críticas. E, ainda, as leituras que se detêm nos “pequenos” textos (produções artísticas que não apenas a literatura) deixados em estado de alienação pela crítica tradicionalista.

Esclarece Nolasco:

[...] compete, entre as tarefas que são da responsabilidade do crítico biográfico, saber que as manifestações da vida do biografado se, por um lado, em nada possam interessar ao biografado, apesar da íntima correlação entre as manifestações e sua vida, por outro lado, podemos dizer que tais manifestações interessam sobremaneira ao crítico biográfico, sobretudo porque quase tudo que é do estofa dessa crítica advém de um “original”, mesmo que alheio/não comprovável em sua essência, denominado vida.¹³

88

Exemplos claros dessa revalorização de “outros” textos são as leituras biográficas influenciadas pelas teorias comparatistas, culturalistas e mesmo biográfico-culturais que tomam o país. Como afirma também Edgar César Nolasco,

[...] interessa mais à crítica biográfica aquilo que advém mais do campo da sobrevida que da vida mesma. Como a uma tradução, a leitura crítica biográfica vem depois da vida *original*, e essa sua condição de *a posteriori*, uma vez que a figura de um crítico biográfico predestinado e ideal não existe, permite que ela seja, ou ocupe o lugar de “sobrevida” daquela vida *original*.¹⁴

Portanto, pode-se dizer que a crítica biográfico-cultural, entre vida e obra ou vidas/obras dos artistas e produções de modo geral, não é da ordem do

ela, contudo vale consultar obras de alguns autores que bem trataram dela: Silviano Santiago e Roberto Schwarz, bem como Eneida Maria de Souza e Maria Elisa Cevasco entre outros.

¹³ NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 46.

¹⁴ NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 46.

documental histórico-arquivista, mas antes da *razão do coração* da(o) crítica(o) biográfico-cultural.

Nesse sentido, como um discurso que endossa o que estou pautando em minha discussão, Eneida Maria de Souza, em ensaio publicado na edição dos *Cadernos de Estudos Culturais: Crítica Biográfica* (2010), que retoma as discussões propostas no livro *Crítica cult*, publicado em 2002, comenta sobre o *método positivista e psicológico* das biografias, ou, como preferi denominar, os estudos/relatos biográficos realizados antes da década de 1970:

Se considerarmos que a realidade e a ficção não se opõem de forma radical para a criação do ensaio biográfico, não é prudente checar, no caso de autobiografias ou de biografias, se o acontecimento narrado é verídico ou não. O que se propõe é considerar o acontecimento – se ele é recriado na ficção – desvinculado de critérios de julgamento quanto à veracidade ou não dos fatos. A interpretação do fato ficcional como repetição do vivido carece de formalização e reduplica os erros cometidos pela crítica biográfica praticada pelos antigos defensores do método positivista e psicológico, reinante no século 19 e princípios do 20. O próprio acontecimento vivido pelo autor – ou lembrado, imaginado – é incapaz de atingir o nível de escrita se não são processados o mínimo distanciamento e o máximo de invenção. A crítica biográfica não pretende reduzir a obra à experiência do autor, nem demonstrar ser a ficção produto de sua vivência pessoal e intransferível. As relações teórico-ficcionais entre obra e vida resultam no desejo de melhor entender e demonstrar o nível de leitura do crítico, ao ampliar o pólo literário para o biográfico e daí para o alegórico.¹⁵

89

Nesse sentido, como salienta Eneida de Souza, na passagem, ao afirmar que “o próprio acontecimento vivido pelo autor – ou lembrado, imaginado – é incapaz de atingir o nível de escrita se não são processados o mínimo distanciamento e o máximo de invenção” na articulação por parte da crítica, é possível afirmar que, no caso da obra artística, é a articulação levada ao máximo da invenção com um mínimo de distanciamento que trará contribuições significativas para justificar a proposição de uma crítica biográfico-cultural de cunho *bio-crítico* intelectual. Do mesmo modo, essa *outra* articulação crítica demanda uma *natureza compósita* também do crítico, especialmente se biográfico.

1.1 – COMPOSIÇÕES CRÍTICAS – teoria e teórica

¹⁵ SOUZA. “Crítica biográfica, ainda”, p. 54-55.

Pelo fato de a crítica literária se expandir em várias e múltiplas vertentes, incluindo-se aí a crítica comparada, a cultural, a biográfica, a genética, a textual – sem que os preconceitos e as hierarquias sejam prioritárias no tratamento das mesmas – torna-se às vezes difícil impor limites para sua prática. (SOUZA. “Crítica biográfica, ainda”, p. 53).

A primeira ideia de *natureza compósita* da crítica biográfica tem como ponto de partida especialmente o texto “Notas sobre a crítica biográfica” de Eneida Maria de Souza publicado no livro *Crítica cult* (2002). Forçosamente essa ideia implica a retomada de algumas questões que há algum tempo já vêm sendo debatidas no meio crítico-intelectual brasileiro: importação e absorção de novas teorias¹⁶, relações metafóricas para o estabelecimento de vínculos não hierárquicos – se levarmos em conta uma visada cultural –, aproximações artísticas por amizades reais ou ficcionais etc; e sempre tendo como em mente a ideia de (re)pensar a figura do intelectual artístico-cultural envolvido com a produção.

Já a segunda ideia de *natureza compósita* da crítica biográfica tem como pano de fundo exclusivamente a práxis da intelectual Eneida Maria de Souza. De certa forma, quando se fala em crítica biográfica no Brasil o primeiro nome que vem à cabeça é o da intelectual mineira de Manhuaçu que nos presenteou com o livro *Crítica cult* em 2002, mas, notadamente fundamental o texto ali publicado, “Notas sobre a crítica biográfica”. Entretanto, apesar da sua importância fundamental para a articulação crítico-biográfico, o texto “Notas....” é apenas o registro da trajetória que se iniciou anos atrás na vida intelectual da crítica de *natureza compósita* Eneida de Souza.

Dessa forma, se for considerada a ideia de que uma “crítica biográfico-cultural” teria mais que uma *natureza compósita* pela sua abrangência teórico-crítica, seria necessário trafegar por um longo caminho teórico para ao menos bordejar o que busco neste ensaio em relação à constituição de uma crítica biográfica cultural, também de natureza crítica compósita. Portanto, faço apenas algumas considerações acerca dessa tríade compósita, mas sempre buscando

¹⁶ Sobre isso vale ver o texto de Edgar Cézár Nolasco – “Crítica subalternista ao sul” – publicado no número 5 dos *Cadernos de Estudos Culturais*: Subalternidade (2011).

entender uma crítica biográfica de natureza *híbrida*¹⁷, tanto a intelectual quanto a sua formulação crítica, na mesma linha de como é entendida a “crítica” do *bios* do sujeito autor e do sujeito crítico pelo intelectual Edgar Cézár Nolasco:

Tendo por base essa natureza híbrida, rizomática e heterogênea que mina e alicerça o campo variegado da crítica biográfica, [...], para melhor aferir o campo aqui em discussão, propõe duas *razões* que se complementam, posto que ambas permitem juntas uma leitura circunscrita ao campo da crítica biográfica: *razões de princípio e razões do coração*. Os termos são de Derrida, mas aqui serão empregados num sentido um pouco diferente. Tais razões são sempre da ordem da lei, do direito, da ética, do compromisso e do amor, e estão sempre relacionadas ao papel e lugar do crítico biográfico.¹⁸

Durante vários anos, no cenário crítico nacional brasileiro, tivemos quase sempre das leituras críticas sobre nossa produção biográfica apenas o reconhecimento de relações e as “comparações” com os artistas “maiores” – no sentido amplo – europeus ou norte-americanos. Éramos vistos como continuação, mal direcionada, dos estilos e movimentos artísticos iniciados no *Velho Mundo*. Os trópicos não passavam de colônias que exerciam, e mal, o papel de dar continuidade ao que fora iniciado nos idos das histórias dos nossos colonizadores. Desse prisma, nossas produções teórico-críticas, em particular a “crítico-biográfica”, estagnavam-se, quando não nos documentos, nas comparações “superficiais” entre *cópias e modelos*, além de se porem à caça de *fontes* ou *influências* de outras produções que vinham do além-mar.¹⁹

Não tomando prováveis visadas dualistas como pré-conceitos, a produção crítico-biográfica brasileira torna-se subversiva às leituras tradicionais em criar

¹⁷ Entenda-se “híbrido” com sentido de ‘misturado’, ou uma teoria constituída de partes, nem sempre iguais, de outras teorias para melhor se pensar um objeto de pesquisa maior.

¹⁸ NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 36.

¹⁹ Cf. meu livro *Ensino de Artes X Estudos Culturais: para além dos muros da escola*. Nele, apesar de voltar as discussões para o “ensino de artes visuais no Brasil”, de certa forma também discuto as proposições dos Estudos Culturais, tratando da questão aqui suscitada sobre nossas produções artístico-culturais terem/serem ou não referência em *cópias de modelos* ou *fontes e influências* europeias e norte-americanas, amplamente discutidas pela Literatura Comparada, pelos Estudos Literários, entre outras disciplinas da grande área de Letras. Dessa forma, não me atenho a essa discussão aqui por considerá-la de fácil acesso a qualquer leitor mais interessado. BESSA-OLIVEIRA. *Ensino de Artes X Estudos Culturais: para além dos muros da escola*.

relações de aproximação, ainda que metafóricas, com o que houvesse de mais marginalizado em relação ao sujeito biografado. Valendo-se de todas essas frestas criadas a partir de leituras tradicionais, de comparações superficiais e da busca *detetivesca* de fontes e influências, a crítica biográfico-cultural, erigida também a partir da confluência com tantas *outras* disciplinas, toma partido do que tem e do que não tem importância para a tradição. As relações de amizades prováveis, filiações não reconhecidas em cartórios, apadrinhamentos, ainda que facilitados, diálogos inventados e outras “estratégias”, serviram de objeto para essa crítica biográfica cultural que se erigiu das proposições teórico-críticas mais próximas do final do século XX e início deste XXI.

