



CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS

Ensaio Biográfico

Reitora
Marcelo Augusto Santos Turine

Vice-Reitor
Camila Celeste Brandão Ferreria Ítavo

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS
Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Estudos de Linguagens – Literatura Comparada

Câmara Editorial

Edgar César Nolasco – UFMS – Presidente

Alberto Moreiras – **Texas A&M University**
André Luis Gomes – **UnB**
Biogio D’Angelo – **Itália**
Claire Varin – **Universidade de Montreal, CA**
Claire Williams – **University of Oxford, UK**
Denilson Lopes Silva – **UFRJ**
Dipesh Chakrabarty – **University of Chicago**
Edgar César Nolasco - UFMS
Eneida Leal Cunha – **UFBA/PUC - Rio**

Eneida Maria de Souza – **UFMG**
Fernanda Coutinho - **UFC**
Florencia Garramuño - **UBA**
Gayatri Chakravorty Spivak – **Columbia University**
Ivete Walty – **UFMG**
Ilena Rodriguez – **Ohio State University**
John Beverley – **University of Pittsburgh**
Luiz Carlos Santos Simon – **UEL**
Maria Antonieta Pereira – **UFMG**

Maria Zilda Ferreira Cury - **UFMG**
Paulo Sérgio Nolasco dos Santos – **UFGD**
Rachel Esteves Lima – **UFBA**
Renato Cordeiro Gomes – **PUC - Rio**
Silviano Santiago – **UFF**
Tracy Devine Guzmán – **University of Miami**
Vânia Maria Lescano Guerra – **UFMS**
Vera Moraes – **UFC**
Walter D. Mignolo – **Duke University**

Edgar César Nolasco
Editor e Presidente da Comissão Organizadora

Marcos Antônio Bessa-Oliveira
Editor

Comissão Organizadora
Edgar César Nolasco, Marcos Antônio Bessa-Oliveira, Marta Francisco Oliveira, Luiza de Oliveira, Francine Rojas, Pedro Henrique Alves de Medeiros, Marina Maura de Oliveira Noronha, Vinicius Gonçalves dos Santos, Nathalia Flores Soares, Viviane Cavalcante Leite, Tiago Osiro Linhar, Barbara Artuzo Simabuco, Julia Evelyn Guzman, Fábio do Vale, Dênis Ferraz.

Revisão
Edgar César Nolasco, Marcos Antônio Bessa-Oliveira

Planejamento Gráfico, Diagramação e capa
Marcos Antônio Bessa-Oliveira

Sobre a imagem da Capa
Fotografia da folha da Mandioca - *Manihot esculenta* – manipulada digitalmente.

Produção Gráfica e Design
Lennon Godoi e Marcelo Brown

A reprodução parcial ou total desta obra, por qualquer meio, somente será permitida com a autorização por escrito do autor. (Lei 9.610, de 19.2.1998).

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SNEL – Sindicato Nacional de editores de livros

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Coordenação de Biblioteca Central – UFMS, Campo Grande, MS. Brasil)

Cadernos de estudos culturais. – v. 1, n. 8 (2012) - Campo Grande,

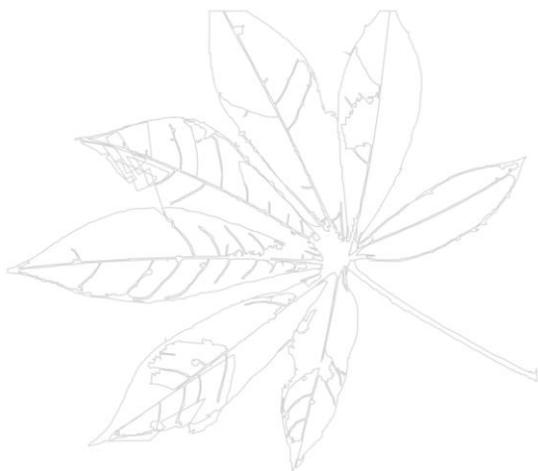
MS. Ed. UFMS, 2011-
v. ;XXcm.

Semestral
ISSN 1984-7785

1 Literatura. – Periódicos. 2. Literatura Comparada – Periódicos.

]. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

CDD (22) 805



CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS

Ensaio Biográfico

Esta é uma publicação que faz parte de um Projeto maior intitulado Culturas locais que, por sua vez, está preso ao NECC – Núcleo de Estudos Culturais Comparados – UFMS.



EDITORIAL

Depois de todas as temáticas abordadas — 1º volume: Estudos culturais (abril de 2009); 2º volume: Literatura comparada hoje (setembro de 2009); 3º volume: Crítica contemporânea (abril de 2010); 4º volume: Crítica biográfica (setembro de 2010); 5º volume: Subalternidade (abril de 2011); 6º volume: Cultura local (dezembro de 2011); 7º volume: Fronteiras culturais (abril de 2012); 8º volume: Eixos periféricos (dezembro de 2012); 9º volume: Pós-colonialidade (abril de 2013); 10º volume: Memória cultural (dezembro de 2013); 11º volume: Silviano Santiago: uma homenagem (abril de 2014); 12º volume: Eneida Maria de Souza: uma homenagem (dezembro de 2014); 13º volume: Povos indígenas (abril de 2015); 14º volume: Brasil\Paraguai\Bolívia (dezembro de 2015); 15º volume: Ocidente/Oriente: migrações; 16º volume: Estéticas periféricas (abril de 2016); 17º volume: Cultura urbana; volume 18º: Tendências teóricas do século XXI; volume 19º: Tendências artísticas do século XXI; 20º: Exterioridade dos Saberes: NECC 10 ANOS; 21º: Pedagogias descoloniais; 22º: Corpos epistêmicos — os **CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS** voltam-se para **ENSAIO BIOGRÁFICO**, por entender que essa temática atende, de forma satisfatória, uma preocupação que gravita em torno da teorização descolonial ou fronteiriça nos dias de hoje, sobretudo e principalmente quando se parte da constatação de que há uma teorização específica sendo feita nas bordas fronteiriças dos centros hegemônicos do país e de mundo globalizado. Tal constatação também corrobora a certeza de que há conceitos sendo gestados nesses *lóci* fronteiriços sombrios e

esquecidos na ignorância silenciada do pensamento e das teorias modernas, mesmo nos dias de hoje, quando o mundo como um todo parece ter se voltado para as diferenças. Acontece que nem sempre tal abertura teórica do pensamento moderno passou ou priorizou a diferença colonial, discussão conceitual esta inerente e fundante tanto de uma teorização fronteiriça quanto de um pensamento da exterioridade. No rol de tal discussão que encampa a teorização, podemos mencionar os conceitos de exterioridade, pensamento próprio, desobediência epistêmica, opção descolonial, desprendimento, diferença colonial, epistemologia fronteiriça, entre muitos outros. Tal teorização, por sua vez, resulta no que os intelectuais da fronteira vêm denominando de Crítica biográfica fronteiriça, por esta encampar, diferentemente do que acontece com as teorias modernas, o biolócus de todos os envolvidos na teorização fronteiriça ou descolonial. Considerando as temáticas já publicadas pelos CADERNOS anteriores (e seu histórico de mais de dez anos de publicação semestral ininterrupta só vem confirmar, a tirar pelas temáticas exploradas e ainda pouco usuais dentro da discussão conceitual periodística e escolástica atual), entendeu-se que a temática de **ENSAIO BIOGRÁFICO** viria coroar o lado de uma epistemologia descolonial que tem atravessado todas as discussões propostas pelo periódico nestes últimos 10 anos, especificamente quando se tem a consciência de que uma teorização de base descolonial se faz desde a opção do intelectual *de escrever o que ele quer*. Nós editores agradecemos a todos da COMISSÃO ORGANIZADORA e MEMBROS do NECC que não tem medido esforços para que os CADERNOS continuem contemplando uma publicação que tem ajudado a todos, pelo menos deste lado fronteiriço do Sul, a pensar na diferença colonial o que deve e precisa ser pensado. Gratidão traduz o que todos — neccenses — sentimos pelos ilustres pesquisadores deste volume, sem os quais a temática proposta não seria possível para a realização deste número que entra para a história da crítica biográfica fronteiriça quando o assunto for **ENSAIO BIOGRÁFICO**.

Edgar César Nolasco & Marcos Antônio Bessa-Oliveira

SUMÁRIO

RESTOS TRANSFORMADOS EM RASTROS: aprendendo com as memórias de uma vida de despejo

Alexandra Cleopatre Tsallis, Monique Araújo de Medeiros Brito,
Keyth Vianna & Loíse Lorena do Nascimento Santos 9 - 24

A ESCRITA DE SI COMO NARRATIVA DA DISFUNÇÃO: Stuart Hall, Frantz Fanon e C. L. R. James

Dionísio da Silva Pimenta & Erik Wellington Barbosa Borda 25 - 44

A GRAMÁTICA DO ENSAIO BIOGRÁFICO fronteiriço

Edgar César Nolasco & Francine Carla de Salles Cunha Rojas 45 - 58

ENSAIO BIOGRÁFICO: Podemos fazer teori(a)zação da fronteira-sul?

Edgar César Nolasco 59 - 74

O BIOGRÁFICO EM SARTRE: noções e questões de método

Fábio Machado Pinto, Ana Claudia Wendt Dos Santos & Justina Inês
Sponchiado 75 - 94

ENTRE E-MAILS, A SAUDADE: recordações do processo criativo biogeográfico “Eia, Rainha nossa”

Gabriela Di Donato Salvador Santinho & Robson Rodrigo Marques
Júnior 95 - 108

O ENSAIO BIOGRÁFICO e as estratégias de reflexão sobre judeidade

Kelley Baptista Duarte & Rogério Lima Crizel 109 - 120

LEONEL ALVARADO E A INTEGRAÇÃO MULTICULTURAL entre América Latina e Nova Zelândia

Luciano Victor Barros Maluly & Carlos Augusto Tavares Junior 121 - 134

DOCUMENTO E FICÇÃO na biografia de Fernando Pieruccetti Marcelino Rodrigues da Silva	135 - 156
CORPO QUE É, FALA, SENTE, DANÇA: <i>experivivências</i> de um corpo produtor de arte, cultura e conhecimento Marcos Antônio Bessa-Oliveira & Kelly Queiroz dos Santos	157 - 178
CRIANÇA VIADA NÃO É CRIANÇA VIADO! Quase uma (minha) vida em ensaio biográfico Marcos Antônio Bessa-Oliveira	179 - 202
DIÁRIOS ERÓTICOS EM MEIO AO CAOS: pandemia e escrita de si dentro-fora de casa Marcus Antônio Assis Lima & Emanuelle Sousa Nascimento	203 - 214
POR UM ENSAIO (BIOGRÁFICO) DE ROSANE ALMEIDA: uma vida em cena Wagner Corsino Enedino & Adriana Patrícia Sena Cordeiro	215 - 236
SENTIMENTOS DE UM MUNDO <i>FRONTERIZO</i>: resenha da trilogia (des)poética de Edgar César Nolasco Pedro Henrique Alves de Medeiros & Dênis Angelo Ferraz	237 - 268
SOBRE A PRÓXIMA EDIÇÃO Editor, Editor Assistente & Comissão Organizadora	269 - 270
NORMAS EDITORIAIS <i>Papers</i> , Artigos, Ensaios e Resenhas	271



RESTOS TRANSFORMADOS EM RASTROS: aprendendo com as memórias de uma vida de despejo

REMAINS TRANSFORMED INTO TRACES: learning from the memories of a dump life

RESTOS TRANSFORMADOS EN HUELLAS: aprendiendo de los recuerdos de una vida de basura

**Alexandra Cleopatre Tsallis¹, Monique Araújo de Medeiros Brito²,
Keyth Vianna³ & Loíse Lorena do Nascimento Santos⁴**

Resumo: Um ensaio biográfico pode trazer muita potência a partir de uma escrita pessoal que se torna política quando é capaz de performar um “nós”. Nesse texto, apresentamos o que temos aprendido com Carolina Maria de Jesus e outras mulheres que têm escrito suas histórias. Para isso nos deixamos guiar pela própria escrita, em seu caráter teórico-metodológico, bem como pelas

¹ Alexandra Tsallis é professora adjunta do Departamento de Psicologia Social e Institucional da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. atsallis@gmail.com.

² Monique Brito é professora assistente na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade do Estado do Rio e Janeiro. moniqueambrito@gmail.com, monique_brito@yahoo.com.br, monique-brito@yahoo.com.br.

³ Keyth Vianna é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. keythvianna@hotmail.com, keyth2410@hotmail.com, viannakeyth@gmail.com.

⁴ Loíse Santos é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. loise.lorena@gmail.com.

discussões teóricas acerca do lugar de fala proposto pelo feminismo preto. "Vou colocar você aqui!" foi um convite que aceitamos para compor com a escrita um mundo maior, plural e comum.

Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus; Autobiografia; Lugar de fala.

Abstract: A biographical essay can bring a lot of power from a personal writing that becomes political when it is able to perform a “we”. In this text, we present what we have learned from Carolina Maria de Jesus and other women who have written their own stories. For that, we allow ourselves to be guided by writing itself, in its theoretical-methodological character, as well as by theoretical discussions about the place of speech proposed by black feminism. "I will put you here!" it was an invitation we accepted to compose a larger, plural and common world with writing.

Keywords: Carolina Maria de Jesus; Autobiography; Place of speech.

Resumen: Un ensayo biográfico puede traer mucho poder de un escrito personal que se vuelve político cuando es capaz de realizar un “nosotros”. En este texto, presentamos lo que hemos aprendido de Carolina María de Jesús y otras mujeres que han escrito sus propias historias. Para ello, nos dejamos guiar por la escritura en sí, en su carácter teórico-metodológico, así como por discusiones teóricas sobre el lugar del discurso propuesto por el feminismo negro. "¡Te pondré aquí!" fue una invitación que aceptamos para componer un mundo más amplio, plural y común con la escritura.

Palabras clave: Carolina Maria de Jesus; Autobiografía; Lugar del discurso.

“Vou colocar você aqui! [no caderno]” (Carolina Maria de Jesus, 1960, p. 57)

Essa frase é de Carolina Maria de Jesus, mulher negra, favelada - como ela se intitulava - escritora, nascida em 1914, em Sacramento/Minas gerais. Encontramos com ela e com seus escritos autobiográficos em seu primeiro livro "Quarto de despejo" (1960), mas rapidamente sua escrita nos levou para o barraco de número 9 da rua A, na favela do Canindé, cidade de São Paulo, por volta do ano 1955.

Na época da escrita dos diários que deram origem a esse livro, Carolina vivia ali com seus três filhos, João José (nascido em 1948), José Carlos (nascido em 1949) e Vera Eunice (nascida em 1953). Não vamos aqui escrever sua biografia, pois ela mesma já nos disse muito sobre si, além de várias outras

pessoas que escreveram sobre ela e sua obra. Queremos pensar COM ela, em uma relação mediada pela sua escrita, que é autobiográfica, ao mesmo tempo em que conta a história de tantas outras pessoas, bem como a do próprio Brasil.

Também é importante que nos apresentemos, nós que fomos convocadas por Carolina Maria de Jesus a pensar COM ela a potência de uma escrita autobiográfica, situada, encarnada, incorporada. Nós somos: Monique Brito, mulher branca, nascida no ano de 1986 numa pequena cidade do interior do Rio Grande do Norte, e com tanto a aprender sobre a vida. Loíse Lorena, jovem preta, nascida em 1995 e crescida na favela da Prainha em Duque de Caxias. Keyth Vianna, mulher branca, mãe do Davi, nascida em 1987 no Município do São Gonçalo, Região Metropolitana do Rio de Janeiro, a 22 km da capital fluminense. Alexandra Tsallis, mulher branca, mãe de Flora e de Sol, que vive a vida que tem. Consideramos importante nos descrevermos dessa forma para localizar o nosso lugar de fala, uma vez que em uma sociedade racializada como a que vivemos, é importante reconhecermos os privilégios de ser percebida e tratada como branca, ainda que saibamos que vivemos em uma nação miscigenada, embora não como fantasiado no mito da democracia racial, na obra Casa Grande e Senzala, de Gylberto Freire (1922).