Os anos das décadas seguintes, pós 1970, mostram que todas as discussões foram (e continuam sendo) muito válidas para a construção de novos postulados teórico-críticos e teórico-metodológicos para se pensarem os sujeitos socioculturais latino-americanos. A queda de muros e arranha-céus, bombas estourando em diferentes partes do planeta, poderes ditatoriais de décadas derrubados pelos povos dominados, enchentes em uns lugares e secas em outros, vêm mostrando que *cada sujeito é único*. Parafraseando um poeta: Eu não sou você nem sou o outro, só posso ser eu mesmo, um *intermédio* dessa *babel* cultural globalizada. Somos uma biografia de *natureza compósita/composta* por várias outras biografias tradicionais, socioculturais, socioeconômicas e transversais, uma biografia brasileira constituída de fragmentos variados oriundos de diferentes culturas. Constato essa postura *híbrida* entre crítica e crítico quando me valho destas palavras de Eneida de Souza:

Diante do aspecto abrangente das disciplinas e de sua abertura transdisciplinar, revela-se inoperante e retrógrada a separação entre domínios específicos [crítica e crítico, comparada, crítica biográfica, crítica tradicional ou crítica cultural], embora deva ser exigida a definição de pressupostos teóricos e de metodologias na realização de um trabalho crítico.²⁰

Nós sujeitos latino-americanos brasileiros ainda somos [permitam-me os leitores o deslocamento do “eu” para o “nós”] fragmentados em proporções maiores do que outros latinos que vivem dispersos pelo mundo. Nossa constituição biográfica está recheada de diferenças culturais vindas de todas as partes do planeta. Fomos forjados na mistura de todos os povos de todas as classes

²⁰ SOUZA. “Crítica biográfica, ainda”, p. 53.

socioculturais e socioeconômicas que formam os outros povos todos do mundo. Nesse sentido, é possível dizer que nós, os brasileiros latino-americanos, vivemos em constante *stand by* cultural benéfico de nós mesmos. Ou seja: nossas diferenças culturais são, arriscando um palpite premeditado, abertas às diferenças dos outros e a todos os outros. Nós, brasileiros, somos feitos, em todas as diferenças, das diferenças dos outros – descartadas ou não pela tradição sociocultural supostamente hegemônica –, mas não das diferenças *descaracterizadoras* que são tomadas como *anomalias*, como ressaltado por Eduardo F. Coutinho:

[...] o outro não pode mais ser visto como uma espécie de anomalia a ser absorvida pelo processo homogeneizador da aculturação, tornando-se parte descaracterizada de um *melting pot* genérico, mas como uma fonte de riqueza cultural que deve ser respeitada nas suas diferenças.²¹

Estou pensando isso com um intuito claro: o de conceber essa *natureza compósita* da crítica biográfica que não passa de uma natureza *compósita* ou *híbrida* do próprio “eu” sujeito. Ou seja: se as leituras biográficas, graças à natureza “híbrida” da biografia contemporânea, são abertas e oscilantes, só posso concluir que é a partir de diferentes leituras teórico-críticas de caráter transdisciplinar da contemporaneidade (do crítico ou da teoria), como bem observou Eneida de Souza, que posso pensar o indivíduo da biografia como um sujeito desconstruído, pós-colonial, subalterno, cultural latino-americanista, pós-moderno e até mesmo para além dessas teorias todas. A nossa biografia se constitui no século XXI de todos esses discursos teórico-críticos que falam das vidas e sobre as vidas dos latino-americanos, dos quais prefiro pensar nos brasileiros. A propósito dessa mistura das/nas diferenças, característica pertinente à crítica biográfica, também já salientou Edgar Nolasco que “o campo do *bios*, ou melhor, da crítica biográfica, é regido por um saber biográfico resultante da inter-relação entre vida, obra e cultura, tanto do sujeito analisando (escritor, artista, intelectual) quanto do analista (crítico, intelectual)”.²² (Grifos do autor)

Portanto, do meu ponto de vista, a *natureza compósita* da crítica biográfica (podemos pensar aqui na intelectual Eneida de Souza ou na teoria da crítica

²¹ COUTINHO. Literatura comparada na América Latina: ensaios, p. 51.

²² NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 36.

biográfica) cultural latino-americana contemporânea está inscrita no imaginário cultural social, quer pela natureza multifacetada do sujeito latino-americano brasileiro, quer pela abertura que esse sujeito tem feito ao longo de sua história, considerada erroneamente de “subordinação” cultural. Englobam-se nessa abertura as concessões feitas para os produtos de consumo de massa, em meados da década de 1970, as aberturas anteriores a esse período representativo na cultura brasileira – colonização e importação cultural –, como também se encaixam as subtrações e *copiações*/compilações que foram feitas das culturas que se estabeleceram como majoritárias do outro lado do Atlântico e acima de “nossas” cabeças até os dias de hoje. Na América Latina contemporânea – quero que percebam essa Nova América Latina que tento esboçar como a reunião dos diferentes latinos nas mais diferentes geografias culturais desse planeta –, qualquer levantamento etnográfico, por mais simples que seja, mostraria facilmente os limites rompidos pelas culturas com a mistura de raças iniciada por volta do século XIV. Em um trabalho que pareceu se dar em conjunto, todos os povos latinos estão se unindo para conquistar um *geoespaço cultural*²³ sustentado em um conceito de América Latina que fosse cunhado daqui desse lugar “híbrido”²⁴ e flutuante. Esse conceito origina-se da condição de colônia que não quer mais submeter-se aos mandos do colonizador.

A crítica biográfica cultural que discuto aqui está indissociavelmente relacionada a algumas argumentações – proporcionadas por aberturas teórico-críticas que a crítica Eneida de Souza vem fazendo, as quais só fizeram enriquecer nosso próprio discurso sobre nós mesmos – que somente nós, latinos, podemos construí-la, por sermos “ameríndios”, latinos, pós-colonizados, subalternos, etc. As desconstruções derridaianas, que estipulam um paratexto do texto primeiro

²³ Sobre esse *geoespaço cultural* sugiro a leitura de outros dois trabalhos escritos por mim, “*Geovisualizando um espaço latino-americano cultural*” e “*Lugares, regiões, fronteiras e paisagens sul-mato-grossenses nas artes plásticas: o artista como um geovisualizador desse lugar*”, onde tento construir a ideia sobre esse possível espaço geográfico externo e interno ao mesmo tempo à globalização e à relação de colônia e colonizador.

²⁴ Gostaria que o sentido de *híbrido* nesta passagem fosse entendido como na biologia – partes de espécies diferentes que, ao serem agrupadas, se tornam um terceiro elemento que não é um e nem o outro, mas uma outra categoria da coisa antes misturada – e não como a ideia de híbrido discutida por Néstor García Canclini em *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (2003).

para a compreensão desse texto maior²⁵; as *fissuras* e *frestas* propostas por Alberto Moreiras, que estabelecem que a “marca”, na própria pele do sujeito, do conceito de latino-americano já o diferenciaria com suas “cicatrizes autorias” as leituras propostas a partir dessa “margem”²⁶; o *entremeio* de Homi K. Bhabha²⁷, que vislumbra uma espécie de *entre-lugar* de Silviano Santiago²⁸, contudo, numa visada especificamente pós-colonial, além de alguns outros *entre-espaços*, proporcionam-me pensar uma crítica biográfica cultural latino-americana brasileira – ainda que talvez fique mais na ordem do conceitual que do prático propriamente dito, mas que misture esses conceitos todos e formule melhores possibilidades para “biografar” o outro. Um outro que, como quer a crítica que trata da própria crítica biográfica, ainda que herdado, está também inscrito em mim, no meu próprio discurso *bio-crítico*:

[...] des/construir a vida de alguém, tratar dessa vida demoradamente, viver essa vida, não deixa de ser uma declaração amorosa do crítico, onde se inscreve uma admiração, uma dívida impagável, um reconhecimento. Essa relação dá-se atravessada por uma fidelidade à herança, visando sua reinterpretação e reafirmação, as quais não se dão sem uma infidelidade.²⁹

Essa perspectiva *desconstrutora* derridaiana também é ilustrada na leitura realizada por Silviano Santiago das questões-chave formuladas pelo filósofo franco-argelino, tanto sobre o “conceito” de *descentramento* quanto sobre o de *desconstrução*, os quais, e agora valendo-me de um outro “conceito” derridaiano, posso dizer que se *suplementam*. Diz-nos Santiago sobre o *descentramento*:

A leitura intertextual, vinculada ao jogo e ao suplemento, nos remete à problemática do descentramento, por oposição aos conceitos clássicos de estrutura centrada, origem e presença.

A partir de uma leitura desconstrutora do texto artístico, observamos que o significado não possui mais um lugar fixo (centro), mas, sim, passa a existir

²⁵ Cf. Praticamente toda a produção filosófica de Jacques Derrida, mas em especial: DERRIDA. *A escritura e a diferença* e DERRIDA. *Gramatologia*.

²⁶ Cf. MOREIRAS. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*.

²⁷ Cf. BHABHA. *O local da cultura*.

²⁸ Cf. SANTIAGO. “O entre-lugar do discurso latino-americano”.

²⁹ NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 37.

enquanto construção substitutiva que, na ausência de centro ou de origem, faz com que tudo se torne discurso e a produção da significação se estabeleça mediante uma operação de diferenças. Dessa forma, eliminando-se qualquer referência a um centro, a um sujeito, e não mais se privilegiando aspecto algum sob o disfarce da “origem”, a atividade interpretativa, com base na polissemia do texto artístico, vai permanecer sempre incompleta, ou noutras palavras, nunca pretendendo chegar a esgotar o significado do objeto-texto na sua totalidade.³⁰

Já sobre o “conceito” de *desconstrução*, Silvano Santiago ressalta que

A leitura desconstrutora da metafísica ocidental se apresenta como a discussão dos pressupostos, dos conceitos dessa filosofia, e portanto a denúncia de seu alicerce logo-fono-etnocêntrico. Apontar o centramento é mostrar aquilo que é “relevado” (*relevé*) no texto da filosofia; apontar o que foi recalçado e valorizá-lo é a fase de *renversement*. A leitura desconstrutora propõe-se como leitura descentrada e, por isso mesmo, não se reduz apenas ao movimento de *renversement*, pois se estaria apenas deslocando o centro por inversão, quando a proposição radical é a de anulação do centro como lugar fixo e imóvel.³¹

Partir dos valores intrínsecos da obra/vida de cada artista e reconhecer na obra/vida as diferenças “particulares” e “específicas” de cada artista é tarefa de uma crítica *desconstrutora* ou *descentralizadora* nos sentidos derridaianos. Portanto, é ler na *diferença*.³² Desse prisma, a *diferença* é constituída por um *bios* do artista e do crítico, atravessados por uma *impressão* particular (também de cunho derridaiano).³³

Portanto, pode-se dizer que a crítica biográfica e o sujeito latino-americano brasileiro foram sendo forjados nas transformações e nas alterações teórico-

³⁰ SANTIAGO. *Glossário de Derrida*, p. 16.

³¹ SANTIAGO. *Glossário de Derrida*, p. 17.

³² “A ‘diferença’ é o significado gerado pela instância de articulação. O termo caracteriza a escritura em oposição à *phoné* platônica, em cuja prática se dá a busca da verdade. A escritura, sendo um recurso de ‘ex-pressão’, transporta, em sua cadeia espacial, um significado dado pelo ‘diferir’; é a diferença linguística que transporta e substitui a verdade. Inseparáveis do conceito de *diferença*, segundo afirma Derrida, são: traço (*Spur*), facilitação (*frayage*, *Bahnung*), forças de facilitação (*forces de frayage*), uma vez que não se pode descrever a origem da memória e do psiquismo como memória em geral (consciente ou inconsciente) senão tendo em conta a diferença entre as facilitações”. SANTIAGO. *Glossário de Derrida*, p. 25.

³³ Cf. DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*.

críticas que tratavam desse lugar e desse indivíduo. Dessa forma, posso afirmar objetivamente que todos os estudos a que fiz referência e que embasam minha leitura contribuíram, significativamente, para formar um outro sujeito, contraditório aos sujeitos que eram e foram (re)criados pelos primeiros estudos/relatos biográficos no Brasil. Entender os sujeitos pelas questões teórico-críticas e, por conseguinte, estabelecer uma crítica biográfica cultural *compósita* por fragmentos dessas teorias todas é situar uma forma “melhor”, ou de maior abrangência, para se pensarem as produções culturais desses sujeitos: seja dando atenção aos “textos” maiores (que tiveram a atenção da crítica mais tradicional) ao revisitá-los, seja dando atenção aos “textos” menores – fragmentos de discursos artístico-culturais esquecidos pela crítica acadêmica, ou talvez seja melhor pensando sempre que o crítico precise ser de natureza *compósita* teórico-crítica.

O sujeito que surgiu desse lugar visa à *necessidade de constituição de uma nova Historiografia* de suas próprias culturas. Um lugar “[...] onde se clama cada vez mais a necessidade de inclusão de uma quantidade de registros até então marginalizados pelo discurso oficial”³⁴, criado pelos países etnocêntricos que buscaram a manutenção no centro do poder. A *emergência* dessa recontagem da história latino-americana tem que tomar como princípios básicos outros pontos de partida e referenciais que se inscrevam como *corpora* artístico-culturais dos seus lugares latinos. Essa “nova” historiografia propõe inscrever-se com cânones socioculturais locais que não tenham somente como personagens os leonardos, os picassos, os vangoghs, os shakespeareas, pois fazem parte desses *entre-espaços*³⁵ sujeitos “latinos” no sentido de não excluídos por línguas, os quais também são artesãos artístico-culturais.

O texto pelo texto deixa de ser mais importante nesse cenário que se constitui para pensar o indivíduo: tanto o intelectual artista quanto o intelectual estudioso desse artista que se inscreve na obra do primeiro. Têm-se, a partir da virada do século, os textos pelos sujeitos, os sujeitos pelos textos, além de fragmentos, restos, sobras, detalhes e acontecimentos “menos” importantes na

³⁴ COUTINHO. Literatura comparada na América Latina: ensaios, p. 39.

³⁵ Ainda que se considere desnecessário dizer, vale registrar que a ideia do *entre-espaço* parte das *fissuras moreirianas*; dos *entremeios* de Homi K. Bhabha; do *entre-lugar* de Silviano Santiago, além de outros conceitos que buscam, na contemporaneidade, inscrever um lugar não especificado pela história do cânone Ocidental europeu.

constituição de novos sujeitos socioculturais latino-americanos brasileiros. Sujeitos – crítico e artista – que se relacionam entre vida/obra, embora não possa “haver nenhuma relação entre o crítico biográfico e o sujeito biografado sem a inscrição da imprevisibilidade inerente a um relacionamento de natureza biográfica [...]”³⁶ marcado por um desejo humano de *amizade não fraternal*, ou por um “acerto de contas”.

Para Jacques Derrida, a amizade democrática esbarra na democracia, que depende da *singularidade* ou da *alteridade*, que, por sua vez, deve ser *irredutível* do um em relação ao outro:

Não há democracia sem respeito pela singularidade ou pela alteridade irredutível, mas também não há democracia sem “comunidade de amigos” (*Koina ta philōn*), sem cálculo de maiorias, sem sujeitos identificáveis, estabilizáveis, representáveis e iguais entre si. Estas duas leis são irredutíveis uma à outra. Tragicamente inconciliáveis e para sempre feríveis. A própria ferida se abre com a necessidade de ter de contar os amigos, de ter de *contar* os outros, na economia dos seus, ali onde o absolutamente outro é absolutamente (qualquer) outro [*tout autre est tout autre*].³⁷

É da ordem do *bios* do sujeito a compreensão da obra do sujeito que é lida. Ou seja, *eu somente falo do que gosto* – parafraseando o filósofo. O crítico torna público o que é da ordem do privado do biografado e torna particular o que é da ordem do público, de acordo com o seu *desejo* ou a sua *herança* democrática de amigo para/do amigo biografado.

A crítica biográfico-cultural, formulada e discutida por Eneida Maria de Souza no ensaio “Notas sobre a crítica biográfica”, e o livro *Crítica cult* (2002) como um todo são o que temos de melhor no país sobre crítica cultural biográfica. Portanto, eis a minha homenagem, a ensaísta Eneida Maria de Souza, com seu texto sobre a crítica biográfica, abriu as portas para *outras* proposições biográficas no Brasil. A estudiosa, do meu ponto de vista, encontra-se centrada em uma leva de críticos brasileiros que absorveram bem as mudanças teórico-críticas que têm aportado no país e que de fato são de natureza compósita. Na articulação teórico-crítica da ensaísta, por quem tenho predileção pessoal, é possível perceber os “fragmentos” de vários discursos teórico-críticos – de naturezas nem tanto

³⁶ NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 41.

³⁷ DERRIDA. Políticas da amizade, p. 36.

compósitas aqueles – os quais, num conjunto muito bem articulado, fundamentam suas formulações teórico-críticas de cunho biográfico com *natureza compósita*. Afirma Eneida de Souza, no que denominaria de primeira e importante “nota” sobre crítica biográfica: “A crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção.”³⁸

Eneida Maria de Souza abre-nos para um campo talvez inatingível na sua totalidade da crítica biográfica cultural nessa primeira “nota”. Ou seja: indo além das barreiras impostas entre obra e autor, lá nos idos anos antes de 1970, a crítica biográfica cultural propõe entrelaçá-los na criação de uma unicidade para melhor compreensão da duplicidade – autor e obra juntos para melhor ler a obra/vida do autor. O fato de o crítico cultural interpretar a literatura além das fronteiras – também imposição das formalidades estruturais das décadas anteriores aos anos de 1970 – resulta numa quebra de paradigmas que a tradição teórico-literária levou a cabo até recentemente. Finalmente, também nessa primeira “nota” que se abre em muitas outras, a ensaísta propõe construir pontes *metafóricas* para as edificações de *outras* relações entre o real e o ficcional. Interpretando essa “passagem/nota” de Eneida de Souza, ainda é possível dizer que a *natureza compósita* da crítica biográfica defendida pela estudiosa é resultado de uma articulação teórico-crítica “híbrida” e “multifacetada” de outras teorias críticas para melhor pensar o sujeito da obra/vida artística nas pesquisas e uma multiplicidade crítica também do próprio crítico. O enrijecimento teórico, no caso da crítica biográfica, causaria danos maiores dos que os já causados pelas teorias formais às artes de modo geral.

Há muito tempo a relação na literatura entre o que é real e o que é ficcional aquece os bastidores das discussões teórico-críticas. Na contemporaneidade, ficam de um lado os acadêmicos dos estudos literários tradicionais, reagindo contra uma realidade autoral – em defesa de uma ficcionalidade literária –, enquanto a crítica biográfica cultural, por outro, vai em busca de estabelecer vínculos e aproximações, mesmo que metafóricos, entre um suposto real com o fragmentário ficcional e vice-versa. Na contemporaneidade, graças ao texto de Eneida de

³⁸ SOUZA. “Notas sobre a crítica biográfica”, p. 111.

Souza, falar de biografia na produção cultural já não se estagna na literatura; tem-se que abrir para a pintura, a escultura, a música, o teatro, o cinema e tantas outras produções artístico-culturais, as quais também estão na ordem da biografia, da autobiografia, do biográfico, do autobiográfico, do etnográfico. Nesse sentido, as *pontes* de que fala Eneida de Souza encontram pilares de sustentação variados na cultura contemporânea. A título de elucidação, vale retomar algumas das palavras de Eneida de Souza, às quais já fiz referência antes:

Se considerarmos que a realidade e a ficção não se opõem de forma radical para a criação do ensaio biográfico, não é prudente checar, no caso de autobiografias ou de biografias, se o acontecimento narrado é verídico ou não. O que se propõe é considerar o acontecimento – se ele é recriado na ficção – desvinculado de critérios de julgamento quanto à veracidade ou não dos fatos.³⁹

Dessa visada crítico-cultural sobre a obra e o autor como complementares entre si, se pensarmos num salto teórico-crítico, no passado buscava-se fazer reconhecimentos primários de *fontes* e *influências* presentes em nossa produção literária, já na contemporaneidade, além de ser realizado de forma mais aberta – com diálogos culturais –, serve, ainda, como forma de questionar uma suposta universalidade do que fora modelo. Se a produções europeias, e mais recentemente as norte-americanas, servem como modelos universais de produção cultural, por que elas não correspondem às suas diferenças culturais internas? Nesses dualismos teórico-críticos, entre nacional e universal, os próprios “centros culturais” excluem parte dos seus sujeitos sociais.

Contemporaneamente, a noção de cultura já não se encontra provida da segurança e da legitimidade que lhes atribuíram – igualmente, embora em circunstâncias históricas e correlação de forças diversas – o empreendimento civilizacional iluminista, o Estado nacional moderno e, no último caso, as elites letradas.⁴⁰

Nesse sentido, a “comparação” em busca de reconhecimentos primários deixa de fazer sentido, pois a obra nacional mostrou-se muito além do reter fragmentos de obras canônicas europeias ou norte-americanas. Alguns estudiosos brasileiros vêm mostrando, em leituras teórico-críticas, mais precisamente aquelas embasadas em visadas culturalistas, que as produções nacionais, quando têm um referencial estrangeiro, voltam-se mais para a América Latina, e, quando esse

³⁹ SOUZA. “Crítica biográfica, ainda”, p. 54.