11

Escrevemos sobre este encontro entendendo que a escrita de Carolina convoca todas nós e tantas outras pessoas, além daquelas que estavam ali, com seus nomes marcados no caderno-diário dela vivendo na favela do Canindé e convivendo com Carolina. Tal escrita convoca sua ancestralidade para conversar, compor e tecer novas possibilidades de (re)existência. Nunca escrevemos só. Estamos sempre acompanhadas de nossos ancestrais, da História e das histórias, das ideias, enfim, dos encontros que forjamos e nos quais somos forjadas. Como nos lembra Paulo Freire (2013), “enquanto escrevemos, não nos podemos eximir à condição de seres históricos que somos” (p.19).

Carolina conversa com quem já esteve, está naquele momento e estará em diversos outros tempos e espaços conectada com aquelas histórias. Ela fala de nós enquanto fala de si. Ela fala conosco. "Vou colocar você aqui! [em seu caderno]" (CAROLINA MARIA DE JESUS, 1960, p. 57) Nos coloca no seu caderno. E mais que isso, a escrita nos aproxima, nos conecta. Escolhemos ficcionar essa frase, entendendo que ela nos convoca a muitos cenários possíveis: o caderno, a favela, a criação, o sonho.

Como escrevemos em outro momento:

Aproximar-me da história de uma pessoa, de várias pessoas faz despertar uma onda gigante de sensações ou uma micro e fugaz sensação, que pulsa rapidamente em mim e se desfaz, ou melhor vai para o mundo e eu fico tentando revivê-la... em vão. A vida vale, uma vida vale e ela pode sim ajudar a aproximar-me – não necessariamente compreender – de outras vidas. Se algo me aproxima de outras vidas, isso tem potência (BRITO, BREDARIOL, VIANNA, TSALLIS e ARENDT, 2019, p. 291).

“Vou colocar você aqui! [no caderno]” (CAROLINA MARIA DE JESUS, 1960, p. 57)

Carolina fazia questão de dizer às suas vizinhas e vizinhos que estava escrevendo sobre elas/es, muitas vezes em tom de ameaça: “vou colocar você aqui!” [no caderno]. Segundo alguns dos estudiosos de sua biografia, foi durante uma cena como essa, em que era importunada por algum vizinho e respondia dessa forma, que conheceu Aldálio, jornalista de esquerda, militante contra a ditadura, que estava na favela do Canindé para fazer uma matéria e que, ao ouvir essa frase, se interessou em conhecer Carolina, que lhe apresentou seus mais de 20 cadernos preenchidos em forma de diário. Ele ficou impressionado, reconhecendo o valor daqueles relatos e que ele jamais poderia escrever com tanta propriedade sobre uma realidade que nunca vivenciou, mas Carolina sim. Foi assim que nasceu a parceria.

“Vou colocar você aqui! [no seu lugar]” (CAROLINA MARIA DE JESUS, 1960, p. 57)

Fomos ativadas pela chamada *Ensaio Biográfico* e bastante provocadas pelas questões que foram postas, a saber: “teria a ver a prática de tal escrita pessoal [ensaio autobiográfico] com a realidade política de onde tal escrita é posta em prática? Ou a escrita narrada em primeira pessoa não seria de política, e apenas estaria satisfazendo o ego de um sujeito narcisista?”

Faz parte de nossa aposta teórico-metodológica, não de agora, que o pessoal é político quando convoca um nós. A(s) história(s) narrada(s) por Carolina trazem uma potência que não diz apenas sobre si, antes denunciam a realidade vivenciada por muitas pessoas, tanto a dos seus vizinhos e vizinhas quanto daqueles e daquelas que ela nunca conheceu e jamais conhecerá, como nós! Suas histórias extrapolam o pessoal quando nos alcança, quando nos mobiliza, quando nos faz dedicar horas à escrita deste texto. Josselem Conti (2015) diz:

Aprendi que quando uma experiência pessoal toca o outro se torna política. Cria um “nós”. O que diz de um pessoal se conecta com outro e esse outro pode dizer “eu também” e neste momento, um laço se faz. É político quando abre a possibilidade de se conectar e compor um mundo comum (p.102).

O pessoal é político quando nós – autoras deste texto – decidimos escrever sobre a obra literária de Carolina. Por que dialogar com ela? Porque de alguma forma sua escrita autobiográfica nos tocou. Nossas histórias se encontraram, e é uma aposta política nossa apontar os desdobramentos desse encontro, entendendo que contar histórias é povoar o mundo (MORAES E TSALLIS, 2016). Povoar o mundo com histórias é tecer um mundo múltiplo, com infinitas possibilidades de existência.

Apaixonada pela literatura, pela escrita e pela leitura, Carolina escrevia porque, para ela, não poderia simplesmente não fazê-lo, como ela vai afirmando em seus diários. Os únicos dois anos de ensino formal em escola não foram empecilho para a sua aproximação com a leitura e a escrita, que existiam como forma de sobreviver à realidade. Escrever para ela tinha uma função social. Seus diários trazem explicitamente uma escrita-denúncia. Ela dizia que a realidade das favelas, os quartos de despejo do Brasil, precisava ser conhecida e se propunha a fazer isso com seus relatos. Em seus cadernos, Carolina vai trazendo o cotidiano da favela em forma de memória, contada de dentro, de forma viva e em ato, como possibilita a escrita em forma de diário. Quando escreve sobre sua vida, de dentro da favela, conta uma história que é sua e também compartilhada por outras pessoas que vivem ali.

Sobre o ato de contar histórias, a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, também mulher negra e escritora, feminista, afirma, em sua palestra no Ideas Worth Spreading (TED)⁵, intitulada “Os perigos de uma única história” (2009), que a História⁶ única é capaz de aniquilar vidas, e é impossível falar de Histórias únicas sem falar de poder. Histórias únicas são definidas por “como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas. Tudo realmente

⁵ O TED é uma iniciativa global de promoção de palestras curtas com pessoas que realmente têm algo importante a dizer.

⁶ Neste texto usamos a palavra “História” com “H” maiúsculo para referenciar a História única, aquela contada sobre as mulheres negras. Já a palavra “história”, com “h” minúsculo, se refere as histórias de vida que são forjadas em detrimento da História única.

depende do poder." (idem). Temos visto isso ao longo da História, contada sempre pelos "vencedores", pelos detentores do saber-poder que narram os acontecimentos como lhes convêm.

Essas duas mulheres assumiram, cada uma no seu tempo e da sua forma, esse protagonismo que geralmente está nas mãos, vozes e canetas de homens brancos do norte global⁷. Carolina foi autora de outra versão da História, uma que não estava sendo contada, que não poderia ser escrita por alguém de fora. E ela sabia a importância disso, ela sabia que se ela não contasse, aquela história não existiria para o mundo.

Ao serem registradas, realidades são fabricadas como verdades, enquanto outras são fabricadas como inexistentes, como proposto por Boaventura de Sousa Santos (2002), ao trazer a discussão sobre Sociologia das Ausências e sua pretensão de tornar visível e possível o que se encontra do outro lado da linha abissal, que separa o norte e o sul epistemológicos. Em suas palavras, ela "[...] visa substituir a monocultura do saber científico por uma ecologia de saberes" (p. 250). Não podemos, portanto, contar com a precisão dos relatos, posto que ela não existe. Quem conta a história parte de um determinado contexto, posição social e interesses que, mesmo não estando conscientes, influenciarão naquilo que for descrito e narrado. Tudo isso é marcado pelo nosso lugar de fala.

Djamila Ribeiro, mulher negra, filósofa, feminista, professora, nos presentia com uma análise histórica e discursiva sobre o lugar de fala, que é muito mais que um conceito; é uma noção ético-política, que nos instrumentaliza e nos faz pensar sobre as diferentes proposições contadas ao longo da História, os interesses envolvidos nesses relatos, além dos silenciamentos produzidos. Ela cita Jota Mombaça⁸ (2017), uma bicha não binária nordestina - como se autointitula -,

⁷ O Sul global é uma metáfora da exploração e exclusão social, agregando lutas por projetos alternativos de transformação social e política. A expressão Sul global tem vindo a ser crescentemente usada para fazer referência às regiões periféricas e semiperiféricas dos países do sistema-mundo moderno, anteriormente denominados Terceiro Mundo. O Norte Global representa os países do norte que historicamente dominaram e exploraram o sul. Propositalmente definimos o sul para que o norte fosse definido em oposição a ele. https://www.ces.uc.pt/observatorios/crisalt/index.php?id=6522&id_lingua=1&pag=7851

⁸ Uma bicha não binária - como se autointitula - nascida e criada no Nordeste do Brasil que escreve, performa e faz estudos acadêmicos em torno das relações entre monstrosidade e

que em seu artigo *Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de lugar de fala*, afirma: “se o conceito de lugar de fala se converte numa ferramenta de interrupção de vozes hegemônicas, é porque ele está sendo operado em favor da possibilidade de emergências de vozes historicamente interrompidas” (p. 48).

Propositalmente, não vamos apresentar aqui o conceito literalmente entre aspas de lugar de fala, pois a leitura da obra completa, o entendimento do que isso significa na nossa sociedade tão cheia de preconceitos não cabe em uma definição. Que fique registrado, entretanto, que o lugar de fala passa pelo lugar da experiência encarnada e incorporada.

Para continuarmos, então, falando de experiência e escrita, chega Anzaldúa (1980), mulher chicana, estudiosa da teoria cultural chicana, teoria feminista e teoria queer, nos lembrando que “a mulher de cor iniciante é invisível no mundo dominante dos homens brancos e no mundo feminista das mulheres brancas, apesar de que, neste último, isto esteja gradualmente mudando.” Nesse mesmo texto, de 1980, intitulado “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”, ela nos conta porque escreve:

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever (p. 232).

15

humanidade, estudos kuir, giros descoloniais, interseccionalidade política, justiça anti-colonial, redistribuição da violência, ficção visionária e tensões entre ética, estética, arte e política nas produções de conhecimentos (Descrição própria, disponível no link: <https://www.buala.org/pt/autor/jota-mombaca>. Acesso em 02 de janeiro de 2020.

Não poderíamos afirmar que esses são os mesmos motivos de Carolina. Também não poderíamos afirmar o contrário. Mas quem poderia afirmar qualquer coisa senão ela mesma? É por isso que as palavras que seguem são dela própria, publicadas em seus dois primeiros livros. Em o Quarto de Despejo, ela conta:

Dei banho nas crianças e preparei para sair. Fui catar papel, mas estava indisposta. Vim embora porque o frio era demais. Quando cheguei em casa era 22h30. Liguei o rádio. Tomei banho. Esquentei comida. Li um pouco. Não sei dormir sem ler. Gosto de manusear um livro. O livro é a melhor invenção do homem (CAROLINA MARIA DE JESUS, 1960, p. 22).

De vez em quando parava para repreender os meus filhos. Bateram na porta. Mandei o João José abrir e mandar entrar. Era o seu João. Perguntou-me onde encontrar folhas de batatas para sua filha buchechar um dente. Eu disse que na Portuguesinha era possível encontrar. Quiz saber o que eu escrevia. Eu disse ser o meu diário.

- Nunca vi uma preta gostar tanto de livros como você.

Todos tem um ideal. O meu é gostar de ler. (CAROLINA MARIA DE JESUS, 1960, p.23).

Na obra seguinte, Casa de Alvenaria (1961), ela compartilha:

Não adianta falar de fome com quem não passa fome.

Quando escrevi o meu diário não foi visando publicidade. É que eu chegava em casa, não tinha o que comer. Ficava revoltada interiormente e escrevia. Tinha impressão que estava contando as minhas mágoas à alguém. E assim surgiu o "Quarto de Despejo". Classifiquei a favela de quarto de despejo porque em 1948, quando o Dr. Prestes Maia começou a urbanizar a cidade de São Paulo, os pobres que habitavam os porões foram atirados ao relento (CAROLINA MARIA DE JESUS, 1961, p.181).

Nos trechos acima, Carolina faz menção ao significado da leitura e da escrita, da sua relação com os livros em um cotidiano tão duro, tão repleto de falta que, muitas vezes, é ligeiramente preenchida pelas palavras e narrativas. Anzaldúa também nos alerta sobre a inseparabilidade entre vida e escrita. Poderíamos acrescentar, ainda, entre pessoal, ético, político, literário, e tudo mais que nos remeta a viver nesse mundo:

eles mentiram, não existe separação entre vida e escrita [...] O perigo ao escrever é não fundir nossa experiência pessoal e visão do mundo com a realidade, com nossa vida interior, nossa história, nossa economia e nossa visão. O que nos valida como seres humanos, nos valida como escritoras. O que importa são as relações significativas, seja com nós mesmas ou com os outros. Devemos usar o que achamos importante para chegarmos à escrita. Nenhum assunto é muito trivial. O perigo é ser muito universal e humanitária e invocar o eterno ao custo de sacrificar o particular, o feminino e o momento histórico específico (ANZALDÚA, 2000, p. 233).

Vamos dialogar também com Jeanne Marie Gagnebin, mulher branca, professora, filósofa e escritora suíça, residente no Brasil desde 1978, e sua obra *Lembrar Esquecer Escrever* que nos faz pensar bastante sobre escrita, memória e suas funções sociais. Sua discussão nos traz uma reflexão sobre a oralidade e a escrita que nos remeteram a essa “escrita oral” de Carolina. Colocamos entre aspas porque ela já foi produzida enquanto linguagem escrita, mas preservando a espontaneidade da oralidade, criando uma espécie de diálogo vivo com esse não-humano diário. Um não-humano que atuava como um interlocutor mais eficiente e acolhedor do que os humanos que estavam ao seu redor. Em vários momentos de seu diário, Carolina nos conta que acordava na madrugada, às 3, 4 horas, para escrever, pois era quando não estava nas ruas trabalhando e a favela também ainda não tinha acordado e o silêncio lhe permitia dedicar-se às suas leituras e escritas.

Sobre essas duas formas de linguagem, Gagnebin (2006) afirma que a transmissão oral produz uma presença viva, porém frágil e efêmera, enquanto a escrita traz a conservação, mas de forma fixa, demarcando a ausência. Em suas peculiaridades, “ambas, aliás, nem mesmo garantem a certeza da duração, apenas testemunham o esplendor e a fragilidade da existência, e do esforço de dizê-la” (p.11).

Nesse esforço de dizer a existência, alinhavando linguagem oral e escrita, Carolina vai nos transportando para o cotidiano da favela do Canindé, falando sobre a fome de cada dia:

Ontem eu ganhei metade de uma cabeça de porco no Frigorífico. Comemos a carne e guardei os ossos. E hoje pus os ossos para ferver. E com o caldo fiz as batatas. Os meus filhos estão sempre com fome. Quando eles passam muita fome eles não são exigentes no paladar." (CAROLINA MARIA DE JESUS, 1960, pp. 26 - 27)

Eu tenho tanto dó dos meus filhos. Quando eles vê as coisas de comer eles brada:
- Viva a mamãe!

A manifestação agrada-me. Mas eu já perdi o hábito de sorrir. Dez minutos depois eles querem mais comida. Eu mandei o João pedir um pouquinho de gordura a Dona Ida. Ela não tinha (CAROLINA MARIA DE JESUS, 1960, p. 27).

O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora. Quem passa fome aprende a pensar no próximo, e nas crianças (CAROLINA MARIA DE JESUS, 1960, p. 26).

Voltamos mais uma vez à Anzaldua, quando ela escreve que “mesmo se estivermos famintas, não somos pobres de experiências” (p. 235). Na mesma

direção, Conceição Evaristo⁹, mulher negra, escritora, poetisa, ensaísta, romancista brasileira nos chama a atenção que, apesar da fome ser real e tema da maior parte dos escritos nos diários de Carolina, há uma fome que vai além do estômago. Sua criticidade sobre a posição da mulher, da pessoa negra e pobre no mundo está bastante presente em vários relatos, o que seria, para Conceição, uma fome de justiça, de igualdade social.

15 DE JULHO DE 1955 Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos gêneros alimentícios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar (CAROLINA MARIA DE JESUS, 1960, p. 9).

Saí indisposta, com vontade de deitar. Mas, o pobre não repousa. Não tem o privilégio de gozar descanso. Eu estava em nervos interiormente, ia maldizendo a sorte (...) Catei dois sacos de papel (CAROLINA MARIA DE JESUS, 1960, p.10).