⁴⁰ CUNHA. “A emergência da cultura e da crítica cultural”, p. 77.

referencial é nacional, é característico das diferenças das “diferentes localidades” da federação brasileira. Ou seja: os índios do Amazonas não são idênticos aos indígenas do Centro-Oeste brasileiro; o sujeito do extremo-sul do país tem características socioculturais opostas às do indivíduo do Nordeste, entre outras distinções. Essas leituras não primam, no entanto, por reconhecer valorativamente essas diferenças culturais, mas as qualidades intrínsecas em cada uma dessas variadas culturas nacionais. A condição de pós-colonizado, subalterno e heterogêneo – características reconhecidas em nossas produções artísticas – abre e proporciona ricas discussões para o campo da crítica biográfica, pois cada sujeito biográfico latino-americano brasileiro – crítico ou artista – demandaria uma leitura ou aporte teórico específico.

Tais ponderações são comprovadas e mais uma vez endossam um discurso de crítica biográfica latino-americana brasileira. Eneida de Souza reconhece, por exemplo, as contribuições para a crítica brasileira dos estudos pós-coloniais, que receberam, antes, contribuições latinas:

É importante, enfim, assinalar a contribuição de teóricos latino-americanos para a leitura pós-colonial do gênero autobiográfico, na qual são introduzidas cenas que remetem ao ato de leitura dos escritores. O livro, a leitura, a pose do leitor assumem significado semelhante à iniciação do sujeito na escrita, gesto não apenas individual e particular, mas cultural. Nesse sentido, os relatos autobiográficos giram em torno da experiência do leitor latino-americano em relação ao arquivo europeu, promovendo distorções e leituras desencontradas, com o objetivo de desconstruir o mito da escrita como controle da barbárie.⁴¹

São essas diferenças, especificamente as culturais, que fazem com que a crítica biográfica cultural ganhe forças no território até então intocável dos Estudos Literários e da Literatura Comparada, sobretudo com a abertura para os estudos de culturas, posto que as preocupações desses novos estudos eram exatamente com a produção artístico-cultural pelo viés sociocultural, sempre levando em consideração o *bios* do sujeito envolvido na prática artística. Os estudos de cultura apregoavam a importância de se estabelecerem relações de proximidade entre o sujeito do fazer artístico e a obra artística, exatamente como mostrado na passagem transcrita anteriormente como a primeira “nota” da crítica biográfica cultural da ensaísta Eneida Maria de Souza ao falar das construções de

⁴¹ SOUZA. “Crítica biográfica, ainda”, p. 52-53.

pontes no rastro do já comparatismo cultural que se formou no Brasil. É dessas relações entre comparatismo e cultura que se esboçam os primeiros estudos da crítica biográfica cultural, que vive hoje *estabelecendo* até mesmo “relações inventivas”, tendo como base as produções artísticas dos biografados e as produções teórico-críticas sobre eles formulados por Eneida de Souza especialmente.

Encabeça a lista de produções críticas de natureza biográfica produzidas a partir dessa união entre os estudiosos comparatistas e culturalistas – além dos estudiosos pós-colonialistas, subalternistas, entre outros – Eneida Maria de Souza, com os textos fundadores sobre crítica biográfica cultural, especialmente com o ensaio antológico “Notas sobre a crítica biográfica”, já mencionado.⁴² Mais uma vez, nesse sentido, recorro à própria Eneida de Souza, porém agora em outra de suas “notas”, aliás uma que antecede a passagem citada, e não menos esclarecedora dessa fusão crítico-cultural entre a comparatismo e os Estudos de Cultura:

As atuais tendências da crítica literária brasileira voltadas para os estudos literários, a crítica biográfica e os estudos culturais, merecem tratamento cuidadoso por parte de nossos intérpretes. Diante da abertura teórica instaurada pelas abordagens contemporâneas, os limites entre os territórios disciplinares são enfraquecidos, provocando o questionamento dos lugares produtores do saber, assim como dos conceitos operatórios responsáveis pela produção de paradigmas e de metodologias críticas.⁴³

Partindo de uma visão “mais” culturalista, como a esboçada por Eneida de Souza, sobre as probabilidades de alteração pelas quais deviam passar os *conceitos operatórios* tradicionais até então no Brasil, força-se a ruptura por onde emerge a articulação da crítica biográfica cultural contemporânea. O franco *questionamento dos lugares produtores do saber e a produção de paradigmas e de metodologias críticas*⁴⁴ – a crítica cultura nacional que se edificou dessa

⁴² Sobre esses textos fundadores de crítica biográfica cultural, vale também o registro dos livros e ensaios do estudioso Edgar César Nolasco; outros textos aqui já referenciados da professora Eneida Maria de Souza; os escritos de Silviano Santiago; os textos das estudiosas argentinas Diana Irene Klinger e Leonor Arfuch, entre outros estudos não menos importantes, mas bastante esclarecedores em questões pertinentes à crítica biográfica cultural.

⁴³ SOUZA. “Notas sobre a crítica biográfica”, p. 111.

⁴⁴ Cf. SOUZA. “A teoria em crise”.

confluência teórica – que se foram resvalando, a torto e a direito, desses lugares tradicionais supostamente detentores do saber, sobre nossas produções artístico-culturais, encontram-se hoje de frente com conceitos menos hegemônicos. A partir desse choque crítico-cultural, se se pode chamar assim o encontro das teorias europeias imperantes no Brasil com as “traduções” e “adaptações” das teorias vindas de margens mundiais, é provocada uma ruptura no modo de pensar a nós próprios e, por conseguinte, o nosso *bios*.

1.2 – A NATUREZA COMPÓSITA DA BIOGRAFIA CRÍTICA de Eneida Maria de Souza

“[...] a reflexão de Eneida de Souza ajuda-nos a pensar a pintura, bem como a cultura, de modo geral. Já que seu discurso é todo perpassado por uma visada crítico-cultural, Souza estabelece uma discussão crítica baseada em diferentes fragmentos teóricos que nos possibilitam vislumbrar diferentes objetos artísticos, ou, talvez, articular uma discussão que contemple a cultura e não um único determinado objeto artístico em si.” (BESSA-OLIVIERA. *Paisagens Biográficas*. (Livro no prelo).

A partir de agora tem-se, nessa proposta de leitura cultural que se erigiu em favor dos latino-brasileiros⁴⁵, a exaltação de nossas particularidades nacionalistas, sem romantismos arcaicos. Vários conceitos foram fundados a partir dos latino-americanos: *transculturização*, *hibridismo*, *hibridismo cultural*, *entre-lugar*, entre outros, não necessariamente nessa ordem, e nem sempre formulados por brasileiros, mas a questão girava em torno de dá-se conta de pensar, particularmente, o produto artístico-cultural latino-americano. Como toda a

103

⁴⁵ É evidente, em quase todas as leituras que se fazem da América Latina, sejam críticas ou históricas, sempre levar em conta os países de língua espanhola como conjunto relativamente homogêneo. No caso do Brasil, para ser inserido nessas leituras, é preciso levar em consideração a diferença da língua; definitivamente, não é possível tratar os brasileiros da mesma forma crítica e histórica com que se tratam os outros países da América Latina. Somos colonizados de forma parecida, herança de povos indígenas, além de outras características comuns aos outros países latino-americanos; contudo não tivemos, como nossos primeiros colonizadores, os povos de língua espanhola. Isso por si só já provoca uma diferença cultural absurdamente distinta em relação aos outros países latinos. Portanto, é possível falar de um país latino-brasileiro, como é possível falar de países espano-latinos. Por conseguinte, é possível abordar uma produção artístico-cultural brasileira por um viés teórico-crítico que quero denominar de *crítica biográfica cultural latino-americana brasileira*.

América Latina e os latinos, na tentativa de se constituírem como povos culturais, a partir de discursos críticos próprios, a situação brasileira funda-se e funde nossa crítica com teorias advindas de lugares latinos distribuídos pelos quatro cantos do mundo.⁴⁶ A *exaustão das diferenças* socioculturais desses latinos todos fez erigirem semelhanças culturais entre esses exilados em seus próprios lugares geográficos.

Dessa condição *geoespacial*, fez-se surgirem vários discursos teórico-críticos na emergência de se pensarem os sujeitos latinos de modo geral, porém sem generalizar. Partem daí, então, as conclusões de que não é possível focalizar-nos como reflexos esmaecidos dos europeus ou norte-americanos, como bem quis a “Grande” crítica e a teoria literárias durante muitas décadas. Não se pode comparar-nos aos centros hegemônicos em busca de reconhecimento de semelhanças, heranças, igualdades, apadrinhamentos – *fontes e influências*⁴⁷; também não é possível sermos substrato ou sobreposição dos, supostamente, de etnias superiores; e, por fim, é no mínimo ingênuo pensar-nos, nós os latinos, os europeus, os norte-americanos, os asiáticos – os orientais e os ocidentais – como unilaterais na *plurilateralidade* da globalização. Nesse sentido, Alberto Moreiras é esclarecedor ao dizer que

As práticas de singularização, ou a formação de uma consciência diferencial, só podem ser entendidas como práticas *produzidas* pela própria interpelação ideológica que as forma e, ao formá-las, também as empreende. As práticas singularizadoras não oferecem, nesse sentido, nada que vá além do aparato ideológico de interpretação em resposta ao qual elas sugerem [...].⁴⁸

⁴⁶ Em outro momento, já tentei mostrar que o conceito de América Latina é forjado primeiro para povos de todas as etnias que vivem às margens de outros lugares que não sejam apenas a América Latina. Cf. BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio; NOLASCO, Edgar César. “*Eu, tu, ele, nós, vós e eles: a identidade crioula nas artes plásticas sul-mato-grossenses*”. Comunicação apresentada no *III Seminário Internacional América Platina: identidade, diversidade e linguagens do território platino*. Realizado de 3 a 6 de novembro de 2010. Campo Grande, MS.

⁴⁷ Ver a babélica discussão travada pela crítica brasileira em meados dos anos 1980, sobre *fontes e influências* na produção literária brasileira – por conseguinte na produção cultural –, que teve, como críticos mais expressivos, Silviano Santiago e Roberto Schwarz, já mencionados.

⁴⁸ MOREIRAS. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*, p. 95.

Valendo-se ou não de discursos teórico-críticos formulados em um lugar específico, dentro ou fora da América Latina, a importância está em traduzir essas ideias que talvez estejam *fora do lugar*: trazidas da própria Europa e dos Estados Unidos, ou mesmo do Oriente, para pensar questões latinas, tem-se que *traduzí-las*. Trazendo as reflexões críticas para as questões socioculturais dos nossos “entre-lugares” todos que constituem essas Américas Latinas, sejam no Hemisfério Sul ou do Norte, sejam europeias ou asiáticas. Penso nisso considerando que a história brasileira, por exemplo, foi erguida num tom cinza e esmaecido, contraditório para um lugar tropical e naturalmente cheio de cores. Nesse sentido, vem a pergunta cabal: Qual é o melhor discurso teórico-crítico para pensarmos nós mesmos diante de situações como as que nos apresenta Clarice Lispector ao dizer que:

Sou africana: um fio de lamento triste e selvático está na minha voz que te canta. Os brancos batiam nos negros com chicote. Mas como o cisne segrega um óleo que impermeabiliza a pele — assim a dor dos negros não pode entrar e não dói. Pode-se transformar a dor em prazer — basta um “clic”. Cisne negro?⁴⁹

A artista aqui só pode estar falando na ordem das metáforas. Não quero acreditar na realidade de suas palavras para não ferir a mim mesmo. Para *transformar* o meu ferimento em *prazer*, *basta um ‘clic’*. É melhor deixar de viver?

Penso em nossa primeira constituição cultural como fragmentos deste *Cisne negro* clariciano; é, portanto, o *multidiscorso* personificado que melhor pode falar de mim, para mim e por mim. *Eu mesmo comigo mesmo*, acho que diria assim Clarice Lispector outra vez ao pensar a cultura brasileira hoje. Retomando, porém, a questão da crítica biográfica cultural brasileira, vemos que é impossível pensar em *um por todos* e muito menos num *todos por um*.⁵⁰ Na

⁴⁹ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 40.

⁵⁰ Cf. BHABHA. *O local da cultural*, em especial o capítulo intitulado “*Disseminação*: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna”, p. 198-238, no qual o autor vai dizer que: “Podemos começar questionando a metáfora progressista da coesão social moderna — *muitos como um* — compartilhada por teorias orgânicas do holismo da cultura e da comunidade e por teóricos que tratam gênero, classe ou raça como totalidades sociais que expressam experiências coletivas unitárias”. Cf. BHABHA. “*Disseminação*: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna”, p. 203.

contemporaneidade nacional brasileira, é possível perceber nessa máxima o ranço *homogeneizante* europeu e norte-americano.

Ao longo de nossa história biográfica nacional, vimo-nos, corriqueiramente, sermos transformados, num *clic* clariciano, em europeus, norte-americanos e em tantas outras civilidades culturais que estavam na moda teórica. Simplesmente éramos enquadrados nos ritmos culturais importados e literalmente apagados culturalmente, falando de nossa latinidade. O sonho europeu da pele untada de óleo protetor, para não sentirmos as dores das forçadas mudanças socioculturais que éramos obrigados a sofrer, foi, durante muitos anos, realizado pela crítica nacional, que importava *sem traduzir culturalmente* as teorias e encapsulava nossas produções artístico-culturais com teorias importadas. Desse “conto de fábulas” europeu e norte-americano restaram apenas as migalhas de sermos reconhecidos, até à contemporaneidade, como reflexos em cacos de espelhos quebrados nos castelos da Europa. Nesse sentido, expõe melhor Homi K. Bhabha pela sua ideia de *um como muitos*:

De muitos, um: em nenhum outro lugar essa máxima fundadora da sociedade política da nação moderna — sua expressão espacial de um povo unitário — encontrou uma *imagem* mais intrigante de si mesma do que nas linguagens diversas da crítica literária, que buscam retratar a enorme força da ideia da nação nas exposições de sua vida cotidiana, nos detalhes reveladores que emergem como metáforas da vida nacional.⁵¹

Portanto, o sonho que hoje vivemos na busca de constituir um sujeito sociocultural e economicamente independente dos poderes hegemônicos dos países dos centros do poder, é *ilusório*, se essa construção não partir de discussões vindas de dentro das margens periféricas, as quais nos sobraram como lugares culturais. Ou, ainda, é necessário *traduzir* os discursos críticos alheios produzidos em periferias alheias, para discorrer sobre as nossas problemáticas, procurando melhor pensar o *bios* e o resultado artístico-cultural do sujeito do nosso *locus* “periférico”. Ou seja: se buscamos construir uma biografia cultural de um sujeito desses lugares, somos obrigados a enfiar a cabeça no *lamaçal-cultural* a que fomos relegados historicamente. É preciso que se conheça a história desse sujeito lá naquele lugar específico de onde saiu toda sua condição e situação de produção. Deve-se trazer o seu contexto, junto do sonho de universalidade que se quer dar à

⁵¹ BHABHA. *O local da cultura*, p. 203.

sua produção artístico-cultural, para se pensar em uma crítica biográfica cultural desse indivíduo.

Nesse sentido, volto a valer-me de mais uma das “notas” de Eneida Maria de Souza, na tentativa de melhor me fazer entender:

O fascínio que envolve a invenção de biografias literárias [artísticas] se justifica pela natureza criativa dos procedimentos analíticos, em especial, a articulação entre obra e vida, tornando infinito o exercício ficcional do texto da literatura [obra artística], graças à abertura de portas que o transcendem.⁵²

A crítica biográfica Eneida de Souza deixa claro, mais uma vez, a necessidade de se criarem fios de ligação entre vida e obra do biografado para melhor constituir uma biografia cultural desse indivíduo. Apesar de a autora se valer apenas da literatura para formular suas questões biográficas, penso a leitura do texto de Eneida de Souza como a possibilidade para as biografias culturais que faço de sujeitos de outras produções artístico-culturais, particularmente nas *personae* de vários artistas plásticas sul-mato-grossenses.

Qual é, no entanto, o melhor procedimento para não incorrer nos mesmos erros do passado e simplesmente fazer um relato desse biografado que se mistura entre vida e obra, como quer Eneida de Souza? Já se sabe que é necessário fragmentar-se como crítico para dar sentido aos fragmentos da vida e da obra desse sujeito, como também é reconhecidamente claro que é preciso incorporar-se ao seu universal-particular, contudo ainda me vem a questão: Posso fazer isso pelo biografado que estudo? Segundo Eneida de Souza, sim, quando diz que o *fascínio* da invenção dessas biografias culturais encontra-se justamente na articulação teórico-crítica dos procedimentos analíticos. Ou seja: o crítico, de modo geral, direciona suas leituras para os fragmentos que quer fazer conhecer do autor; por conseguinte, se esse crítico estiver amparado por um suporte teórico-crítico formal, sua leitura biográfica será restrita; contudo, se a teoria o permitir, tendo em mente a articulação da teoria e da crítica biográficas, atingir-se-á o que propõe uma crítica biográfica cultural, e seus limites de análise serão infindáveis. Na esteira também de Edgar César Nolasco, “o crítico biográfico escolhe, elege e

⁵² SOUZA. “Notas sobre a crítica biográfica”, p. 111.

toma decisão ao mesmo tempo em que é escolhido pelo outro”⁵³; há, como se vê, uma troca entre os pares.

Nesse sentido, a contribuição da crítica biográfica vem também como preenchimento de uma *lacuna constitutiva entre o discurso teórico e o campo de reflexão* como sempre foi feito na América Latina e quando se tratou de algo das práticas culturais pertencentes a esse lugar geográfico. Os discursos formulados fora da região imperavam como fórmulas de leituras que reconheciam as diferenças como “heterogeneidades mercadológicas” sobre as práticas artístico-culturais desses lugares, como afirma Moreiras:

Há, repito, uma distância pequena entre o reconhecimento da heterogeneidade e um consumo compulsivo da heterogeneidade como um tipo de mercadoria de contraconsumo: a heterogeneidade se torna um fetiche transformado em mercadoria. [...].

Se as posições de sujeito são produzidas através de seu desempenho real, se não há um sujeito essencial antes da prática social, mas apenas sujeitos cujas identidades parciais devem ser encenadas a fim de, de algum modo, “ser”, mais ainda, se o próprio campo da prática social é produzido por interpelações ideológicas, o que significa, então, sonhar com a teorização de uma “heterogeneidade radical nas posições de sujeito”? Se a heterogeneidade só pode ser uma função ou resultado da performance e se a performance já produz uma posição de sujeito dentro da interpelação ideológica, então a heterogeneidade deve necessariamente ser autoconsciente, isto é, contestatória, a fim de, de algum modo, ser. Mas a auto-reflexividade imediatamente reduz a heterogeneidade a ainda outra posição de sujeito produzida e, portanto, não-exatamente-heterogênea. O mecanismo se torna uma prática de contestação meramente formal na medida em que seus conteúdos concretos estão constantemente sendo esvaziados ou reabsorvidos para o interior do consumo, não importa quão ilusoriamente rebelde ou disjuntivo.⁵⁴

Esse meio de produção deslocada do lócus cultural é uma das revelações “forçadas” de que fala Alberto Moreiras, sofrida pelos latino-americanistas, tratado também pela crítica biográfica: falar do que não partilha socialmente, por exemplo. Outros estudos, que hoje se fazem presentes no Brasil [penso após a introdução dos estudos culturais na América Latina (por volta de meados das

⁵³ NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 37.

⁵⁴ MOREIRAS. *A exaustão da diferença*: a política dos estudos culturais latino-americanos, p. 94-95.

décadas de 1980/90)], vão mostrar a insuficiência de suporte sociocultural desses estudiosos para falar do lugar de origem considerando esse deslocamento do intelectual.

Por um outro viés, a passagem de Moreiras é esclarecedora para a questão a que venho chamando a atenção ao longo de todo este texto: a latino-americanização de vários outros povos não-latino-americanos vivendo em outros *geoespaços*. O discurso latino-americanista, como deixa claro a “nota” de Alberto Moreiras, que vem em direção à América Latina de diferentes lugares do globo geográfico, revela a fragilidade do discurso intelectual periférico. Portanto, em um primeiro momento, concluo que ainda estão falando por nós os discursos vindos de lugares externos a nós, latino-americanos. Dessa ótica, retomo Eduardo F. Coutinho: é preciso traduzir inclusive esse discurso do crítico Alberto Moreiras sobre a América Latina para, ainda, (re)traduzi-lo para o Brasil. Somente fazendo essa tradução, mesmo porque se trata de um crítico não latino pensando nosso lócus a partir dos Estados Unidos, é possível esboçar um provável “desenho” mais próximo das biografias almejadas, sobretudo quando se considera haver uma especificidade no *bios* do sujeito brasileiro.