Enquanto os esposos quebra as tabua do barracão eu e meus filhos dormimos socegados. Não invejo as mulheres casadas da favela que levam vida de escravas indianas (CAROLINA MARIA DE JESUS, 1960, p. 14).

A consciência de ser escrava do custo de vida, da posição do pobre que precisa ser incansável para poder se alimentar, assim como das diversas formas de violência a que uma mulher, especialmente negra e pobre, pode estar submetida, são explicitamente abordadas por Carolina. Ela teve três filhos com três homens diferentes e relata nunca ter se sentido obrigada ou desejosa de ficar com nenhum deles. Testemunhar a vida das mulheres com seus maridos violentos era, para ela, prova de que estava melhor sem eles. Isso não quer dizer que não namorava, que não se relacionava afetiva e sexualmente, mas que, mesmo vivendo em condições de vida bem precárias, preferia sua liberdade e a responsabilidade de manter seu lar sozinha a estar subjugada a um homem. Ela também traz várias menções ao dia 13 de maio, data da abolição da escravidão no Brasil:

13 DE MAIO Hoje amanheceu chovendo. É um dia simpático para mim. É o dia da Abolição. Dia que comemoramos a libertação dos escravos.

Nas prisões os negros eram os bodes espiatórios. Mas os brancos agora são mais cultos. E não nos trata com desprezo. Que Deus ilumine os brancos para que os pretos sejam feliz.

Choveu, esfriou. É o inverno que chega. E no inverno a gente come mais. A Vera começou a pedir comida. E eu não tinha. Era a reprise do espetáculo. Eu estava com

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=EDYxWzhlFfw>. Acesso em: 02 de janeiro de 2020.

dois cruzeiros. Pretendia comprar um pouco de farinha para fazer um virado. Fui pedir um pouco de banha a Dona Alice. Ela deu-me a banha e arroz. Era 9 horas da noite quando comemos.

E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual - a fome! (CAROLINA MARIA DE JESUS, 1960, p. 27).

Hoje é 13 de maio, dia consagrado aos pretos, que vivem tranquilos mesclados com os brancos. Hoje é um dia que nós os pretos do Brasil podemos bradar:

- Viva os brancos!

Tomamos um carro e fomos até o Teatro Bela Vista. O reporter estava na porta. Pelo olhar que dirigiu-me percebi que êle não ficou contente com o meu toilet. Êle não sabe o que significa o 13 de maio para o preto. Dia de gala para a raça negra.

Tomamos um taxi e zarpamos. (...) Quando chegamos ao salão do Esporte Clube Pinheiros vi varios carros estacionados. Que clube maravilhoso! Entramos. O irmão da Ivete nos acompanhava.

O salão estava iluminado como um palco. Lá no fundo, os musicos uniformizados. Pretos e brancos mesclados numa festa fraternal.

O senhor Frederico Penteado, organizador do baile, veio nos receber. Eu fui homenageada – “Ano Carolina Maria de Jesus” (CAROLINA MARIA DE JESUS, 1961, pp. 177-178).

É possível perceber uma criticidade no tocante ao significado desse dia e tudo que representa: algumas mudanças, muitas permanências ou mudanças parciais, o deslocamento da escravidão para a fome. Na segunda obra, que traz uma situação diferente, Carolina enfatiza a importância de celebrar esse dia, mesmo que outras pessoas não compreendam sua forma de fazê-lo. Ela vai de favelada faminta à homenageada do ano, que ganha seu nome. Essa mudança, bastante simbolizada pela saída do quarto de despejo e entrada na sala de visita, como ela se refere à casa de alvenaria, não tira de Carolina a inquietação com a fome, mesmo que não seja mais a sua. Nessa obra, ela vai narrar as mudanças acontecidas em sua vida após o sucesso do primeiro livro, sua saída da favela do Canindé, seu cotidiano na casa de alvenaria, as novas experiências; novas e velhas preocupações:

Deitamos e dormimos. Que sono gostoso. A luz elétrica iluminando o quarto. O João sorria porque agora vai poder ler a vontade. Despertei a noite e fiquei pensando na minha vida, que parece uma tragédia. A gente nasce e no decorrer da existência a vida vai ficando atribulada. Agora eu estou na sala de visita. O lugar que eu ambicionava viver. Vamos ver como é que vai ser minha vida aqui na sala de visita (CAROLINA MARIA DE JESUS, 1961, p. 48).

24 de novembro Os filhos andam alegre porque podem comprar frutas para comer. Êles que catavam no lixo. O José Carlos diz:

- Parece que estamos sonhando. Há tantas coisas para comer, mas é preciso ter dinheiro para comprar. Quem inventou o dinheiro?
 - Foi um povo chamado fenícios.
 - Invenção idiota, não, mamãe?" (CAROLINA MARIA DE JESUS, 1961, p. 83).
- Fomos almoçar. Que comida gostosa. Que carne deliciosa. Sentada no restaurante chique, eu pensava nos infelizes que catam os restos de feira para comer. Tenho impressão que os infelizes que passam fome são meus filhos. Eu saí da favela. Tenho impressão que saí do mar e deixei meus irmão afogando-se (CAROLINA MARIA DE JESUS, 1961, p. 86).
- Uns comem e outro não. (...) A época do sofrimento deixa cicatriz na mente. Tem hora que relembro a voz angustiada da Dona Maria Preta, lá da favela:
- Estou com vontade de comer um pedacinho de carne.
- Jamais hei de olvidar que existe fome (CAROLINA MARIA DE JESUS, 1961, p. 171).

Vivemos, nas últimas décadas, uma expansão das discussões acadêmicas sobre decolonialismo, decolonialidade, epistemologias do sul, etc. No entanto, a escritora afrodominicana, importante representante do feminismo antirracista Ochy Curiel¹⁰ nos alerta que as práticas decoloniais entre as mulheres são muito mais antigas e fortes do que se mostra no meio acadêmico. Mulheres provenientes do sul epistemológico e que têm desenvolvido cotidianamente práticas decoloniais, antes mesmo da utilização desse termo. Seguindo essa instrução de Ochy Curiel, poderíamos afirmar, talvez, que Carolina, no seu cotidiano, incluindo sua escrita, desenvolvia práticas decoloniais, uma vez que tinham a função de denunciar, de desconstruir, de estar na vida da forma não óbvia construída pelo patriarcado e pela sociedade moralista, opressora, que coloca a mulher, especialmente negra, no lugar do silêncio. Para dialogar com ela, trazemos de volta Anzaldúa (2000), que nos diz:

Escrever é perigoso porque temos medo do que a escrita revela: os medos, as raivas, a força de uma mulher sob uma opressão tripla ou quádrupla. Porém neste ato reside nossa sobrevivência, porque uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida (p. 234).

Gagnebin (2006), no capítulo *O rastro e a cicatriz: metáforas da memória*, trabalha a noção de rastro, como sendo aquilo que procura manter juntas a presença do ausente e a ausência da presença: “o rastro inscreve a lembrança de

¹⁰Conferência Feminismo Decolonial. Práticas Políticas Transformadoras. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B0vLIIncsG0>. Acesso em 13 de julho de 2020.

uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (p. 44). Para que ela não se apague, fazemos registros das mais diversas formas. Uma delas é a escrita de diários.

O diário, que vem do latim *diarium*, relaciona-se ao vocábulo dia, e pode, muitas vezes, ser também uma autobiografia, sendo que nem toda autobiografia é escrita em forma de diário e também pode ter uma temporalidade diferente, mais distante dos acontecimentos, enquanto os diários conservam a característica de apresentarem relatos próximos temporalmente do seu acontecimento real. Pozzani e Steffler (2016) ressaltam que o diário é considerado um gênero discursivo e promove a reflexão, com características próprias e funções específicas, por exemplo como registro histórico, possibilitando conhecer realidades algumas vezes “esquecidas” nos livros didáticos e proporcionar transformações em diferentes esferas sociais, como acadêmica, literária, religiosa, cotidiana, escolar, política, etc.

Esses rastros produzidos pelos diários podem cumprir uma função que Gagnebim descreve como “transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome [...] Tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente)” (p. 47). No entanto, nem toda memória se transforma ou é transformada em rastro. Ela precisa ser registrada e compartilhada para que essa tarefa se concretize. Ela precisa existir para além de mim ou de quem a viveu, ou então será apenas uma memória, que pode ser constitutiva de quem eu sou, mas, ainda assim, ficará no registro interno.

Foi isso que Carolina fez ao escrever seus diários, produzidos com restos. A palavra resto nos chega em consonância com outras usadas por ela, como quarto de despejo, por exemplo. Ela descrevia a vida dos restos: restos das coisas que catava para reciclar, restos de dias, restos de comida que, diferente de muitas casas, são jogados fora, restos de vidas despejadas ali onde a sociedade quer trancar para não ter que lidar cotidianamente. Com sua escrita, Carolina Maria de Jesus transformou **restos em rastros**. E nós, que destino temos dado aos nossos restos?

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda. Chimamanda Adichie: o perigo de uma história única. TED. 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>>. Acesso em: 13 dez 2019.

ANZALDÚA, Gloria. "Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo". In: *Revistas Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

BRITO, Monique. Araújo de Medeiros; BREDARIOL, Tereza; VIANNA, Keyth.; TSALLIS, Alexandra Cleopatre; ARENDT, Ronald. "Trocando cartas, aproximando distâncias, escrevendo com temporalidades e afetos". In: QUADROS, L. C. de T; MORAES, M. O.; BONAMIGO, I. S. (Org.). *PENSAR, FAZER E ESCREVER: o PesquisarCOM como política de pesquisa em psicologia*. 1ed. Chapecó: Argos, 2019, v. 1, p. 261-298.

CONTI, Josselem. Margens entre pesquisar e acompanhar: o que fazemos existir com as histórias que contamos? 2015. 107f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2015.

FREIRE, Paulo. *Cartas a Cristina: Reflexões sobre minha vida e minha práxis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1992. Primeira edição, 1933.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1961.

MOMBAÇA, Jota. Notas estratégicas quanto ao uso político do conceito de lugar de fala. In: <https://www.buala.org/>. Disponível em: <<https://goo.gl/DpQxZx>> - acesso em 02 de janeiro de 2020.

MORAES, Márcia; TSALLIS, Alexandra Cleopatre. "Contar histórias, povoar o mundo: a escrita acadêmica e o feminino na ciência". In: *Polis e Psique*, v. 6, p. 39-50, 2016.

POZZANI, Graciana Martelozo. STEFFLER, Juliana Carla Barbieri. "O Gênero diário pessoal: contexto e interdisciplinaridade no estudo da obra *Diário de Anne Frank*". In: Paraná, *Os desafios da escola pública paranaense na perspectiva do professor PDE*. 2016.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “*Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências*”. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, p. 237-280, 2002.

Artigo recebido em: 31 de agosto de 2020

Artigo Aprovado em: 15 de dezembro de 2020.



**A ESCRITA DE SI COMO NARRATIVA DA DISFUNÇÃO: Stuart Hall,
Frantz Fanon e C. L. R. James**

**THE WRITING OF THE SELF AS THE NARRATIVE OF DYSFUNCTION:
Stuart Hall, Frantz Fanon and C. L. R. James**

**LA ESCRITA DE SÍ COMO NARRATIVA DE LA DISFUNCIÓN: Stuart
Hall, Frantz Fanon y C. L. R. James**

Dionísio da Silva Pimenta¹ & Erik Wellington Barbosa Borda²

Resumo: Este texto discute as maneiras como três intelectuais caribenhos, Frantz Fanon, C. L. R. James e Stuart Hall, fizeram uso da estratégia da escrita de si, os motivos que levaram os autores a tanto, e a relação desse uso com aspectos mais gerais de suas produções. Por meio da análise de um episódio autobiográfico de cada autor, argumenta-se que o fundamento desse uso repousa no confronto direto com as disfunções geradas pelo sistema colonial. Por fim, conclui-se que a forma como tais elementos biográficos foram mobilizados é indicativa uma outra maneira de se construir um pensamento que fornece possibilidades que tensionam um imaginário sociológico canônico.

Palavras-chave: Stuart Hall; Frantz Fanon; C. L. R. James

Abstract: This text debates about the ways three Caribbean intellectuals, Frantz Fanon, C. L. R. James and Stuart Hall used the strategy of writing the self, the reasons that made them do it, and the relation of this use with more general aspects of their productions. Taking into account the

¹ Dionísio da Silva Pimenta é Doutor em Sociologia Pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos. toescrevendoprodionisio@gmail.com.

² Erik Wellington Barbosa Borda é Doutorando em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual de Campinas. ewbborda@gmail.com.

analysis of an autobiographical episode of each author, one argues that the principle of this use lies in the direct confrontation with the dysfunctions generated by the colonial system. Finally, it is concluded that the ways in which such biographical elements were mobilized show another manner of constructing a thought that provides possibilities that stretch a canonical sociological thought.

Keywords: Stuart Hall; Frantz Fanon; C. L. R. James

Resumen: En este texto se debaten las maneras en que tres intelectuales caribeños, Frantz Fanon, C. L. R. James y Stuart Hall, hicieron uso de la estrategia de la escrita de sí, las razones que llevaron a los autores a hacerlo y la relación de este uso con aspectos más generales de sus producciones. A través del análisis de un episodio autobiográfico de cada autor, se argumenta que la base de este uso radica en el enfrentamiento directo con las disfunciones generadas por el sistema colonial. Al final, se concluye que la forma en la que se movilizaron dichos elementos biográficos es indicativa de otra manera de construir un pensamiento que ofrece posibilidades que tensionan un imaginario sociológico canónico.

Palavras-clave: Stuart Hall; Frantz Fanon; C. L. R. James

INTRODUÇÃO

26

Nas últimas décadas do século XX, a Teoria Social se viu convidada a refletir sobre seus limites de uma nova maneira. Isso não porque discursos críticos ao seu projeto surgiram nesse momento³, mas porque o lugar desses discursos foi substancialmente alterado, coincidindo com transformações simultâneas no mundo social: as lutas feministas, gays, de direitos civis, anticoloniais e, particularmente no caso que nos interessa neste texto, as imigrações das antigas colônias às metrópoles, o movimento que Stuart Hall (2005) chamou em uma entrevista de o momento pós-colonial por excelência, a explosão da diferença que estava nas margens para dentro do centro.

De uma maneira geral, esse convite foi feito por meio da exploração daquilo que não se encaixava, das *disfunções*. Em tal exercício, as narrativas de si tiveram um papel central para os sujeitos subalternos, e no caso caribenho foram marcos,

³ A crítica aos fundamentos intelectuais da opressão esteve presente desde o início da expansão colonial europeia. Pode-se citar aqui como exemplo as obras de Guaman Poma de Ayala, Ottobah Cugoano, Olaudah Equiano, entre outros.

por vezes pontos de partida, de reflexões que atacaram o núcleo da autoconsciência ocidental. Neste texto, discutiremos de que maneira três intelectuais caribenhos, Frantz Fanon, C. L. R. James e Stuart Hall, fizeram uso da estratégia da escrita de si, os motivos que levaram os autores a tanto, e a relação desse uso com aspectos mais gerais de suas produções. Argumentamos que o fundamento desse uso repousa no confronto direto com as disfunções geradas pelo sistema colonial. Stuart Hall destaca ser assim sua compreensão da produtividade do conceito de diáspora, que

pode certamente ser usado para exatamente o fim oposto: não para confrontar, mas para disfarçar, evitar ou reprimir tais tipos de dinâmicas emocionais internas e os traumas resultantes envolvidos. O grande valor do pensamento diaspórico, tal como eu o concebo, é que longe de abolir tudo que se recusa a encaixar ordenadamente em uma narrativa – os deslocamentos –, coloca as disfunções em primeiro plano. (HALL, 2017, p. 171. Tradução livre)

A estratégia da escrita de si adotada por esses autores, portanto, é uma na qual a inserção do “eu” serve como modalidade de engajamento com tais disfunções. No caso de intelectuais como Stuart Hall, Frantz Fanon, C. L. R. James, e muitos outros autores associados ao pós-colonialismo, em particular do Caribe, eram suas próprias trajetórias que não se encaixavam, e é nesse sentido que se deve compreender o lugar que o elemento autobiográfico ocupou nas reflexões teóricas, como estratégia que visava a dar conta de deslocamentos que eram ao mesmo tempo pessoais e teóricos. A seguir, passaremos para a uma breve análise da estratégia da escrita de si nos três autores citados. Essa análise será baseada em um episódio autobiográfico específico de cada um, que permitirá ser relacionado a um panorama geral de suas contribuições intelectuais. É digno de nota que nosso interesse aqui é pelos usos da escrita de si como recurso teórico para a produção de uma inteligibilidade sociológica, menos do que a prática da autobiografia enquanto gênero literário, que por sua vez é não só existente no Caribe como uma marca da produção intelectual e literária da região. Entretanto, a discussão sobre esse foge ao escopo deste trabalho⁴.

⁴ A centralidade do gênero autobiográfico para autores caribenhos já foi abordada antes com diferentes ênfases. Aqui vale mencionar a tese de Margaret Kent Bass, que no final dos anos 1980, interessou-se pela relação entre autobiografia e literatura caribenha. A autora defende que o que poderia ser frequentemente visto como “romance autobiográfico” no caso caribenho seria, na verdade, um modelo distinto de autobiografia gerado pelas condições e contradições às quais estão

UM ESTRANHO FAMILIAR: Stuart Hall e as estruturas em que vivemos

Stuart Hall (1932-2014) foi um importante intelectual jamaicano que passou a maior parte de sua vida na Inglaterra. Nesse país, tornou-se um dos principais nomes da New Left⁵, dos Estudos Culturais⁶, e da diáspora caribenha que explodiu na Grã-Bretanha do pós-guerra. De fato, a mudança de Hall para a Inglaterra para estudar em Oxford em 1951 coincide com esse momento incerto que reconectou metrópole e suas colônias do outro lado do Atlântico em meados do século XX, quando a experiência histórica da colonização bateu à porta do decadente Império Britânico⁷. Mas a experiência histórica é também experiência

sujeitos os povos da região. No processo, Bass argumenta que além de criar “*novos tipos de ficção, os escritores indianos ocidentais estão também criando novos tipos de autobiografia*” (BASS, 1989. p. 9. Tradução livre). Um panorama recente sobre o gênero da autobiografia na região pode ser encontrado em *Caribbean Autobiography: Cultural Identity and Self-Representation*, de Sandra Pouchet Paquet (2002).

⁵ “A Nova Esquerda britânica foi um grupo heterogêneo de ex-comunistas, apoiadores insatisfeitos do partido trabalhista, e de estudantes socialistas esperançosos em renovar a teoria e prática socialistas. Eles se juntaram em resposta às crises de Suez e da Hungria em 1956, e se consolidaram em um compromisso partilhado com a Campanha pelo Desarmamento Nuclear (CND) do final dos anos 50 e início dos 60. Ativistas da Nova Esquerda tentaram criar uma política socialista democrática enraizada nas tradições inglesas, mas não atoladas nas ortodoxias do passado, uma política que reconhecia as mudanças econômicas e culturais do pós-guerra. Eles nunca foram bem sucedidos na criação de uma organização permanente, mas eles criaram um novo espaço político na esquerda, e seu projeto foi crítico para o desenvolvimento de uma historiografia radical e dos estudos culturais na Grã-Bretanha.” (DWORKIN, 1997. p. 45. Tradução livre)

⁶ Os Estudos Culturais foram uma importante tradição teórica que emergiu na Inglaterra do pós-guerra na busca de novas formas de se entender a cultura. Nesse projeto, a instituição mais importante foi o Centro de Estudos Culturais Contemporâneos, que em seus quase 40 anos de existência no interior da Universidade de Birmingham, destacou-se por um estilo particular de trabalho intelectual assentado no coletivismo da produção e da gestão, cujos resultados marcaram de maneira profunda a paisagem intelectual mundial da segunda metade do século passado. Stuart Hall esteve na direção do Centro durante aquela que é considerada sua fase mais produtiva (PROCTER, 2004. p. 36), de 1968 a 1979.

⁷ “Em outubro de 1948, o *Orbita* trouxe 180 [trabalhadores das índias ocidentais] para Liverpool, e três meses depois, 39 jamaicanos, sendo 15 mulheres, chegaram a Liverpool no *Reina del*

subjetiva, e é nesses termos que Hall se sente como “o último colonial”: “*meu primeiro senso do mundo derivou de minha localização enquanto sujeito colonizado, e muito de minha vida pode ser entendida como um desaprendizado das normas com as quais nasci e cresci.*” (HALL, 2017. p. 3. Tradução livre)

Nas narrativas de intelectuais caribenhos acerca das experiências de crescer no Caribe colonial, a questão da alienação envolvida recebe uma atenção recorrente. Essa condição se baseava em viver uma vida que imaginária e intelectualmente se passava no exterior, na metrópole, ao ponto do encontro dos colonizados com esta ser também uma espécie de “reencontro”. Ao chegar na Inglaterra, Stuart Hall relata:

A experiência toda foi assustadoramente familiar e desconcertantemente estranha ao mesmo tempo. Pode-se atribuir isso ao sentimento de déjà-vu que ataca viajantes coloniais ao encontrar pela primeira vez a metrópole imperial face-a-face, a qual eles conhecem na verdade apenas em sua forma traduzida por meio de uma bruma colonial... (HALL, 2017. p. 150. Tradução livre.)

Bill Schwarz sumariza bem o significado dessa bruma ao recordar que há uma diferença entre as “*condições de viver uma existência relativamente privilegiada em uma Inglaterra imaginada nas colônias*” e “*viver como um sujeito colonizado na Inglaterra realmente existente.*” (SCHWARZ, 1994. p. 389. Tradução livre). Esse descompasso se refere a experiência social do deslocamento em seu âmago, que longe de apagar ou substituir a alienação imposta pela cultura colonial, recondiciona a maneira de apreendê-la. Assim, Schwarz completa “*que essas rupturas culturais envolvidas ao se fazer sentido dessas jornadas foram poderosos ímpetus intelectuais – em condições históricas particulares – para a formação dos Estudos Culturais.*” (SCHWARZ, 1994. p. 389. Tradução livre)

29

Pacífico. No verão seguinte, o Georgic trouxe 253 indianos ocidentais à Grã-Bretanha, 45 deles mulheres. Algumas centenas vieram em 1950, cerca de 1,000 em 1951, cerca de 2,000 em 1952 e novamente em 1953. Números ainda maiores chegaram nos quatro anos seguintes, incluindo muitas esposas e crianças dos homens que haviam se estabelecido: 24,000 em 1954; 26,000 em 1956; 22,000 em 1957; 16,000 em 1958. 10 anos após o Empire Windrush havia na Grã-Bretanha cerca de 125.000 indianos ocidentais que chegaram desde o final da guerra.” (FRYER, 2010. p. 372. Tradução livre)

O tema da alienação colonial, não obstante, está longe de se limitar a um currículo escolar – no caso de Hall, no Jamaica College⁸ – e uma formação que não reflete as realidades locais, mas abarca também os efeitos do peso estrutural que raça e etnia exerciam sobre a vida cultural caribenha. Aqui, as posições de classe e o prestígio se amarravam a raça e cor. Sylvia Wynter afirma sobre o caso de Trinidad e Tobago que esses elementos não eram um simples marcador de diferença de status, mas um sistema de valor (WYNTER, 1992. p. 69). Hall afirma algo parecido sobre sua Jamaica natal, destacando o caso de sua família, na qual o próprio Hall teria nascido como “o membro mais escuro” (HALL, 2009a). Entretanto, se bem o próprio autor teve que lidar com tais contradições – a ideia de “desaprender as normas” –, foi um evento que se passou com sua irmã, Patricia Hall, que, de acordo com Hall, despertou-lhe para algo que depois entenderia como um problema na teoria social. Esse evento de sua vida interessa para nós aqui pelo fato de ser narrado por Hall em diferentes ocasiões⁹, o que faz dele um dos usos principais do elemento autobiográfico pelo autor de modo a traçar uma relação particular entre sua experiência colonial e diaspórica e as ideias que desenvolveu posteriormente na Inglaterra.

Stuart Hall sintetiza o episódio em uma entrevista para Kuan-Hsing Cheng:

Quando fiz dezessete anos, minha irmã teve um colapso nervoso. Ela começou um relacionamento com um estudante de medicina que veio de Barbados para a Jamaica. Ele era de classe média, mas era negro e meus pais não permitiram o namoro. Houve uma tremenda briga em família e ela, na verdade, recuou da situação e entrou em crise. De repente me conscientizei da contradição da cultura colonial, de como a gente sobrevive à experiência da dependência colonial, de classe e cor e de como isso pode destruir você, subjetivamente. (HALL, 2009a. p. 390)

Patricia Hall após esse episódio passou por um hospital psiquiátrico, foi sujeita a tratamentos com eletrochoques, dos quais, de acordo com o autor, nunca realmente se recuperou. Stuart Hall vê sua irmã como um “*exemplo perfeito do*

⁸ Diz Stuart Hall: “*Não havia um currículo nacional. Só nos meus últimos dois anos de escola é que aprendi alguma coisa sobre a história e a geografia do Caribe. Foi uma educação muito ‘clássica’, muito boa, porém, em termos acadêmicos, muito formal, Estudei latim, história inglesa, história colonial inglesa, história europeia, literatura inglesa etc.*” (HALL, 2009a. p. 388)

⁹ Stuart Hall conta o episódio de sua irmã na entrevista para Kuan Hsing-Chen, que mencionamos, na entrevista que deu para o *Desert Island Discs*, em 2000, e em sua semi-autobiografia *Familiar Stranger: a life between two islands*, feita em parceria com Bill Schwarz.

processo pelo qual uma vítima do sistema colonial racializado sobrevive [...] ao trauma de uma cultura colonial” (HALL, 2017. p. 59. Tradução livre). Ainda de acordo com o autor, o episódio fez com que Hall passasse a rejeitar a distinção convencional das Ciências Sociais entre os aspectos subjetivos e objetivos dos processos sociais. “*Desde então, nunca mais pude entender porque as pessoas achavam que essas questões estruturais não estavam ligadas ao psíquico – com emoções, identificações e sentimentos, pois para mim, essas estruturas são coisas que a gente vive.*” (HALL, 2009a. p. 390)

Como fazer senso disso senão pela autobiografia? O uso da escrita de si por Stuart Hall, no exemplo aqui oferecido, não serve ao fim de fornecer uma visão definitiva acerca dos processos sociais, mas se apresenta como uma ferramenta para apreender as *disfunções* gestadas por tais processos. A questão fundamental é que, para Hall, “*mesmo as mais abstratas teorias são, em alguma medida, informadas por suas condições subjetivas de existência*” (HALL, 2017. p. 63. Tradução livre), e a exploração de sua experiência pessoal/social, argumentamos, permite que se questione aquelas condições subjetivas de existência que informaram modelos teóricos que promulgam a separação entre domínios “objetivos” e “subjetivos”. Em outros usos do elemento autobiográfico pelo autor, ainda que menos traumáticos, faz-se evidente se tratar de um recurso que visa a justamente escapar do caráter de “oclusão” que ele pretensamente ofereceria. Um exemplo é o texto *Estudos Culturais e seu legado teórico*¹⁰, no qual Hall narra sua versão da formação do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos. No texto, o autor alerta: “*Paradoxalmente, o meu objetivo acarreta uma visão autobiográfica. Pensa-se a autobiografia habitualmente como algo revestido da autoridade da autenticidade. Contudo, terei que falar de um ponto de vista autobiográfico, se quiser fugir de ter a última palavra no assunto.*” (HALL, 2009b. p. 188)

31

“OLHE O PRETO!... MAMÃE, UM PRETO!”: Frantz Fanon e a filosofia em primeira pessoa

¹⁰ O texto é resultado de uma fala feita na Universidade de Illinois, em 1990, e foi posteriormente publicado na coletânea *Cultural Studies* (GROSSBERG, NELSON, TREICHLER [Org.], 1992).

O psiquiatra Frantz Fanon (1925-1961), cuja obra tem se tornado em tempos recentes no Brasil objeto de intenso escrutínio¹¹, é um dos principais nomes da crítica anticolonial e do pensamento pós-colonial (RENAULT, 2011). Nascido na colônia francesa da Martinica, Fanon teve, assim como Stuart Hall, que lidar com as contradições da cultura colonial. Sua educação no Liceu Victor Schoelcher inculcou ideias e valores que lhe faziam se imaginar como um francês. Da afirmação de uma ancestralidade improvável – “nossos pais os gauleses”¹², repetiam ele e seus colegas na escola – ao seu envolvimento com as Forças Francesas Livres na luta contra o nazismo durante a Segunda Guerra Mundial, a alienação envolvida nesse processo de identificação não pareceu ser fundamentalmente perturbada, pelo menos não da maneira experimentada quando passou a residir na França após a guerra. Uma vez na metrópole, um evento em particular o aflige e torna-se ponto de partida para parte significativa das reflexões contidas em seu livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*, trabalho de conclusão de curso¹³ escrito – mas não apresentado – para a obtenção do diploma de medicina na Universidade de Lyon.

Embora nesse livro o “*eu* que está falando seja frequentemente uma *persona*” (MACEY, 2012. pp.159-160. Tradução livre), como alerta David Macey, frequentemente episódios pessoais são mobilizados por Fanon para

32

¹¹ No país, a atenção recebida pelo autor não é recente (Guimarães, 2008), tal como demonstra o interesse de Florestan Fernandes na divulgação de sua obra (Borda, 2014) e a escrita de um texto de balanço sobre sua vida e obra por Renato Ortiz (2014) no final da década de 70, e publicado posteriormente. Não obstante, na última década tal atenção tem se intensificado. Desse movimento, destacam-se os trabalhos de Deivison Faustino (2015; 2018), Joaze Bernadino-Costa (2016), além de uma série de outros que, se bem não se voltaram especificamente ao estudo da obra do autor, inspiraram-se sobremaneira por seus escritos.

¹² “*Nas Antilhas, o jovem negro que, na escola, não para de repetir ‘nossos pais, os gauleses’, identifica-se como explorador, com o civilizador, com o branco que traz a verdade aos selvagens, uma verdade toda branca.*”(FANON, 2008. p. 132)

¹³ “*Embora o manuscrito de Fanon esteja alocado na categoria ‘Teses de Medicina’ do catálogo da Faculté mixte de médecine et de pharmacie, da Université de Lyon, o mesmo não deve ser confundido com a ‘Tese de Doutorado’ existente no Brasil.*” Fanon cursou sua graduação em Medicina, e portanto, não estava “*elaborando uma ‘Tese de doutorado’, como se convencionou afirmar, mas, sim, um trabalho de conclusão de curso ou, se preferirmos, o famoso ‘TCC’*” (FAUSTINO, 2018. p. 51)

iluminar o senso deslocamento que aflige sua experiência enquanto negro martiniquenho na França. Talvez o mais significativo desses episódios seja narrado no quinto capítulo do livro *–A experiência vivida do negro–*, na medida em que ele é revelador dos fundamentos psicossociais do projeto fanoniano. Certa feita, em uma rua de Lyon, Fanon se depara com uma criança branca que caminhava com sua mãe. *“Olhe o preto!... Mamãe, um preto!... Cale a boca, menino, ele vai se aborrecer! Não ligue, monsieur, ele não sabe que o senhor é tão civilizado quanto nós”* (FANON, 2008. p. 106). Nesse episódio, o branco, ao lançar sobre ele seu olhar fixador, revela uma verdade sobre si: a impossibilidade lógica imposta pelo colonialismo de Fanon ser plenamente francês, ou mesmo um ser humano pleno. Fanon se percebe então um homem negro preso em uma máscara branca, e apenas dentro da qual tem possibilidade de existir. *“Lancei sobre mim um olhar objetivo, descobri minha negridão, minhas características étnicas”* (FANON, 2008. p. 105).