Considerando a ideia de uma *natureza compósita* da biografia latino-americana (teoria e crítica) – e já pensando em uma possível “tradução” da teoria de Alberto Moreiras conjugada à “nota” de Eneida de Souza, a que fiz referência há pouco –, para pensar em uma crítica biográfica cultural brasileira (compósita), entendo que a *invenção de biografia*, de que fala a ensaísta brasileira, vai ao encontro do que observa Alberto Moreiras em relação à aproximação do objeto à crítica que dá suporte para pronunciar sobre o sujeito. Também compete ao crítico o estabelecimento de relação das novas leituras que são propostas com as *sombras* das leituras anteriores que já foram projetadas sobre o objeto: construções críticas que tratam do que já foi dito sobre a produção artística latina, por exemplo, quando Moreiras se refere ao fracasso ou sucesso dessas leituras. Nesse sentido, mais uma vez os críticos se aproximam, posto que Eneida de Souza defende a criatividade do crítico nos procedimentos analíticos sobre a vida/obra do biografado. Mas, a título de esclarecimento, diz-nos Alberto Moreiras:

[...] toda vez que se busca refletir sobre a especificidade histórica, a sombra do sujeito que reflete sempre já se projeta sobre o objeto da reflexão. Assim como o desaparecimento de qualquer mundo “verdadeiro” acaba por destruir a própria

possibilidade de se pensar sobre seu aparecimento, o fracasso da certeza epistêmica leva a concretude do concreto à morte.⁵⁵

A “nota” de Alberto Moreiras descortina uma infinidade de postulados para pensar a crítica biográfica cultural brasileira. Primeiramente, a ideia de reflexão sobre um objeto que se abriu para tantas outras reflexões ao longo dos anos – a produção latina, por exemplo, é objeto de estudos de uma infinidade de leituras críticas diferentes –, ao passo que as práticas periféricas não padecem desse suposto “mal” ressaltado por Moreiras: poucas vezes artistas locais sequer saíram dos “arquivos” onde estão guardados. Segundo, vejo uma aproximação muito grande entre o que pensam os dois autores: entendo a preocupação do crítico espanhol em resguardar o lugar do suposto sujeito, o biografado, que considera a crítica biográfica existir por trás da obra artístico-cultural. Tanto Eneida de Souza como Alberto Moreiras elevam a sombra desse indivíduo, erigida pela crítica, ao grau máximo para que não se esqueça dessa pessoa como promotora da obra.

“Traduzindo” a passagem de Moreiras, mais uma vez penso que o crítico deixa nas entrelinhas uma afirmação que corrobora a ideia da existência de um mundo “real” embasando toda a produção artístico-cultural. Para melhor fazer-me entender, esclareço que o crítico atribuiu ao biógrafo, por exemplo, a responsabilidade de tomar certos cuidados para não pôr em risco – com leituras que não levem em conta os sujeitos artistas – biografias e biografados das práticas artístico-culturais, levando-os ao esquecimento ou ao simples relato histórico. Nesse sentido, percebo, com as afirmativas de Moreiras e Eneida de Souza, as mesmas preocupações com o sujeito sociocultural, autor da obra ou prática artístico-cultural: esse artista pode correr sérios riscos de, como afirma Moreiras, ser levado a um *fracasso da certeza epistêmica* pelo fracasso do aporte teórico-crítico que dá suporte à leitura do crítico, da vida/obra “artística” que se estuda, como também afirmou o estudioso, à *concretude do concreto à morte*. Nesse sentido, corrobora uma “nota” de Edgar Cézár Nolasco, que também partilha da ideia de um sujeito crítico “biotransferido” na leitura crítica sobre e/ou o biografado:

Escrever sobre a vida de um outro, se, por um lado, mostra a problemática inerente a esse tipo de crítica do *bios*, por outro, põe em cena uma briga restrita à questão

⁵⁵ MOREIRAS. *A exaustão da diferença*: a política dos estudos culturais latino-americanos, p. 12.

autoral sobre quem tem direito de e sobre a vida do outro. Nesse campo minado por relações sempre perigosas, onde se demandam e se dramatizam as relações imbricadas, a presença do crítico biográfico torna-se uma exigência mais do que necessária, posto que é ele quem “assina o que eu [o analisando biografado] digo e o que escrevo” (Derrida), uma vez que a assinatura somente pode ocorrer “no lado do destinatário”.⁵⁶

Nas trilhas dos caminhos que foram desvelados por Eneida de Souza, Alberto Moreiras e Edgar Cézár Nolasco, além de outros estudiosos, surgem outras indagações inevitáveis: Qual é a estética, ou melhor, existe uma estética provável que responda a todas as colocações crítico-biográficas que fazemos a partir da produção latina? Em que medida as leituras que almejo não esbarram em uma utopia particularizada, em uma “problemática inerente a esse tipo de crítica do *bios*”, como ressalta Nolasco, ou não são inatingíveis na contemporaneidade? Não seria melhor não procurar *reinventar* nada? Qual o suporte teórico mais adequado para que esboçemos um desenho tropicalista, no sentido mais nacional possível, de todas essas produções? Diante dessas questões, uma alternativa é fato, segundo os autores: não de ser “biografias particularizadas” as leituras crítico-biográficas das obras – pintura, escritura, do *bios* do artista –, como são também particulares cada uma das *personae* inventadas. As *invenções* que propõe Eneida de Souza, não estão na ordem da alegorização para uma criação, muito menos para que “o lastro biográfico se defina pela empiria e pela interpretação textual baseada em soluções fáceis e superficiais”.⁵⁷ Na esteira do que ressalta Alberto Moreiras, devemos tomar cuidados para não *fetichizar* o objeto:

Temos que investigar qual é o estatuto da estética na reflexão contemporânea, e ainda se a estética pode hoje funcionar, como ocorreu na etapa histórica anterior, como uma forma paradoxal de abertura para algum “fora” da história ou do social, em relação ao qual a razão poderia seguir seu desejo de verdade contra a fetichização do real.⁵⁸

Ao *fetichizar* o objeto de estudo, ao idolatrar uma prática em detrimento à outra, pode-se incorrer no risco fatal de lê-lo com teorias inadequadas, podendo compará-lo com produções que não se aproximam dele, pois esta é de outra ordem

⁵⁶ NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 41.

⁵⁷ SOUZA. “Crítica biográfica, ainda”, p. 53.

⁵⁸ MOREIRAS. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*, p. 12.

de confecção, além de subtrair ou dá-lo *status* de cópia de alguma coisa que não corresponde a ele. E quando penso nos artísticas periféricos, essa hierarquização não é difícil: a história daquela História da Arte acadêmica é repleta de leituras que empregam teorias europeias para analisar as produções nacionais latino-americanas; teorias estéticas insistem nas comparações das obras latino-americanas brasileiras aos grandes mestres da arte europeia e norte-americana; e, como se não bastasse, a *subtração* e o “prêmio” de *cópia*, agregados pelas comparações superficiais em relação “aos grandes”, continuam sendo entregues às nossas produções artístico-plásticas locais periféricas.

O artista intelectual latino-americano e brasileiro tem, quase de modo geral, seu lugar constantemente alterado pelas forças políticas que o cercam. Ainda que esse artista tente trabalhar contra as correntes do poder, ora obriga-se a ser uma coisa, ora outra, na busca de melhor evidenciar um meio sociocultural particular em sua produção artística. Desse meio de vida social emerge um artista *mutante*, múltiplice, ativo e insistente, que deve ser considerado quando se quer falar dele. A biografia desse sujeito é alternada e alterada constantemente, quando o crítico pensa em confrontar a vida desse sujeito com a sua obra, porque essa produção é acordada com o seu tempo e espaço socioculturais e com a sociedade que se encontra à sua volta. São os fragmentos que surgem dessas aproximações com os demais indivíduos que fomentam uma *natureza compósita* da biografia cultural de um latino brasileiro diferente de qualquer outro latino, inclusive daqueles que “vivem próximos” desse artista, até mesmo como o crítico biográfico que se aproxima por metáforas ou por interesses. Diante disso, Nolasco afirma que esse “contágio” é herdado:

O mundo semovente e compósito do *bios*, em parte, estrutura-se aí. O crítico biográfico precisa saber disso. Sendo infiel, mesmo que movido por um espírito de fidelidade, o exercício da *herança* é uma experiência de uma desconstrução que nunca acontece “sem amor” (Derrida), e essa experiência, por sua vez, começa naquele momento em que se rende uma homenagem àquele a quem a própria experiência (herança) está presa.⁵⁹ (Grifo meu)

Lanço mão de mais uma das “notas” de Eneida Maria de Souza para explicar melhor o que estou tentando dizer em relação a aproveitar esses fragmentos que tornam a biografia cultural plural e mutante, como ressaltou

⁵⁹ NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 38-39.

Alberto Moreiras, ao falar das mudanças na própria teorização. Não obstante, que fiquem como alerta as observações que acabo de fazer para que o crítico não incorra no erro de banalizar os objetos socioculturais ou as práticas artístico-culturais a favor de um ego particular. E muito menos valer-se apenas de uma prática artística como o único desses artefatos artístico-culturais, capaz de representar uma cultura amplamente diferenciada como a nossa – pois, segundo Edgar Nolasco, há uma herança de *bios* entre os sujeitos da crítica e da biografia. Como venho dizendo, se uma teoria não suportou a carga de ler sequer a literatura como representante “ideal” dessa produção artístico-cultural heterogênea – no melhor sentido do termo empregado por Antonio Cornejo Polar⁶⁰ –, quem é a unicidade da literatura para suportar o peso de todas essas diferenças? Nessa direção, a “nota” de Eneida de Souza ressalta que “A crítica biográfica, ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor — correspondência, depoimentos, ensaios, crítica — desloca o lugar exclusivo da literatura como *corpus* de análise e expande o feixe de relações culturais.”⁶¹

Essa “nota” de Eneida de Souza, em particular, aproxima-me mais do caso específico das produções artísticas sul-mato-grossenses, uma vez que lido com diferentes artistas: pintores e atores, bailarinos, escultores e tanto outros como praticantes de atividades artísticas diferentes, e, ainda, das *personae* que ficam mais no campo do *bios*. Se a proposta de Eneida de Souza, para a construção de uma crítica biográfica cultural, é valer-se de todos aqueles fragmentos, como ela disse, e não apenas do texto, entendo que esses artistas, mais os seus próprios *bios* pessoais, e todos os retalhos que constroem essas *personae*, aproximam-me do que entendo por uma crítica biográfica cultural para pensar melhor a produção brasileira das periferias e *fronteras*: compreendo que essa relação ampla entre as *personae* dos artistas – pintor, escritor e pessoas – rompe os limites intrínsecos da prática artística única, como sugere a crítica cultural.

Compreenda-se que essa biografia crítica cultural, partindo da América Latina e pensada por um brasileiro, é proposta de forma a não se vincular aos limites literários ou somente ao artístico-plástico, considerando que a proposta esbarra no principal: o sujeito da prática *socioartístico* e cultural. Portanto, não se

⁶⁰ Cf. POLAR. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*.