A partir de então, Fanon se joga ao processo de investigar e discutir, entre outros temas, o da possibilidade de uma ontologia em uma sociedade colonizada, ou melhor, impossibilidade. *“Qualquer ontologia torna-se irrealizável em uma sociedade colonizada e civilizada.”* (FANON, 2008. p.103), uma vez que a relação entre o sujeito negro e o mundo é mediada por um véu, a linha divisória do humano. Os que se encontram acima dessa linha estão na zona do ser, na origem do mundo, e têm para com este uma relação de *“apropriação efetiva”* (FANON, 2008. p. 117), são sujeitos em meio a outros sujeitos. Por outro lado, aqueles que se encontram abaixo dela estão na zona de não-ser, são *“objetos em meio a outros objetos”* (FANON, 2008. p. 103).

É digno de nota que, assim como Stuart Hall, Fanon percebe a indissociabilidade entre estrutura e subjetividade.

A análise que empreendemos é psicológica. No entanto, permanece evidente que a verdadeira desalienação do negro implica uma súbita tomada de consciência das realidades econômicas e sociais. Só há complexo de inferioridade após um duplo processo:

- inicialmente econômico;
- em seguida pela interiorização, ou melhor, pela epidermização dessa inferioridade. (FANON, 2008. p. 28)

A postura que permite um psicodiagnóstico ser realizada por meio de um sociodiagnóstico¹⁴, e vice-versa, coloca a escrita de si como uma estratégia privilegiada para a análise social. Não é por acaso a atração de Fanon pelo discurso teórico da fenomenologia. Sobre esse ponto, David Macey, em um outro texto afirma:

Parte do apelo é obviamente a concentração da fenomenologia sobre a experiência e imediaticidade. Como escrito por Merleau-Ponty (“eu pego o cinzeiro”) e Sartre (“eu vejo meu amigo Pierre”), é também filosofia em primeira pessoa (grifo nosso); nenhuma outra filosofia teria permitido a Fanon dizer “eu” com tanta veemência. Quais eram as alternativas? (MACEY, 1999, p. 11. Tradução livre)

Fanon necessitava “dizer ‘eu’ com tanta veemência”, pois foi a experiência vivida, na medida em que desvela uma realidade própria dos processos, que lhe permitiu realizar a devastadora crítica ao colonialismo que caracteriza sua obra. Ademais, como outros intelectuais diaspóricos, é no exterior que Fanon se depara com a realidade de inferiorização, o que reconfigura a maneira como lia suas experiências passadas e lhe dotou do ímpeto para dismantelar os mecanismos intelectuais da opressão.

34

C. L. R. JAMES: a escrita de si como uma região que César não conheceu

Embora menos conhecido no Brasil que os dois autores anteriores¹⁵, o afrocaribenho Cyril Lionel Robert James (1901-1989), com a diversidade de temas e disciplinas que atravessam seus escritos, consagrou-se como um dos grandes nomes do marxismo e do pan-africanismo no século XX. Entre os temas sobre os quais versam seus escritos, que passam das análises literárias ao comentário político, da crítica estética das artes populares às reconstruções de processos revolucionários do passado, o do esporte, particularmente o críquete,

¹⁴ “*De certo modo, para responder à exigência de Leconte e Damey, digamos que o que pretendemos aqui é estabelecer um sócio-diagnóstico.*” (FANON, 2008, p. 28)

¹⁵ Embora um dos principais nomes do pensamento afrodiaspórico, C. L. R. James teve sua principal obra, *Os Jacobinos Negros*, de 1938, traduzida ao português apenas em 2000, e após um hiato de quase duas décadas. Alguns outros escritos do autor foram traduzidos e publicados em 2015 na coletânea *A revolução e o negro*, ampliada em 2019.

teve um lugar de destaque. E. P. Thompson, inclusive, acredita ser este último central para o autor, e destaca que tudo que James fez:

teve a marca da originalidade, de sua própria inteligência flexível, sensível e profundamente culta. Essa inteligência sempre foi combinada a uma personalidade cálida e extrovertida. Ele sempre carregou, não uma doutrina rígida, mas um deleite e curiosidade em todas as manifestações da vida. Receio que teóricos americanos não entenderão isso, mas a chave para tudo repousa em sua apreciação adequada do críquete. (THOMPSON, 1981)

Thompson sabe que o críquete importa porque James, ele próprio um jogador e comentarista do esporte em seu tempo¹⁶, via nele algo muito maior do que um jogo. Além de ser uma forma de arte, “*paixões políticas, negadas as saídas normais, expressavam-se tão ferozmente no críquete (e outros jogos) precisamente porque eles eram jogos.*” (JAMES, 1983. p. 72. Tradução livre). James via no críquete “*um dos modos civilizados pelos quais a luta anti-imperialista era jogada*” (HALL, 1992. p.13. Tradução livre).

Não por acaso, para o tema que nos interessa neste ensaio, que o livro mais importante do autor no tema é também aquele no qual a escrita de si se fez mais presente¹⁷; *Beyond a Boundary*, de 1963. Este livro, que “*não é nem reminscências do críquete nem autobiografia*” (JAMES, 1983. p. xix. Tradução livre), traça, no entanto, a partir da reconstrução das memórias do autor – de sua infância na colônia britânica de Trinidad, no Caribe, passando por sua temporada na Inglaterra e nos EUA, ao seu retorno ao Caribe em 1958, após 25 anos de ausência – uma sofisticada aplicação de métodos da crítica cultural e literária à “mundanidade” das energias populares, e nesse sentido, não só ao jogo como tal

35

¹⁶ Nos tempos em que trabalhou no Queen’s Royal College de Trinidad, James também foi jogador do clube de críquete Maple, das classes médias mestiças. Uma observação importante aqui é que os diversos clubes representavam os estratos sociais claramente definidos da ilha em termos de classe, raça e casta (JAMES, 1983). Nesse momento, James também já escrevia sobre o críquete, mas é na Inglaterra que ganha uma posição de destaque no ofício. O esporte havia lhe unido ao famoso jogador de críquete Learie Constantine, seu amigo e conterrâneo, que além de convidar James a ir para a Inglaterra em 1932, é também quem o apresenta ao correspondente de críquete do Manchester Guardian, Neville Cardus, que contraria James como repórter.

¹⁷ Nos últimos anos de sua vida, James chegou a preparar, junto a Anna Grimshaw, sua autobiografia, texto que nunca chegou a terminar. Atualmente o manuscrito inacabado encontra-se na Columbia University’s Rare Book and Manuscript Library.

como ele é jogado, mas o jogo tal como ele é jogado em relação ao universo social mais amplo no qual ele se insere; o público, que está “além dos limites” (*beyond the boundaries*) dos campos de críquete que fez do jogo o que ele é.

Aqui, voltaremos a um momento particular do livro pelos mesmos motivos que justificaram nossa escolha dos episódios anteriores de Stuart Hall e Frantz Fanon. O episódio em questão se deu durante a infância do autor, e é central pois James não inicia o livro com ele apenas por motivos cronológicos, mas sim porque o momento revela informações importantes sobre as perspectivas mais gerais do autor acerca do mundo que ele viria a desenvolver futuramente: o que Sylvia Wynter chama da “contradoutrina da poiesis jamesiana” (WYNTER, 1992), um deslocamento das categorias para além das concepções do Senhor. Trata-se aqui da história de Matthew Bondman.

Não diferente de Hall e Fanon, James cresce em um ambiente no qual os valores culturais coloniais eram impostos. A principal distinção que é necessário ser feita entre as formações iniciais de James e os autores anteriores concerne o fator geracional. No caso de James, sua formação esteve ainda também mergulhada nos ditames da respeitabilidade de uma Inglaterra vitoriana, algo nem sempre devidamente apreciado¹⁸. É difícil se apreender o senso de alienação decorrente desse contexto senão pela narrativa de experiências pessoais. James relata no livro que seu avô ia todo domingo às missas, sob o sol escaldante do Caribe, vestindo fraque, cartola e bengala (JAMES, 1983). Nesse mundo, a respeitabilidade era uma armadura (JAMES, 1983 p. 18). Não obstante, os esforços de manutenção da fria vida britânica eram constantemente perturbados pela cálida realidade da vida social das Índias Ocidentais e as contradições políticas e econômicas do mundo colonial. Para o jovem James, a metonímia desse encontro está corporificada na figura do “vagabundo” (*ne'er-do-well*) – nos

36

¹⁸ Bill Schwarz ressaltou esse traço peculiar das sociedades do Caribe britânico, que lhes proporcionava processos de socialização distintos em relação a outras possessões britânicas não-brancas, “*a questão da penetração profunda incomum de instituições da vida cívica vitoriana na organização cultural do Caribe colonial.*” (SCHWARZ, 2003. p. 12. Tradução livre) Embora nascido bem ao final do período vitoriano, James teve sua infância moldada por esse universo. Os rumos políticos futuros de James, porém, levam George Lamming a melhor qualificá-lo como um “vitoriano com a semente rebelde.” (LAMMING, 1992. p. 151. Tradução livre)

termos da avó de James – Matthew Bondman, que James observava no campo de críquete de sua janela durante a infância. O autor relata:

Mas não é por isso que eu me lembro de Matthew. Apesar do caráter vagabundo, de fato depravado, que ele tinha, Matthew tinha uma graça redentora – Matthew conseguia bater. Mais do que isso, Matthew, tão cru e vulgar em todos aspectos de sua vida, com um taco em sua mão era todo graça e estilo. [...] Ele foi meu primeiro encontro com aquele *genus Britannicus*, um ótimo batedor, e o impacto que ele teve em todos ao seu redor, jogadores ou não de críquete. O contraste entre a existência de dar pena de Matthew enquanto indivíduo e a atitude que as pessoas tinham para com ele preencheram minha mente em formação e me ocupam até hoje” (JAMES, 1983. p. 14. Tradução livre)

A ideia de que os povos do Caribe, a despeito do atraso sócio-econômico, têm uma contribuição única a dar para o mundo é uma das mais caras a C. L. R. James. Tratam-se aqui de povos que se vinculam de maneira íntima à modernidade¹⁹, na medida em que, nos termos de Brett St Louis, James vê a modernidade como algo que se trata “*essencialmente de pessoas, e não coisas*”. (ST LOUIS, 2003. p. 36. Tradução livre). O que se tem aqui é uma potência única que decorre do deslocamento que encerra a experiência de ser um “desterrado em sua própria terra”²⁰. O caso de Bondman parece revelar que não só James está sujeito a isso, mas que há uma experiência das massas – a transcender os indivíduos – que é análoga. O principal exemplo talvez seja aquele de sua obra mais conhecida, *Os Jacobinos Negros* (2010), de 1938, no qual a tese principal

37

¹⁹ “*Essas populações são essencialmente ocidentalizadas e foram ocidentalizadas por séculos. A porcentagem de alfabetização é extremamente alta. Em pequenas ilhas como Barbados, Trinidad e Jamaica, e mesmo na sua própria Guiana Britânica, a população está tão concentrada que com o desenvolvimento do transporte à motor, ninguém está muito distante do centro das coisas. Há uma imensa concentração de conhecimento, aprendizado e informação. O povo vive vidas modernas. Eles leem jornais modernos baratos, eles ouvem o rádio, eles vão ao cinema. O mundo moderno está pressionando sobre eles de todos os lados, dando origem a desejos e aspirações modernos.*” (JAMES, 1958. Online. Tradução livre) Um dos principais biógrafos de James, Paul Buhle, sobre esse ponto, compara *Os Jacobinos Negros* ao livro de Trotsky *A História da Revolução Russa*, afirmando que “*toda a premissa do trabalho de Trotsky se assentava sobre o atraso da Rússia, enquanto toda premissa do trabalho de James assentava-se sobre a obversa modernidade de São Domingos.*” (BUHLE, 1988. p. 60. Tradução livre)

²⁰ “*Um intelectual britânico muito antes de eu fazer 10 anos, já um estrangeiro em meu próprio ambiente, entre meu próprio povo, mesmo minha própria família.*” (JAMES, 1983. p. 28. Tradução livre)

repousa no fato de os escravos revoltosos em São Domingo serem os únicos em seu tempo que poderiam de fato realizar as promessas universalistas de liberdade da Revolução Francesa. Eles eram, pela potência e em ato, assim como o próprio autor, uma população de Matthew Bondmen.

O relato acerca de Matthew Bondman em *Beyond a Boundary*, pois, é revelador da dialética entre indivíduo e sociedade que James desenvolve em seus trabalhos²¹. Se nosso argumento estiver correto, é também sintomático da posição que considera, tal qual em Stuart Hall e Frantz Fanon, a subjetividade como central para compreensão dos processos sociais, e por isso um livro sobre críquete em sua dimensão estética e política ser escrito, não só em primeira pessoa, mas com base em experiências pessoais é não só possível como necessário²². “*O enquadramento da autobiografia*”, escreve James no famoso prefácio, “*mostra as ideias mais ou menos na sequência como se desenvolveram em relação aos eventos, fatos e personalidades que as incitaram.*” (JAMES, 1983. p. xix. Tradução livre) Porém, é a frase seguinte que justifica o recurso da escrita de si – nosso destaque neste ensaio – como consequência da disfunção cultural colonial e o senso de deslocamento percebido na vida metropolitana, que em sentido preciso não só possibilitou suas reflexões, mas permitiu que James as realizasse melhor que ninguém:

38

²¹ A discussão sobre o indivíduo em James é longa e deve contemplar as flutuações que acompanham sua trajetória. Entretanto, um exemplo pode ser contemplado em *Os Jacobinos Negros*. Na análise de James aqui existem, certamente, as vastas forças impessoais, mas para o autor as revoluções são feitas por pessoas concretas, e aí a personalidade tem um papel essencial. A abordagem de James no tema articula gêneros de escrita para a narração de fatos históricos. No livro, ora James afirma que “*Toussaint fez a história que fez porque era o homem que era*” (JAMES, 2010. p. 96), e em outro momentos que “*não foi Toussaint que fez a revolução, foi a revolução que fez Toussaint, e mesmo isso não é toda a verdade*” (JAMES, 2010. p. 16) Esse aparente paradoxo se origina da formação mista do autor enquanto marxista e novelista, dimensões inter cruzadas em sua obra. “*De modo simples, enquanto James consistentemente enquadra a ação de massas como fundamental para a mudança histórica, sua fascinação pela força da personalidade e a liderança individual provê uma contradição recorrente.*” (ST LOUIS, 2003. p. 29. Tradução livre)

²² “*O leitor aqui está convidado a se decidir. Se para ele tudo isso ‘não é críquete’, então ele deveria tomar um aviso amigável e ir em paz (ou em ira). Essas não são reminiscências aleatórias. Esse é o jogo tal como o conheci e esse é o jogo sobre o qual eu escreverei. Como poderia ser de outro modo?*” (JAMES, 1983. p. 57. Tradução livre)

Se as ideias se originaram nas Índias Ocidentais, foi apenas na Inglaterra e na vida e história inglesas que eu fui capaz de segui-las e testá-las. Para estabelecer sua própria identidade, Caliban, depois de três séculos, tem que ele próprio desbravar regiões que César nunca conheceu.” (JAMES, 1983. p. xix. Tradução livre)

Novamente, se o livro tivesse sido escrito sem o elemento da escrita de si ele seria completamente diferente.

CONCLUSÃO: uma nota sobre a escrita de si

Após o que foi dito acima, é inevitável que se levantem questionamentos acerca da viabilidade teórica da escolha da escrita de si por esses autores. Essa suspeita em grande parte decorre das críticas que o uso da biografia recebeu nas Ciências Sociais. Pierre Bourdieu, em seu famoso texto “A ilusão biográfica”, irá apontar que

produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como narrativa coerente de uma sequência significativa e coordenada de eventos, talvez seja ceder a uma ilusão retórica, a uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. (BOURDIEU, 1996. p. 76)

Para esse autor, não há circulação de indivíduos por um tempo meramente cronológico, mas sim, trajetórias que se desenham por espaços sociais, e portanto a pressuposição de que a vida seja uma série única somente pelo fato de um sujeito portar o mesmo nome “*é quase tão absurdo quando tentar explicar um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diversas estações.*” (BOURDIEU, 1996. p. 81) A preferência, portanto, passa a ser por uma vocação mais objetivista da Sociologia, e a escrita de si pode ser útil apenas na condição de uma espécie de “objetivação de si mesmo”, tal como aparece na narrativa pessoal do próprio Bourdieu (2005) *Esboço de auto-análise*.