⁶¹ SOUZA. “Notas sobre a crítica biográfica”, p. 111.

trata de copiar (ou sair à caça de) uma leitura estética já feita, seja na Europa ou América do Norte, seja nos próprios outros “mundos” latinos existentes espalhados por aí nos grandes centros. A rubrica “biografia crítica cultural latino-americana brasileira” trabalha no sentido de *especificar* o máximo possível a diferença sociocultural do sujeito biografado por essa crítica: tanto essa crítica poderia ser uma “biografia crítica cultural” de um latino-americano peruano, por exemplo, como bem poderia ser uma “crítica biográfica cultural” de um latino-americano brasileiro e paulistano. A ideia é buscar, pela leitura crítica da produção artístico-cultural, uma *especificidade* cultural do próprio sujeito.⁶²

O ponto de vista de Alberto Moreiras alerta-nos sobre esses esgotamentos teórico-críticos das teorias historicamente instituídas nas academias e grandes áreas acadêmicas que Eneida de Souza não privilegiou em detrimento ao contemporâneo. Sem descartar a história ou supervalorizar o contemporâneo, o crítico adverte sobre as problemáticas que cercam os estudos de áreas nas humanidades e chama a atenção para a necessidade de observar as especificidades da função crítica nas ciências humanas. Exemplifica Moreiras o caso dos estudos da Teoria e Crítica Literárias:

Uma relação crítica com o presente não pode mais ser mantida com base na insistência em modalidades de discurso cultural que passaram a ser parte do arquivo histórico e tiveram sua produtividade analítica concreta esgotada. Não falo aqui da literatura, mas sim dos estudos literários, do mesmo modo que, ao falar dos estudos culturais, não me refiro à cultura, mas sim ao aparato que pretende estudá-la. A crítica literária é hoje insatisfatória em suas formas e objetos tradicionais, e não pode mais alegar o status que possuiu no passado enquanto árbitro da cultura nacional. Não se trata de um fenômeno novo: a irrupção da chamada teoria nos departamentos de literatura — a relevância sem precedentes da reflexão teórica para os estudos literários — foi o primeiro sinal claro de tal fenômeno. Trinta anos mais tarde testemunhamos uma nova crise: a própria teoria parece ameaçada e em refluxo.⁶³

Nessa mesma direção, o autor adverte-nos quanto aos novos estudos, como os Estudos Culturais, se aplicados como fórmulas de leituras literárias ou artístico-

⁶² No livro *Ensino de Artes X Estudos Culturais*: o ensino de Artes para além dos muros da escola, procuro discutir com mais afinco a questão de se trabalharem as diferenças culturais dos alunos em salas de aula. Apesar do direcionamento para o ensino de Artes Visuais do material, vale uma leitura detida se for feita a “tradução” para o contexto sociocultural.

⁶³ MOREIRAS. *A exaustão da diferença*: a política dos estudos culturais latino-americanos, p. 13.

culturais tradicionais em sentidos restritos; caso também não desenvolvido pela ensaísta mineira aleatoriamente: poderão ser *insatisfatórios* para trabalhar as análises sobre as práticas artístico-culturais locais se não sofrerem algumas alterações e traduções teórico-críticas:

[...] se aceitamos uma análise tão simples como sendo correta, então os estudos culturais, da perspectiva literária, estão hoje muito longe de terem criado um novo paradigma para a reflexão latino-americanista. Do ponto de vista de suas práticas de leitura, seus conceitos-mestres e sua inscrição geopolítica, os estudos culturais são, até certo ponto, mais da mesma coisa. O antigo e o novo, portanto, compartilham de um anacronismo semelhante — ou de uma novidade semelhante.⁶⁴

Dessa configuração entre teoria e prática que se desenha, qual é a melhor maneira então para reescrever a história — por meio da biografia, por exemplo — de um indivíduo que sempre será socioculturalmente diferente, inclusive de quem o reescreve? O uso “correto” de um suporte teórico-crítico adequado é condição estritamente necessária. Leituras descentralizadas dos poderios históricos e hegemônicos são propostas também já apresentadas pelos estudiosos a quem venho. Portanto, defendo uma ideia de articulação crítica compósita (da teoria e do crítico): que se façam leituras das obras artístico-culturais tendo sempre o *bios* como mediador crítico, seja por parte da crítica, seja por parte do leitor/espectador, porque a partir daí temos a inserção do sujeito observador na obra artística⁶⁵, portanto, uma crítica biográfica cultural de *natureza compósita* teórica, crítica, socioculturalmente e biográfica do próprio sujeito da crítica. Registra-se que a utilização adequada do suporte teórico-crítico que ressaltou configura-se como aparato ao “leitor” para uma melhor leitura que esse suporte pode oferecer sobre determinada prática artístico-cultural. Não se trata, pois, de leituras formalizadas e tradicionais — desprezando o sujeito da prática, a localização *geoespacial* de onde surgem a prática e o sujeito — como as que foram feitas ao longo dos anos e, muito menos, leituras que enalteçam esse ou aquele

115

⁶⁴ MOREIRAS. *A exaustão da diferença*: a política dos estudos culturais latino-americanos, p. 15.

⁶⁵ “A inserção do sujeito observador na obra artística” — seja como artista, seja como crítico, mas observador no sentido mais amplo — faz parte de outra pesquisa que desenvolvo sobre a produção artística de Mato Grosso do Sul, em que venho estudando a relação do observador-artista/estudioso com o contexto sociocultural para a produção teórico-prática ou crítica. Tenho definido esse sujeito como um artista ou estudioso *geovisualizador*. Cf. BESSA-OLIVEIRA. *Paragens, passagens e passeios*: movimentos de *geovisualizações* das artes visuais.

objeto político-cultural. É o olhar do crítico e/ou leitor/espectador que vai articular e erigir um sujeito biográfico da prática artístico-cultural almejado.

Não são da ordem de leitura exclusiva de nenhum crítico privilegiado ou nenhuma crítica em particular essas possíveis conclusões biográficas. Trata-se da forma como olhar as produções artístico-culturais, para reconhecer nelas valores inerentes à história particular trazem consigo. Uma leitura crítica que também tem relação com a própria história de leitor da obra, espectador e agora crítico da obra das *personae*. A relação feita entre as produções e esse *bios* autoral de cada artista constitui-se de particularidades de uma crítica biográfica cultural, escrita por latino-americano brasileiro para pensar a obra de artistas brasileiros ou nacionalizados, “latino-americanos”, definida pela crítica às vezes como obras periféricas. A contragosto de muitos críticos – inclusive de latino-americanistas que leem as obras fora do meu espaço biográfico particular –, trata-se de uma “biocrítica-cultural” construída a partir de, e exclusivamente, um olhar “biopictocrítico”, biográfico, cultural, particular e possível graças à *natureza compósita da crítica biográfica* Eneida Maria de Souza.

Valer-me de fragmentos críticos de vários discursos para melhor propor “leituras críticas” desses objetos artísticos, penso isso porque não procuro atender exclusivamente às leituras tradicionais já feitas das obras de artes que alcançaram lugares nos centros, como também não busco ressaltar as comparações que fazem desde o início dos anos 1970 com essas produções, buscando relações com artistas europeus e, finalmente, porque também não quero concentrar minha leitura nos primeiros Estudos Culturais que “desembarcaram” no Brasil vindo dos Estados Unidos. Esses últimos estudos já vieram contaminados de discursos críticos, atravessados pela cultura americana, que precisam ser traduzidos para pensar as produções latino-americanas brasileiras. Por termos a nossa natureza cultural *compósita* ainda maior que a dos outros países latino-americanos, somos, por conseguinte, mais excluídos culturalmente em relação aos outros latinos. No Brasil, é impossível falar em unicidade nacional!

Na crítica biográfica cultural, como mostra mais uma “nota” de Eneida Maria de Souza, é, no entanto, possível a inserção da crítica na sua composição com o fim de trazer ganhos na leitura e na conciliação sócio-histórica e cultural entre autor, obra e crítica, que se quer como resultado dessa leitura *híbrida* culturalmente. E desses lugares de contato entre autor, obra e crítica emergem leituras particularizadas, embora contextualizadas, sobre os objetos e práticas

artístico-culturais acerca dos quais estão fazendo investigação biográfica. Afirma Eneida de Souza que a quebra dos limites entre texto literário e *bios* do autor e da própria crítica trabalha na construção de melhores relações entre estes sujeitos:

Os limites provocados pela leitura de natureza textual, cujo foco se reduz à matéria literária e à sua especificidade, são equacionados em favor do exercício de ficcionalização da crítica, no qual o próprio sujeito teórico se inscreve como ator no discurso e personagem de uma narrativa em construção.⁶⁶

Desse prisma, que nos põe à prova o próprio trabalho teórico-crítico, a estudiosa adverte que o trabalho da crítica acaba por ficcionalizar o objeto ou prática estudada, e, nesse sentido, o crítico torna-se parte da obra e vida do autor que analisa. Portanto, o trabalho de crítica torna-se, nessa visada, um trabalho de crítica biográfica por desvendar a vida e obra de um sujeito e, por conseguinte, uma (auto)crítica biográfica⁶⁷ da vida e obra das personagens – autor e crítico – pelo olhar e envolvimento deste crítico nas análises – uma suplementando e “complementando” a outra no melhor sentido derridaiano.

Eneida de Souza, no entanto – e aqui é pertinente estabelecermos uma relação –, ao alertar-nos para a importância do rompimento entre os textos literários e as outras produções artístico-culturais, por exemplo, para que estas também sirvam como suporte de leituras sobre/para a vida e obra do autor, ajuda a justificar a crítica biográfica cultural como melhor possibilidade para a visão crítico-cultural sobre a produção artística periférica. Ou seja, ao tratar da questão do texto e da prática artística – o *bios* é sempre uma “terceira” pessoa nessa relação investigativa –, tenho material de investigação suficiente para estabelecer uma relação maior entre produção artística e “produção” de vidas – *bios* – que não é encontrada apenas no *corpus* literário. Um artista que se insinua no literário não

117

⁶⁶ SOUZA. “Notas sobre a crítica biográfica”, p. 111.

⁶⁷ Neste momento, não me detenho nesta questão, levando em conta, que no capítulo II – do livro *Clarice Lispector Pintora: uma biopictografia* (Intermeios, 2014) – intitulado “*Escritas de si, pinturas de si: (auto)biopictografias suplementares de Clarice Lispector*”, proponho, tão somente, fazer uma leitura crítico-biográfico-cultural da produção pictórica – que se constitui de 22 quadros pintados (considerando que são a maioria datados entre os anos de 1975/76) – e da produção literária de *Água viva* (1973), como obras artísticas suplementares e como *escritas/pinturas de si* da escritora Clarice Lispector que, por conseguinte, passam por um *bios* próprio da crítica, seja das leituras já feitas, seja pela leitura que proponho aqui.