Nosso objetivo com a apresentação da abordagem desses três intelectuais afrocaribenhos, mas que bem poderia ser identificada em uma série de outros intelectuais subalternos, serve para demonstrar a existência de usos alternativos da escrita de si na teoria social, usos que são informados não pelo pressuposto da coerência subjetiva, mas para a apreensão de experiências sociais que seriam difíceis, nas condições em que foram escritas, de serem expressas de outro modo. Se o projeto bourdieusiano em *Esboço de auto-análise* pode ser descrito como “um

distanciamento da própria experiência” (ALMEIDA, 2006), o desses pensadores caribenhos é justamente seu oposto especular. Uma vez que a relação entre os domínios subjetivos e objetivos é frequentemente perturbada nesses autores, a necessidade da objetivação de si passa a ser vista, por eles próprios, com suspeita. É uma perspectiva que se aproxima da ideia de “auto/biografia” de Liz Stanley, na medida em que o uso do “eu” serve para explicitar o caráter contextual, situacional e específico dos conhecimentos produzidos (STANLEY, 1993). Nesse sentido, o projeto difere dos dois tipos de projetos identificados por Norman Friedman: o de uma autobiografia sociológica – quando um sociólogo famoso escreve sua autobiografia – e o de uma sociologia autobiográfica – um método individualista para análise de um fenômeno social (FRIEDMAN, 1990).

Nosso texto buscou demonstrar como elementos biográficos presentes nos textos teóricos dos autores analisados, na maneira como foram mobilizados, produzem uma outra maneira de se construir um pensamento sociológico e como tal construção demonstra, segundo Les Beck (2018), a importância que a narrativa e seus elementos podem ter ao fornecerem possibilidades metodológicas que tensionam um imaginário sociológico canônico constituído por hierarquização de experiências, subjetividades e saberes nas “zonas do ser” e “do não ser” (FANON, 2008).

Certamente, em nenhum momento se afirma que o uso da autobiografia, tampouco a condição do exílio, seja limitada a esses intelectuais, mas sim que eles fizeram intenso uso da estratégia, e que seu exílio – aqui refletido nos termos da disfunção e do deslocamento – tem particularidades: “*Ser um exilado é estar vivo.*” Porém, “*quando o exilado é um homem de orientação colonial, e sua residência de escolha é o país que colonizou sua própria história, então há algumas complicações.*” (LAMMING, 1992. p. 24. Tradução livre). Isso nos leva a necessidade de um comentário adicional acerca dessas narrativas, que concerne sua factualidade. Ao comentar a obra *Doze anos de Escravidão*, de Solomon Northup, Henry Louis Gates Jr afirma algo que também serve aos intelectuais aqui abordados: “*a significância ou a significação negra, por sua própria natureza, é um ato de repetição e revisão, de evocação e improvisação, de forma que para mim a questão muito mais relevante a ser exigida de **Doze anos de Escravidão** não é se é estritamente factual, mas se é verdadeira.*” (GATES JR, 2014. p. 27) . Assim, não faria muito diferença se o encontro de Fanon com a criança branca que caminhava com sua mãe tivesse ocorrido em Paris ou em Lyon. O que importa é que ele aconteceu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, B G M. Os limites da auto-análise. *Rev. Sociol. Polít.*, Curitiba, 26, p. 125-129, jun. 2006.

BACK, L e SINHA, S. *Migrant City*. Abingdon: Routledge, 2018.

BASS, M K. *To Be West Indian: Autobiography and West Indian Literature*. Tese – Louisiana State University and Agricultural and Mechanical Col., 1989.

BERNADINO-COSTA, J. A prece de Frantz Fanon: oh, meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!. *Civitas - Revista De Ciências Sociais*, 16(3), pp. 504-521, 2016.

BORDA, E. W. B. Ecos de Fanon em Florestan Fernandes. *Florestan*. Ano 01. p. 23-32. Maio de 2014.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: *Razões práticas*. Campinas: Papirus, 1996.

_____. *Esboço de auto-análise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BUHLE, P. *The artist as revolutionary*. New York: Verso, 1988.

DWORKIN, D. *Cultural marxism in postwar Britain: history, the new left, and the origins of cultural studies*. Durham, NC: Duke University Press, 1997.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008.

FAUSTINO, D. *Frantz Fanon: um revolucionário particularmente negro*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2018.

FAUSTINO, D. *Por que Fanon, por que agora?": Frantz Fanon e os fanonismos no Brasil*. 2015. 261 p. Tese (Doutorado em Sociologia) Universidade Federal de São Carlos, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, São Carlos, 2015.

FRIEDMAN, N L. Autobiographical Sociology. *The American Sociologist*, vol 21, no 1, pp. 60-66, primavera 1990.

FRYER, P. *Staying power: the history of Black People in Britain*. London and New York: Pluto Press, 2010.

GATES JR, H L. Pós-fácio: a mais completa escuridão. In: *Doze anos de escravidão*. São Paulo: Penguin Classics e Companhia das Letras, 2014.

GROSSBERG, L; NELSON, C; TREICHLER, P. *Cultural Studies*. London: Routledge, 1992.

GUIMARÃES, A.S.A. A recepção de Fanon no Brasil e a identidade negra. *Novos Estudos* (CEBRAP). v.81, pp. 99-114, julho 2008.

HALL, S. C. L. R. James: a portrait. In: *C. L. R. James's Caribbean*. Durhan: Duke University Press, 1992.

_____. *Les "post colonial studies" en débat*. (entrevista) Disponível em :<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cynz4K4/rrbeyLq>. 2005.

_____. A formação de um intelectual diaspórico: uma entrevista com Stuart Hall, de Kuan Hsing Chen. In: *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009a.

_____. Estudos culturais e seu legado teórico. In: *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009b.

_____. *Familiar Stranger: a life between two islands*. Durham and London: Duke University Press, 2017.

JAMES, C. L. R. *Lecture on federation, (West Indies and British Guiana)*, 1958. Disponível em: <https://www.marxists.org/archive/jamesclr/works/1958/06/federation.htm>

_____. *Beyond a boundary*. New York: Pantheon, 1983.

_____. *Os jacobinos negros*. Campinas: Boitempo, 2010.

LAMMING, G. *The Pleasures of Exile*. Ann Arbor: Michigan University Press, 1992.

MACEY, D. *Frantz Fanon: a biography*. Londres e Nova Iorque: Verso Books, 2012.

_____. Fanon, phenomenology. *Radical Philosophy*, 095, mai/jun 1999.

PABLITO, Marcello; Alfonso, Daniel Angyalossy (Org.). *A revolução e o negro*. São Paulo: Edições Iskra, 2019.

PAQUET, S P. *Caribbean Autobiography: Cultural Identity and Self-Representation*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.

RENAULT, M. *Frantz Fanon: De l'anticolonialisme à la critique postcoloniale*. Paris : Éditions Amsterdam, 2011.

SCHWARZ, B. Where is cultural studies?. *Cultural Studies*, 8:3, pp. 377-393. 1994.

_____. Introduction: Crossing the seas. In: *West Indian Intellectuals in Britain*. Manchester: Manchester University Press, 2003.

ST LOUIS, B. *Rethinking race, politics, and poetics: C.L.R. James's critique of modernity*. New York and London: Routledge, 2007.

STANLEY, L. On auto/biography in sociology. *Sociology*, 21, 1, pp. 41-52, 1993.

THOMPSON, E. P. C. L. R. James at 80. *Urgent Tasks*, n. 12, summer 1981. Disponível online em: <http://www.sojournertruth.net/clr80.html>.

WYNTER, S. Beyond the categories of the master conception: the counterdoctrine of Jamesian poesis. In: *C. L. R. James's Caribbean*. Durhan: Duke University Press, 1992.

Artigo recebido em: 31 de agosto de 2020.

Artigo Aprovado em: 23 de outubro de 2020.



A GRAMÁTICA DO ENSAIO BIOGRÁFICO fronteiriço
LA GRAMÁTICA DEL ENSAYO BIOGRÁFICO fronterizo
THE GRAMMAR OF border biographic essay

Edgar César Nolasco¹ & Francine Carla de Salles Cunha Rojas²

Resumo: O artigo discorrerá acerca do ensaio biográfico fronteiriço na esteira da teorização descolonial e da crítica biográfica fronteiriça. Nesse sentido, a discussão centra-se nas experiências atravessadas pela modernidade / colonialidade, que emergem *dos* e respondem *aos* legados coloniais, e nas feridas coloniais abertas que surgem como consequência dessa experiência. Desse modo, o desenvolvimento da reflexão discutirá os conceitos de *bios*, ferida aberta, *paradigma outro* e epistemologia fronteiriça, uma vez que auxiliam a traduzir teoricamente a experiência do ser / estar na / sentir a exterioridade criada pela modernidade / colonialidade. A fim de alcançar tal objetivo, soma-se à experiência da colonialidade em um lócus específico, Brasil, o contexto histórico-político-cultural que atravessa a escrita. A metodologia utilizada é fronteiriça, visto que a escolha de bibliografia pertinente é respaldada pela vivência do corpo pesquisador. Dessa forma, os autores consultados serão Boaventura de Sousa Santos, Glória Anzaldúa, Edgar César Nolasco e Walter Mignolo.

Palavras-chave: Ensaio biográfico; Epistemologia fronteiriça; *Paradigma outro*.

Resumen: El artículo discutirá el ensayo biográfico de la frontera a raíz de la teorización descolonial y la crítica biográfica de la frontera. En este sentido, la discusión se centra en las

¹ Edgar César Nolasco é professor da UFMS – PPGEL/FAALC/UFMS. Coordenador do NECC. ecnolasco@uol.com.br.

² Francine Carla de Salles Cunha Rojas é doutoranda do PPGEL/FAALC/UFMS. Membro do NECC. lucia_jbc@hotmail.com.

experiencias atravesadas por la modernidad / colonialidad, que surgen y responden a los legados coloniales, y en las heridas coloniales abiertas que surgen como resultado de esta experiencia. De esta manera, el desarrollo de la reflexión discutirá los conceptos de bios, herida abierta, otro paradigma y epistemología de frontera, ya que ayudan a traducir teóricamente la experiencia de ser / estar en / sentir la exterioridad creada por la modernidad / colonialidad. Para lograr este objetivo, la experiencia de la colonialidad en un locus específico, Brasil, se suma al contexto histórico-político-cultural que atraviesa la escritura. La metodología utilizada está en el límite, ya que la elección de la bibliografía relevante está respaldada por la experiencia del organismo de investigación. Así, los autores consultados serán Boaventura de Sousa Santos, Glória Anzaldúa, Edgar César Nolasco y Walter Mignolo.

Palabras clave: ensayo biográfico; Epistemología fronteriza; Otro paradigma.

Abstract: The article will discuss the frontier biographical essay in the wake of decolonial theorization and frontier biographical criticism. In this sense, the discussion focuses on the experiences crossed by modernity / coloniality, which emerge from and respond to colonial legacies, and on the open colonial wounds that arise as a result of this experience. In this way, the development of the reflection will discuss the concepts of bios, open wound, other paradigm and border epistemology, since they help to theoretically translate the experience of being / being in / feeling the exteriority created by modernity / coloniality. In order to achieve this goal, the experience of coloniality in a specific locus, Brazil, is added to the historical-political-cultural context that crosses writing. The methodology used is borderline, since the choice of relevant bibliography is supported by the experience of the research body. Thus, the consulted authors will be Boaventura de Sousa Santos, Glória Anzaldúa, Edgar César Nolasco and Walter Mignolo.

Keywords: Biographical essay; Border epistemology; Another paradigm.

[...] a teoria está onde se pode encontrá-la. Não existe local geográfico ou epistemológico que detenha os direitos de propriedade sobre práticas teóricas, mas apenas o “local filosófico”. MIGNOLO. *Histórias locais / projetos globais*, p. 158.

Este artigo objetiva discutir conceitualmente o ensaio biográfico fronteiro a partir da teorização descolonial e da crítica biográfica fronteira, através, majoritariamente, de conceitos pensados por intelectuais latinos, tanto aqueles que ensinam e pensam no exterior quanto aqueles que vivem nos países que compõem a região geográfica. Para tanto, a delimitação volta-se para os textos e conceitos nos quais o processo de teorização emerge das experiências do ser / estar / sentir a exterioridade criada pela retórica da modernidade / colonialidade. Nesse sentido, a afirmação de Walter Mignolo, em *Histórias locais / projetos globais* (2003),

acerca do pensamento teórico e do lócus filosófico, assinala o potencial teórico do conhecimento e dissolve a concepção de que a prática teórica é propriedade de determinados lugares capacitados para o seu desenvolvimento. A carência de estudos, em nível de pós-graduação, acerca do ensaio biográfico fronteiro justifica a necessidade de se realizar discussões críticas acerca do tema. Soma-se a esse fato a emergência das teorizações descoloniais, que despontam significativamente no contexto em que as atenções se voltam para discutir temas pertinentes às chamadas minorias (étnicas, sexuais, religiosas, epistêmicas, estéticas). No Brasil, faz-se relevante a discussão por um terceiro motivo, pois se percebe a ascensão de um contexto autoritário no âmbito político e cultural, fenômeno assinalado por Lilia Moritz Schwarcz em *Sobre o autoritarismo brasileiro* (2019):

Já a emergência dessa nova onda de governos conservadores, que inundaram a política contemporânea, não se limita a retornar ao passado, nem funciona como mera reencarnação dos fascismos e populismos perdidos na história da primeira metade do século XX. O certo é que se trata de fenômeno tão moderno como complexo. Os populismos de agora abusam das novas formas de comunicação virtual com a justificativa de que não precisam de intermediários para se dirigirem ao povo; não têm nenhum escrúpulo em manipular e explorar *fake news* como se fossem verdades comprovadas; vendem para si uma imagem de lisura e correção na gestão do governo, tratando de obliterar seus próprios maus exemplos; acusam os demais de corrupção, não estando eles distantes dessa prática; se autodenominam como “novos” quando estão faz tempo na política e vivem dela; abusam de mensagens moralistas apoiando-se fortemente em conceitos como religião, família e nação. (SCHWARCZ, 2019, p. 228).

O fato explicitado por Lilia Schwarcz contextualiza as circunstâncias a partir das quais se desenvolve esse texto, isso porque, apesar da origem política, é perceptível que tal autoritarismo representa uma ferida colonial (MIGNOLO, 2017) que se manifesta na cultura e na educação também, com especial repercussão nas universidades públicas (através de ações como corte de bolsa, que subsidiam as atividades acadêmicas e de pesquisa, e o fomento de uma guerra cultural cujo inimigo, o outro, é criado para justificar uma série de ações repressivas que visam eliminar o diferente / a oposição). Diante disso, a discussão conceitual em torno do ensaio biográfico fronteiro assume a consciência de que é necessário e fundamental desenvolver resposta que não seja somente a tradução de uma revolta em particular, mas que firme o compromisso ético-teórico em construir uma resposta epistêmica descolonial ao legado colonial supracitado e

aos outros que serão mencionados. Em *O fim do império cognitivo* (2019), Boaventura de Sousa Santos igualmente ressalta a eclosão de legados coloniais que subsidiam formas de desigualdades e discriminações ao afirmar que:

Vivemos num período no qual *as mais repugnantes formas de desigualdade e de discriminação estão se tornando politicamente aceitáveis*. As forças sociais e políticas que costumavam desafiar esse estado de coisas em nome de alternativas políticas e sociais estão, aparentemente, perdendo a força e, de um modo geral, parecem estar, em todo caso, na defensiva. (SANTOS, 2019, p. 07).

Desse modo, objetiva-se responder aos acontecimentos elencados a nível epistêmico, pois como se vê a modernidade / colonialidade se faz presente nos campos epistemológico, cultural, político e educacional. Além disso, é necessário construir, desde já, novas possibilidades no horizonte crítico brasileiro e a possibilidade escolhida a ser desenvolvida é o ensaio biográfico fronteiriço. Tal escolha, somente se torna possível, pois está comprometida em pensar crítica e teoricamente um momento que é descrito por Lilia Schwarcz como

[...] um período de recessão democrática, de cisão social em torno de questões comportamentais, *terreno fértil para que velhas feridas históricas sejam mobilizadas por políticos* que, de forma oportunista, pretendem ter saudades de um tempo que não volta mais e que, em parte, jamais existiu. (SCHWARCZ, 2019, p. 236, grifo meu).

As velhas feridas históricas que retornam são pensadas pelo ensaio de modo que o texto reflita o contexto em que é desenvolvido, a fim de desaprender(-se) as lições emanadas pela modernidade / colonialidade. No contexto da discussão, por fim, é necessário ressaltar que o ensaio biográfico fronteiriço diverge do ensaio (biográfico) moderno, visto que o último se caracteriza por contemplar experiências específicas em lócus igualmente específico (por exemplo, os dois representantes do ensaísmo moderno, *Ensaíos*, de Michel Montaigne, e o texto “O ensaio como forma”, do filósofo alemão Theodor Adorno representam modos de teorizar o ensaio que abarcam as experiências de ser europeu e de se pensar em um contexto de hegemonia cultural / epistêmica). Uma segunda e outra característica do ensaio biográfico moderno, tanto a prática no lócus europeu quanto o praticado no Brasil, diz respeito a metaforização da experiência como método tradutório da teoria. Acerca dessa ideia, é válido mencionar que em determinado momento do livro *As raízes e o labirinto da América Latina* (2006), Silviano Santiago comenta sobre a malha escritural (SANTIAGO, 2006) desenvolvida por textos que falam sobre o Brasil e a cultura brasileira, comentário

que tem por base a obra *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Hollanda. De acordo com o crítico:

Tanto o discurso sobre o Brasil quanto o(s) texto(s) da cultura brasileira derivam da língua portuguesa metropolitana e nela se inscrevem inicialmente por uma alta taxa metaforizante, por um definitivo domínio dos valores ditos espirituais e / ou religiosos sobre os valores ditos materiais e / ou humanos. (SANTIAGO, 2006, p. 92).

Dessa forma, entende-se que o uso da metáfora no ensaio biográfico moderno consiste em uma forma de abstração da experiência que não contempla experiências outras, ou seja, a metaforização no caso citado não emerge como consequência das feridas dos legados coloniais. Já o ensaio biográfico fronteiriço é atravessado, essencialmente, pela experiência colonial e pelas feridas abertas (ANZALDÚA, 1987) pela modernidade / colonialidade, de modo que, nas palavras de Ailton Krenak: “É importante viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como uma metáfora, mas como fricção, poder contar uns com os outros” (KRENAK, 2019, p. 07).

II. A GRAMÁTICA DO paradigma outro

[...] como seria possível pensar se não fosse a partir daqui, América Latina?
LUDMER, 2013, p. 07.

Discorrer acerca do ensaio biográfico fronteiriço justifica-se pela constatação da inexistência de estudos, em nível de doutorado, sobre o assunto, visto que a consulta realizada no site do catálogo de teses e de dissertações da Capes, a partir dos termos, “ensaio biográfico” e “ensaio biográfico fronteiriço” mostram que, em relação ao primeiro termo, abundam teses que tratam da biografia de intelectuais em geral, contudo, no que concerne ao segundo termo, constatou-se a ausência de pesquisas. Tal carência diagnostica a exterioridade de projetos de pesquisa que se voltam para uma discussão conceitual de cunho biográfico-fronteiriço a partir do lócus enunciativo descolonial e de um lócus geográfico e epistemologicamente fronteiriço, UFMS (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul), Campo Grande, tríplice fronteira Brasil/Paraguai/Bolívia.

Nesse sentido, em *Aqui América Latina: uma especulação* (2013), ao evidenciar a relação entre a prática teórica e o lócus geográfico, Josefina Ludmer ressalta que as teorizações desenvolvidas a partir desse lócus são práticas teóricas

que emergem de legados coloniais, de acordo com a autora: “Pensar territorialmente hoje, com os afetos (especular em territórioafeto), é ver alguns conflitos centrais na América latina. Ver os mapas e as linhas traçadas pelo capitalismo, pelo trafico, pelas máfias e pelas políticas de morte” (LUDMER, 2013, p. 112).

Diante disso, o pretende-se erigir uma discussão conceitual acerca do ensaio biográfico fronteiro justamente para se defrontar com os legados coloniais vigentes, os quais são consequências da retórica da modernidade / colonialidade e que, em contexto brasileiro, são perceptíveis quando se percebe que por trás de discursos voltados para o retorno de um passado que, como pontuou Lilia Schwarcz, não volta mais e que, em parte, jamais existiu, para a reafirmação de determinados comportamentos tidos como padrões na religião, na educação, na nação e na família, enfim, quando se entende que aquilo que sustenta discursos que atacam minorias é o legado colonial criam-se condições para a construção de respostas a tais legados. Desse modo, a resposta a ser construída pelo projeto a fim de desnaturalizar (SCHWARCZ, 2019) e descolonizar (MIGNOLO, 2017) tais legados e feridas abertas / coloniais, o ensaio biográfico fronteiro, opera de acordo com quatro eixos representados no título “Ensaio biográfico fronteiro: a gramática de um paradigma outro” são eles a ideia de uma gramática (MIGNOLO, 2017; NOLASCO, 2019) que organiza o ensaio biográfico, o bios (ANZALDÚA, 2000, 2005; NOLASCO, 2018), a epistemologia fronteira (ANZALDÚA, 2005; MIGNOLO e TLOSTANOVA, 2009), e a proposta de um paradigma outro (MIGNOLO, 2003). Outras questões essenciais a proposta do projeto são as noções de ferida aberta, nós histórico-estruturais, a necessidade de se pensar a relação da crítica brasileira com a teorização descolonial e a complexidade do compromisso ético-teórico em traduzir a revolta com a retórica de modernidade / colonialidade tornada mais visível.

Para que a discussão conceitual acerca do ensaio se desenvolva e, por conseguinte, uma resposta aos legados coloniais seja construída, o projeto irá se valer da crítica biográfica fronteira atravessada pela teorização descolonial. Vale mencionar que a crítica biográfica que embasará a tese não se refere ao aporte teórico utilizado a exatidão no século XIX, que propunha uma leitura psicologizante do texto literário, mas trata-se de uma abordagem que emerge da descolonialidade ao teorizar a partir do “[...] grito do sujeito [...], das vidas que gritam através do sujeito, as miséria a que foram levadas por anos de colonialismo e, ultimamente, de civilização neoliberal” (MIGNOLO, 2003, p. 19 – 20).

Por meio de tal aporte teórico, o artigo objetiva desatar os nós histórico-estruturais que descrevem a matriz da modernidade / colonialidade. No artigo “Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade” (2017), Walter D. Mignolo enumera 12 nós histórico-estruturais que, de acordo com o crítico argentino, consistem nos “[...] níveis em que a lógica da colonialidade opera” (MIGNOLO, 2017, p. 09). Contudo, a atenção se volta para quatro nós específicos, são eles os de número 6, 10, 11 e 12, tal escolha justifica-se visto que, no contexto a partir do qual o texto se erige, o Brasil em meio a “convulsões” históricas, políticas, culturais e educacionais, percebe-se mais claramente a presença e as consequências de tais estruturas, soma-se a essa percepção o *bios* da pesquisadora (mulher latina que teoriza a partir da tríplice fronteira e com o objetivo de traduzir a revolta vivenciada diante das circunstâncias nas quais vive e pensa). Em sequência, os quatro nós histórico-estruturais são, respectivamente, hierarquia de gênero / sexo global, hierarquia epistêmica, hierarquia linguística e a específica concepção de sujeito moderno. Em relação ao sexto nó, Walter D. Mignolo comenta:

Uma hierarquia de gênero / sexo global que privilegiava homens em detrimento de mulheres e o patriarcado europeu em detrimento de outras formas de configuração de gênero e de relações sexuais [...]. Um sistema que impôs o conceito de ‘mulher’ para reorganizar as relações de gênero / sexo nas colônias europeias, efetivamente introduzindo regulamentos para relações ‘normais’ entre os sexos, e as distinções hierárquicas entre ‘homem’ e a ‘mulher’ [...]. (MIGNOLO, 2017, p. 11).

A presença desse nó histórico-estrutural ampara-se no *bios* da pesquisadora e na percepção de sua presença em discursos autoritários em voga no Brasil emitidos por pessoas que ocupam posições, muitas vezes elevadas, na política, muito embora tal fenômeno também seja replicado por pessoas comuns, trabalhadores do dia a dia. O mal-estar sentido necessita ser traduzido na escrita e encontra na teorização do ensaio biográfico fronteiro o meio que pensa e desarticula esse nó. No texto “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo” (2000), Glória Anzaldúa propõe uma postura crítica que endossa a necessidade de falar a partir do *bios*, para a autora chicana:

Sua pele dever ser sensível o suficiente para o beijo mais suave e dura o bastante para protegê-la do desdém. Se for cuspir na cara do mundo, tenha certeza de estar de costas para o vento. Escreva sobre o que mais nos liga à vida, a sensação do corpo, a imagem vista, a expansão da psique em tranquilidade: momentos de alta intensidade, seus movimentos, sons, pensamentos. Mesmo se estivermos famintas, não somos pobres de experiência. (ANZALDÚA, 1987, p. 235, grifo meu).

Ao afirmar que não somos pobres de experiência, Glória Anzaldúa percebe o corpo e a vivência das mulheres latinas como matrizes epistêmicas pluriversais e possibilita que a teorização relacione a discussão engendrada à realidade da qual emerge. Dada a relevância que o projeto percebe acerca de se pensar a partir da questão do gênero / sexo e do corpo feminino, entende-se que para a escrita ensaísta biográfica fronteiriça “Escrever é confrontar nossos próprios demônios, olhá-los de frente e viver para falar sobre eles. O medo age como um imã, ele atrai os demônios para fora da tinta de nossas canetas” (ANZALDÚA, 2000, p. 234.).

As circunstâncias percebidas em torno dos discursos acerca da hierarquia de gênero / sexo requerem reflexão também a partir de um contexto mais abrangente, isto é, a relação de tal hierarquia com a realidade da região latino-americana. Sobre o assunto, os apontamentos de Silviano Santiago, na esteira da obra de Octavio Paz, *Labirinto da solidão* (1950), são relevantes para o projeto, pois o crítico percebe na mulher latina a lição aos grandes interpretes da latino-americanidade. Para Santiago:

Por a mulher ter passado séculos como teoricamente inexistente no universo masculinizado das interpretações canônicas da América Latina, não seria ela hoje – e em particular entre os que comungam os princípios do movimento surrealista – a expressão privilegiada da sinceridade e da autenticidade humanas? Não é ela que se entrega ao prazer e aos sentimentos nobres, à vida sexual e amorosa, à Vida, se entrega sem disfarces e sem segundas intenções, com franqueza? Desprezada a hierarquização de gênero típica do mundo patriarcal, não representaria ela “o” ser latino-americano ou mexicano sincero e autêntico, que há muito deveria ter dado lição aos grandes intérpretes da latino-americanidade? (SANTIAGO, 2006, p. 149 – 150).

Entrelaçada à hierarquia de gênero / sexo global, o projeto se deterá também em uma outra hierarquia, a epistêmica. A relação a ser incorporada e desenvolvida na tese entre a hierarquia epistêmica e a de gênero / sexo global reside na marginalização de teorizações concebidas por intelectuais mulheres. Nesse contexto, Walter Mignolo comenta sobre o assunto que

Uma hierarquia epistêmica que privilegiava o conhecimento e a cosmologia ocidentais em detrimento dos conhecimentos e das cosmologias não ocidentais foi institucionalizada no sistema universitário global, nas editoras e na *Encyclopedia Britannica*, tanto no papel quanto na internet [...] (MIGNOLO, 2017, p. 11).

A relação entre a hierarquia de gênero / sexo global com a hierarquização epistêmica é da ordem da marginalização de conhecimentos que não endossam o pensamento europeu (ou norte-americano)-branco-hetero-patriarcal. Dessa forma,

o ensaio biográfico fronteiriço desponta como uma resposta a subalternização de conhecimentos e, concomitantemente, como uma prática teórica outra (MIGNOLO, 2003). No livro *Lugar de fala* (2019), Djamila Ribeiro se detém nas consequências dessa hierarquia epistêmica ao comentar que

A consequência dessa hierarquização legitimou como superior a explicação epistemológica eurocêntrica, conferindo ao pensamento moderno ocidental a exclusividade do que seria conhecimento válido, estruturando-o como dominante e assim inviabilizando outras experiências do conhecimento. (RIBEIRO, 2019, p. 24).

Correlata à marginalização epistêmica, a hierarquia linguística possui especial relevância dentro do desenho do projeto haja vista o contexto geográfico. Sendo o Brasil o único país, na América do Sul, que fala português em uma região cujo idioma predominante é o espanhol, torna-se, por conseguinte, necessário pensar a questão das hierarquias de línguas e o papel que desempenha no mundo concebido pela modernidade / colonialidade. Walter D. Mignolo explica que:

Uma hierarquia linguística, entre as línguas europeias e as línguas não europeias, privilegiava a comunicação e a produção do conhecimento teórico nas línguas europeias subalternizava as línguas não europeias como apenas produtoras de folclore ou cultura, mas não de conhecimento/teoria [...] (MIGNOLO, 2017, p. 11).

53

Aprofundando mais acerca do papel das hierarquias linguísticas dentro do projeto, Walter D. Mignolo reconhece em “Desafios decoloniais hoje” (2017) que tanto o espanhol quanto o português praticados na América do Sul, ainda que façam parte das seis línguas imperiais (espanhol, português, inglês, italiano, alemão, francês) diferenciam-se, visto que “[...] os corpos que as falam habitam memórias diferentes, e, sobretudo, diferentes concepções e ‘sensibilidade’ de mundo” (MIGNOLO, 2017, p. 20). O último elo / nó dessa corrente que compõe a estratégia de sobrevivência da modernidade / colonialidade, endossa e evidencia ainda mais os outros três nós anteriores, pois a convergência desses corroboram a concepção de que os que pertencem a “categoria” de humanos / humanidade são aqueles sujeitos que habitam a modernidade / colonialidade como suas moradas, para o crítico argentino “Uma concepção particular do “sujeito moderno”, uma ideia do homem, introduzida no Renascimento europeu, se tornou modelo para o humano e para a humanidade, e o ponto de referência para a classificação racial e o racismo global [...]” (MIGNOLO, 2017, p. 11 – 12.).

O conceito de sujeito moderno, sob o respaldo de um dado entendimento de humano, realça os três nós mencionados anteriormente, posto que foi a partir

desse entendimento de humanidade (o humano como o moderno) que a exterioridade foi criada para reforçar uma identidade e, por conseguinte, a exclusão de qualquer outro que destoasse desse preceito ocorresse. Corrobora esse entendimento, a exposição do intelectual indígena brasileiro Ailton Krenak que, em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), afirmou que “Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito certo de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história” (KRENAK, 2019, p. 11).

Como mencionado anteriormente, a proposta do ensaio biográfico fronteiriço organiza-se de acordo com quatro eixos, que contemplam os nós histórico-estruturais apresentados. Torna-se necessário desenvolver tais eixos e, conforme o desenvolvimento, mencionar alguns conceitos caros à reflexão. O primeiro dos quatro eixos refere-se à ideia de gramática que organiza o ensaio biográfico.

No artigo “Por uma gramática pedagógica da fronteira-sul: exterioridade” (2019), Edgar César Nolasco propõe discutir conceitualmente uma gramática pedagógica da exterioridade (NOLASCO, 2019) tendo por base a escrita memorialística de Silviano Santiago atravessada pela teorização descolonial e a crítica biográfica fronteiriça. O crítico sul-mato-grossense explica que a proposta de desenvolver tal gramática emerge de uma epistemologia da exterioridade regida por um método específico (NOLASCO, 2019), isto é, regida pelo aprender a desaprender. Nas palavras do crítico “[...] uma gramática expositiva do chão, ou uma gramática expositiva da fronteira enseja o ensino, a aprendizagem de uma gramática pedagógica da fronteira-sul [...]” (NOLASCO, 2019, p. 11). Na esteira do autor, a ideia de gramática do ensaio biográfico fronteiriço atuará como uma prática que visa discutir os elementos que compõem o ensaio biográfico.