é o mesma que se esboça no pictórico, por exemplo, contudo ambos se complementam e se suplementam para a constituição de uma outra *persona*, que também não está concentrada em apenas uma das práticas. Cabe ao crítico, portanto, como salientou Eneida de Souza, inscrever-se e escrever a “história” biográfica que compreende delas. Assim, lançar mão tanto dos artistas que já foram desarquivadas pela Crítica e Teoria Literárias ao longo dos anos, como dos comparadas com as produções europeias; tanto dos que invento quanto dos que busco inventar. Segundo sugere Eneida de Souza, são a inscrição e leituras do crítico que reescreverão novas *personae* na crítica e cultura brasileiras, que são, por conseguinte, o *bios* idealizado do artista que ressalta dessas leituras que faz e que estabelece a partir de todos os *bios* já propostos pela crítica.

Para essa construção quase babélica do *bios* dos artistas e obras, é apenas me valendo dos discursos não hegemônicos da história na contemporaneidade que prevalece minha liberdade crítico-biográfica. Penso que as leituras críticas anteriores e algumas pós-1970 esbarraram em formalidades estético-históricas importadas para constituir suas análises sobre nossas produções artístico-culturais. Portanto, entendo que é a junção dos fragmentos de leituras teórico-críticas – de que o próprio *bios* crítico necessita para melhor entender o “objeto de pesquisa” – que mais interessa nos estudos de cultura latino-americanos, como nos Estudos Culturais Latino-Americanistas, nos Pós-Coloniais ou nos Estudos Subalternos, os quais proporcionarão uma visada crítica biográfica cultural latino-americana brasileira como proposto por Eneida Maria de Souza: (re)nova(da). Ou seja, trata-se de uma crítica biográfica cultural de *natureza compósita*, como quis a ensaísta, como também de natureza crítica *híbrida*, como a entedo.

Valho-me dos vários “textos-vida” de artistas locais para a articulação dessa crítica biográfica cultural, como partes das constatações críticas, para não valer apenas das articulações dos textos literários, diante do que afirmaram Eneida Maria de Souza e o crítico Alberto Moreiras ao reconhecerem o valor das leituras que transcendem as supostas “materialidades” tradicionalmente estabelecidas dos textos literários. O estudioso da América Latina afirma, ao falar do crítico culturalista, que este deve estar atento às problemáticas que suas leituras podem trazer e das limitações que podem sofrer: “sua capacidade de leitura é, em princípio, enfraquecida porque leitores treinados para uma atenção exaustiva ao literário não conseguem simplesmente transferir sua atenção para o não-literário e

passar a produzir resultado de tal esforço”.⁶⁸ O crítico cultural deve romper barreiras não só com as propostas de leituras sobre os objetos, mas também com a crítica que se quer estabelecida. Já a crítica brasileira garante, nesse sentido, que “a desestabilização do referencial [teórico tradicional] produz, com efeito, a invenção e a estetização da memória, esta não mais subordinada à prova de veracidade.”⁶⁹

As leituras propostas por uma crítica biográfica cultural como Eneida de Souza põem em estado de alerta as leituras já estabelecidas sobre as práticas culturais brasileiras, razão por que há discordâncias em sua aceitação: primeiramente, pelo avanço ao reconhecimento que era feito de formalidades de cunho estético em relação a uma produção estabelecida como modelo estético-formal; segundo, pela categorização entre uma suposta produção universal e a limitação das latino-americanas como meras representações de um nacional; mais tarde, essas leituras “borram” o reconhecimento de obras que se justificaram por serem *fontes* – europeias e norte-americanas – ou *influências* às nossas produções latino-americanas. Diante disso, o “modelo” ou método de crítica biográfica cultural que defende a autora ultrapassa todos esses “julgamentos” feitos de nossas produções artístico-culturais no passado.

119

Observadas as ponderações de Eneida Maria de Souza vemos que as leituras de produções artístico-culturais dessa ordem – que não se inscrevem apenas com elementos formais – só podem se dar na ordem do biográfico e do cultural. Tratando-se de produção brasileira o esforço ainda é maior, considerando a diferença cultural do país em relação ao amplo “restante” da América Latina. Por sua vez, o Brasil já demanda outra *especificidade* crítica nas leituras sobre suas produções artístico-culturais. Nossas identidades esbarram em muito mais coisas que o samba e o carnaval, como são vistos pelos gringos; existem no país alegorias que estão aquém do nacional e que se voltam muito mais para um particular-universal sem sentido pejorativo do tradicional:

Todos conhecemos suficientemente bem a inter-relação entre cegueira e discernimento no trabalho crítico para compreendermos que ninguém está livre de erros e preconceitos que necessariamente contaminam tal trabalho. Mas a polêmica,

⁶⁸ MOREIRAS. *A exaustão da diferença*: a política dos estudos culturais latino-americanos, p. 15.

⁶⁹ SOUZA. “Crítica biográfica, ainda”, p. 56.

que agora em grande parte se resume em repetir o que todos já sabem, pode estar estagnada ou ter chegado a um impasse: uma certa desorientação afetou todos os lados, e aparentemente é impossível ir além de um eterno delinear e redelinear de posições já demarcadas e um vago compromisso com o restabelecimento necessário de macronarrativas redentoras.⁷⁰

A questão agora está muito além de estabelecimentos de cânones, universalidades ou os “seus” “eus” que se contrapõem aos “meus” “nossos”. Trata-se, segundo Moreiras, de traçar estratégias para reconhecer, nos “desprezados” pela história *eurocidental*, correspondências entre suas produções artístico-culturais e suas diferenças socioculturais em relação aos centros. Continuar balizando as leituras teórico-críticas pelos discursos críticos hegemônicos apenas (re)valida as Histórias contadas nos livros e manuais. Ressaltada por Moreiras, a cegueira imperante nos discursos oficiais academicistas estético-formais impede o reconhecimento de características “estético”-pessoais – da esfera do biográfico – nas produções artístico-culturais brasileiras, tão ricas em relação às estrangeiras (sem menosprezá-las) e que, a meu ver, extrapolam as leituras propostas pelas teorias vindas de outros lugares dos *cânones ocidentais*.

Enfim, as obras artísticas de lugares à margem dos centros estão à espera de visitas *biopictográficas* livres de pré-conceitos para desvelar a história biográfica do artista que está contida nelas. Portanto, o que propõe a ensaísta Eneida Maria de Souza e a teoria que formulou em “Notas sobre a crítica biográfica” é que ambos, intelectual e obras artísticas, sejam compreendidos com *natureza compósita*. Pois, diante da leitura que faço, foi e é isso que está ali descrito em “notas” bem explícitas e muito bem traçadas ao melhor “jeitinho mineiro”. Eneida, obrigado pela publicação e contribuição ao discurso crítico e artístico brasileiros.

Atrasado, mas com muito orgulho concluído em novembro de 2014.

⁷⁰ MOREIRAS. *A exaustão da diferença*: a política dos estudos culturais latino-americanos, p. 21.

Referências Bibliográficas

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. *Ensino de Artes X Estudos Culturais: para além dos muros da escola*. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2010.

_____. *Paragens, passagens e passeios: movimentos de geovisualizações das artes visuais*. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2011.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliane L. de L. Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. (Humanitas).

COUTINHO, Eduardo F.. *Literatura comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

COUTINHO, Eduardo F.. “Remapeando a América Latina: para uma nova cartografia literária no continente. In: MASINA, Lea; BITTENCOURT, Gilda N.; SCHMIDT, Rita Teresinha. (Orgs.). *Geografias literárias e culturais: espaços/ temporalidades*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 139-148.

CUNHA, Eneida Leal. “A emergência da cultura e da crítica cultura”. *Cadernos de Estudos Culturais: Literatura Comparada Hoje*, v. 1, n. 2. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009, p. 73-82.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Estudos; 271/ dirigida por J. Guinsburg).

_____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos; 16).

_____. *Políticas da amizade*. Trad. Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras – Editores S. A., 2003.

_____. *Salvo o nome*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

_____. *La verdad en pintura*. Trad. María Cecilia González y Dardo Scavino. 1ª ed. 2ª reimp. Buenos Aires: Paidós, 2010. (Espacios del saber; 74013).

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: diálogo*. Trad. André Telles, revisão técnica Antonio Carlos dos Santos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva: ficção*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MIGNOLO, Walter D.. *Histórias locais / Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (Humanitas).

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. (Humanitas).

NOLASCO, Edgar César. *babeLocal: lugares das miúdas culturas*. Campo Grande, MS: Life Editora, 2010.

NOLASCO, Edgar César. “Literatura comparada hoje: estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada?”. *Cadernos de Estudos Culturais: Literatura Comparada Hoje*, v. 1, n. 2. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009, p. 49-72.

_____. “Políticas da crítica biográfica”. *Cadernos de Estudos Culturais: Crítica Biográfica*, v. 1, n. 4. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010, p. 35-50.

_____. “Crítica subalternista ao sul”. *Cadernos de Estudos Culturais: Subalternidade*, v. 1, n. 5. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2011, p. 51-65.

POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Organização Mario J. Valdés; Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. (Humanitas).

SANTIAGO. Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004. (Humanitas).

_____. *Ora(direis) puxar conversa!:* ensaios literários. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. (Humanitas).

SANTIAGO. Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios de dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. “Apesar de dependente, universal”. In: _____. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 13-24.

_____. *Glossário de Derrida*. Trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ, supervisão geral de Silviano Santiago. Rio de Janeiro, F. Alves, 1976.

SANTIAGO, Silviano. “Meditação sobre o ofício de criar”. *Revista Aletria - Revista de Estudos de Literatura Rememorações/Comemorações*. Belo Horizonte, n. 18, jul/dez. 2008, p. 173-179.

SANTIAGO, Silviano. “Destino: globalização. Atalho: nacionalidade. Recurso: cordialidade”. *Cadernos de Estudos Culturais: Estudos Culturais*, v. 1, n. 1. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009, p. 89-104.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, (Humanitas).

SOUZA, Eneida Maria de. “Crítica biográfica, ainda”. *Cadernos de Estudos Culturais: Crítica Biográfica*, v. 1, n. 4. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010, p. 51-57.

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. 2. ed. rev. conforme novo acordo ortográfico. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

SOUZA, Eneida Maria de. “Espelho de tinta”. *Jornal de Resenhas – Discurso Editorial*. N 3 julho. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 8-9.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. (Humanitas).

SOUZA, Eneida Maria de. “A teoria em crise”. In: _____. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 67-78. (Humanitas).

_____. “Notas sobre a crítica biográfica”. In: _____. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 111-121. (Humanitas).

SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. 2. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. (Humanitas).