O segundo eixo diz respeito à inscrição do *bios* no ensaio biográfico fronteiriço e, nesse sentido, deve ser reafirmada algumas questões outrora tratadas. A teorização que engendrará o ensaio biográfico torna-se possível quando se vislumbra no contexto a partir do qual se fala a presença, física e teórica, dos nós histórico-estruturais. A partir dessa percepção o projeto assume o compromisso teórico e político de pensar as consequências da modernidade / colonialidade. Endossa a necessidade e a relevância do *bios* para o discurso

crítico, os apontamentos efetuados por Edgar C ezar Nolasco em “Descolonizando a pesquisa acadêmica” (2018) quando discorre que

 , mais do que preciso,   necessário a inscri o do corpo e do compromisso teórico, político mesmo desse pesquisador. E tal presença se daria por meio da inscri o de seu bios e de seu lócus ancorando seu lócus enunciativo, mais sua consciência fronteira, cujo olhar lançado emerge, sempre, da exterioridade e, nunca, da interioridade, isto  , de dentro do modo, ou sistema de pensar moderno que ainda impera dentro das academias e das disciplinas. (NOLASCO, 2018, p. 12 - 13).

No mesmo texto o crítico assinala a emergência de se falar *no e a partir do bios* e do corpo ao afirmar que “Precisamos aprender a falar do bios e do corpo, afinal uma pesquisa tem alma” (NOLASCO, 2018, p. 19). Isto  , teorizar quando se percebe a presença da modernidade / colonialidade por meio de discursos autoritários (sejam eles sobre o corpo, a mulher, as línguas não imperiais e a hierarquia epist mica) endossa uma prática crítica e política descolonial, que opta pela vida e pelo que Walter Dignolo denominou de diversalidade (MIGNOLO, 2008). Vale mencionar que desenvolver a teoriza o descolonial envolve igual processo de desenvolvimento do que bell hooks chama de consciência crítica (hooks, 2019). Em *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra* (2019), hooks reflete sobre o desenvolvimento da consciência crítica e explica que o conceito

  o processo pelo qual *deixamos de nos ver como objetos para agir como sujeitos*. Quando mulheres e homens compreendem que o trabalho de acabar com a domina o patriarcal   uma luta enraizada no desejo de fazer um mundo onde todas as pessoas possam viver de forma completa e livre, então sabemos que nosso trabalho   um gesto de amor. (HOOKS, 2019, p. 71, grifo meu).

Desenvolver tal no o no corpo do projeto como prática descolonial requer uma prática *outra* correlata, isto  , para descolonizar (MIGNOLO, 2003) ou desnaturalizar (SCHWARCZ, 2019) os nós histórico-estruturais   necessário, sobretudo, da parte da pesquisadora a consciência de que “[...] precisamos enfrentar o opressor em potencial dentro de nós – precisamos resgatar a vit ma em potencial dentro de nós. Caso contrário, não podemos ter esperança de liberdade, de ver o fim da domina o” (HOOKS, 2019, p. 60).

Em rela o ao segundo eixo, a epistemologia fronteira, ressalta que a teoriza o engendrada pelo projeto concebe-se enquanto um saber que, justamente

por responder aos legados coloniais, não endossa, no horizonte crítico, tais legados (nós histórico-estruturais). Vale mencionar que a questão da epistemologia fronteiriça é atravessada por um duplo entendimento de fronteira, epistemológico (saberes outros em face às teorias e saberes hegemônicos) e geográfico (tríplice fronteira Brasil / Paraguai / Bolívia). Ao entender que a teorização que engendra o ensaio biográfico emerge desse contexto, evidencia-se a relação entre o pensamento fronteiriço e a teorização descolonial, pois segundo Walter Mignolo: “[...] o pensamento fronteiriço é a singularidade epistêmica de qualquer projeto decolonial. Por quê? Porque a epistemologia fronteiriça é a epistemologia do *anthropos* que não quer se submeter à *humanitas*, ainda que ao mesmo tempo não possa evitá-la” (MIGNOLO, 2017, p. 16).

Os quatro nós histórico-estruturais elencados a partir do apontamento feito por Walter Mignolo encontram em *Borderlands / la frontera: la nueva mestiza*, da crítica chicana Glória Anzaldúa, um outro paralelo. No livro, Anzaldúa trata da fronteira entre os Estados Unidos e o México como uma ferida aberta, para a autora chicana a fronteira representa “[...] uma ferida aberta onde o Terceiro Mundo se arranha contra o Primeiro Mundo e sangra. E antes que se forma a casca, volta a hemorragia, a seiva vital de dois mundos que se funde para formar um terceiro país, uma cultura de fronteira.” (ANZALDÚA, 2005, p. 42). Diante disso, as hierarquias mencionadas (gênero / sexo, epistêmica, linguística e conceito de humano / humanidade) são entendidas como feridas e a teorização descolonial aqui proposta, longe de pretender curar e esquecer, teoriza a partir dessas condições, pois, sobretudo, trata-se de um compromisso político-ético com o pensamento *outro*.

O último eixo, o paradigma *outro*, contempla a ideia de acordo com a qual o ensaio biográfico fronteiriço é um saber *outro* que se constitui a partir do diálogo efetuado com a modernidade / colonialidade e que, portanto, pensa os legados coloniais de forma crítica, não os reproduzindo na sua teorização. No prefácio para a edição espanhola de *Histórias locais / projetos globais* (2003), denominado “Um paradigma *otro*: colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitismo crítico”, Walter Mignolo comenta que “Chamo <<paradigma *outro*>> a diversidade (e diversalidade) de formas críticas de pensamento analítico e de projetos futuros assentados nas histórias e experiências marcadas pela

colonialidade [...]”³ (MIGNOLO, 2003, p. 20, tradução minha). Dessa forma, a teorização do ensaio biográfico fronteiriço consiste no desenvolvimento de uma prática epistêmica *outra* que, ao ser concebida no contexto histórico-político-cultural-educacional brasileiro, assume o compromisso teórico e político de descolonizar os legados coloniais mencionados vigentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>>. Acesso em 01 jan. 2020.

ANZALDÚA, Glória. *Borderlands / la frontera: la nueva mestiza*. Trad. Carmen Valle. Madrid: Capitán Swing, 2005.

HOOKS, Bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Trad. Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 183 p. (Humanitas).

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. 1 ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020. 482 p. (Humanitas).

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n94/0102-6909-rbcsoc-3294022017.pdf>>. Acesso em 01 jan. 2020.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. Disponível em: <<https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/772/645>>. Acesso em 01 jan. 2020.

³ No original: “Llamo <<paradigma outro>> a la diversidad (y diversalidad) de formas críticas de pensamiento analítico de proyectos futuros asentados sobre las historias y experiencias marcadas por la colonialidad [...]” (MIGNOLO. Prefacio a la edición castellana <<Un paradigma outro>>: colonialidad global, pensamiento fronteirizo y cosmopolitismo crítico, p. 20, tradução minha).

MIGNOLO, Walter. Prefacio a la edición castellana <<Un paradigma outro>>: colonialidad global, pensamento fronteirizo y cosmopolitismo crítico. Disponível em:<<https://pt.scribd.com/document/355686434/11-Mignolo-Un-Paradigma-Outro>>. Acesso em 01 jan. 2020.

NOLASCO, Edgar C. Descolonizando a pesquisa acadêmica. Disponível em:<<https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/7725>>. Acesso 02 jan. 2020.

NOLASCO, Edgar C. Por uma gramática pedagógica da fronteira-Sul: exterioridades. Disponível em:< <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/9688> >. Acesso em: 01 jan. de 2020.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. (Feminismos Plurais).

SANTIAGO, Silviano. *Raízes e labirintos da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

SANTOS, Boaventura de S. *O fim do império cognitivo*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

SCHWARCZ, Lilia M. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Artigo recebido em: 02 de setembro de 2020.

Artigo Aprovado em: 23 de novembro de 2020.



ENSAIO BIOGRÁFICO: Podemos fazer teori(a)zação da fronteira-sul?

ENSAYO BIOGRÁFICO: ¿Podemos hacer la teorización de la frontera sur?

BIOGRAPHICAL ESSAY: Can we make theori(i)zation from the southern-border?

Edgar César Nolasco¹

RESUMO: O ensaio propõe discutir acerca de uma teorização que se formula a partir do que o autor entende por fronteira-sul. Para desenvolver sua reflexão, o autor convoca a lógica e a retórica do ensaio moderno, visando pontuar que este, por sua vez, por mais que tenha se esmerado para atender ao sujeito fronteiriço, bem como a sua condição de exterioridade, não fez outra coisa senão reforçar sua inferioridade teórica e filosófica. A teorização, por sua vez, ao lembrar que tal sujeito pensa, logo faz teorização, e esta, a seu modo, pode dar a todos um entendimento maior e melhor do “outro” da exclusão.

PALAVRAS-CHAVE: Teorização; Crítica biográfica fronteiriça; Ensaio descolonial

Resumen: El ensayo propone discutir sobre una teorización que se formula a partir de lo que el autor entiende por frontera Sur. Para desarrollar su reflexión, el autor llama a la lógica y retórica del ensayo moderno, apuntando este, a su vez, por mucho que haya intentado atender al sujeto de frontera, así como a su condición de exterioridad, no hizo nada más que reforzar su inferioridad teórica y filosófica. La teorización, a su vez, al recordar que tal sujeto piensa, luego realiza la teorización, y ésta, a su manera, puede dar a todos una mayor y mejor comprensión del “otro” de la exclusión.

¹ Edgar César Nolasco é professor da UFMS – PPGEL/FAALC/UFMS. Coordenador do NECC. ecnolasco@uol.com.br.

Palabras clave: Teorización; Crítica biográfica fronteriza; Ensayo descolonial

Abstract: The essay proposes to discuss about a theorization that is formulated from what the author understands by the southern frontier. In order to develop his reflection, the author calls on the logic and rhetoric of the modernity essay, aiming to point out that this, in turn, no matter how hard it took to attend to the frontier subject, as well as his condition of externality, did nothing else, but to reinforce its theoretical and philosophical inferiority. Theorization, in turn, when remembering that such a subject thinks, does the theorization, and can give everyone a greater and better understanding of the “other” of exclusion.

Keywords: Theorization; Frontier biographical criticism; Decolonial essay.

Por isso não queremos nunca mais viver em localidades reservadas a uma estrita minoria, não queremos nunca mais ser os empregados de uma filial do pensamento, não queremos nunca mais que nossas corporalidades estejam a serviço da disciplina ou da interdisciplina que de alguma maneira nos classifica e, em geral, nos patologiza ou nos inferioriza. Necessitamos, como se sabe desde o primeiro momento em que se teve contato com a colonialidade, de uma política descolonial, uma ética descolonial, uma educação descolonial não dividida em compartimentos estanques como a modernidade/colonialidade organizou o mundo, mas sim em um mesmo movimento coletivo. Facundo Giuliano. *¿Podemos pensar los no-europeos?*, p. 56.

60

Começo esta minha *conversa* acerca do que quero entender e pensar sobre a pergunta inicial retomando minha leitura da coletânea sugestivamente intitulada de *¿Podemos pensar los no-europeos?*(2018), de onde, inclusive, retirei a epígrafe acima, para me fazer também a pergunta: *Podemos fazer teori(a)zação da fronteira-sul?* Antes sequer de tratar do título desta minha *teorização* re-teorizada, adianto-me e respondo, à la Walter Mignolo, sim, podemos fazer teori(a)zação da fronteira-sul; mas a questão não é tão simples e nem é tão apressada como o foi minha resposta categórica.

O começo da problematização que atende ao desenvolvimento da resposta passa por uma *teorização* — e aqui quero fazer justiça cabal ao que se lê em epígrafe — que contempla, primeiro, *um aprender a desaprender para reaprender* de outra maneira, conforme Mignolo nos afirma que a filosofia ameríndia nos ensinou; e, num segundo momento, *aprender a teorizar para desteorizar para, assim, re-teorizar*(Nolasco) — proposta esta que, de alguma

forma bastante específica, atravessou toda a discussão defendida por todo o decorrer do texto acadêmico.²

Se esta é a fórmula e o aprendizado mais complexo para o intelectual fronteiriço (ou teorizador, ou *fazedor* a la Borges) da fronteira-sul, o é também o mais necessário, impondo-se mesmo como a única condição para se pensar e escrever uma reflexão desteórica (*teorías sin disciplina*, livro organizado por Castro-Gomez e Mendieta) da fronteira. (A leitura que faço aqui do livro *¿Podemos pensar los no-europeos?* me ajudará nessa discussão. Resta-me talvez dizer que o tomarei, bem como aos autores-amigos nele presentes — todos como um *aliado hospitaleiro* (Pessanha), valendo-me deles por meio de uma intercorporeidade em que um já é o outro e vice-versa.) A corporalidade defendida na epígrafe acima, corrobora, a seu modo, para essa intercorporeidade que defendo e da qual vali-me por toda minha escrita da Tese, visando rasurar, assim, não a presença autoral de quem quer que seja, mas a predominância discursiva disciplinar e interdisciplinar que tenta se impor a todo custo hierarquicamente na ordem do pensamento. Transcrevo a parte inicial do texto-epígrafe: “não queremos nunca mais ser os empregados de uma filial do pensamento, não queremos nunca mais que nossas corporalidades estejam a serviço da disciplina ou da interdisciplina que de alguma maneira nos classifica e, em geral, nos patologiza ou nos inferioriza.”

61

No princípio dessa *teorização* aqui defendida e posta em prática na escrita da Tese Acadêmica — e só antecedida por seu lugar a fronteira-sul — devem acontecer (e aconteceram: o NECC: NÚCLEO DE ESTUDOS CULTURAIS COMPARADOS, criado na UFMS em 2009, vindo até este momento pandêmico, e, mais uma vez e sempre, merecendo destaque a produção regular do periódico CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS, em seu vigésimo volume, atendendo temáticas e autores os mais variados) os encontros, as conversas (tratei disso na Tese), lugar das sensibilidades biográficas e locais, dos afetos (e desafetos) — lição esta que deve ser defendida como uma luta pelo intelectual fronteiriço; atrelado a esse desejo de um pensamento único de todos do lugar, porque

² Parte deste texto foi apresentada como parte de minha Tese Acadêmica apresentada junto à Faculdade de Artes, Letras e Comunicação – FAALC – da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS – para a promoção à denominação de Professor Titular, apresentada em 24 de setembro de 2020.

atravessados (Anzaldúa) pelos mesmos sentires, fazeres e estares, resultando tudo numa grande coletividade de bem comum e viver a todos, sobreleva-se a lição primeira que deve ser seguida à risca pelo intelectual fronteiriço em sua desteorização: *se faz teoria para viver e não se vive para fazer teoria: não vivo para escrever teorias*, meus caros que aqui me assistem; *faço teorização para viver* (assim como tenho feito versos) — escavo formas de um viver melhor para todos (até os que me lerem) por meio de minha teorização que se quer desprendida de qualquer razão teórica e qualquer tradição; escrevo e penso teorizando para *com-viver* comigo mesmo e com todos aqueles (a exemplo dos discípulos acadêmicos) que porventura e alto risco me lerem, me escutarem e que comigo conversarem. (Afianzo que minha preocupação é teórica.)

A pergunta que molda a desteorização “Podemos fazer teori(a)zação da fronteira-sul? tem como resposta certa a tarefa de um *fazer*, um *pensar* e um *estar sendo* intelectual teórico na fronteira. Por meio de tal teorização desteórica cabe na luta do intelectual fronteiriço desprender-se das regras hierárquicas da teoria moderna: *aprender a fazer teoria para desteorizar para aprender a re-teorizar* como exercício desteórico da fronteira-sul.

O título-pergunta “Podemos fazer teori(a)zação da fronteira-sul? guarda muitas explicações, teorizações e desprendimentos necessários: o *fazer* desteórico fronteiriço não se prende a um tema específico (como a uma análise específica de alguma coisa); antes, preocupa-se com o seu ato de *fazer* (colher) as teorias — o intelectual, nesse caso, é um *fazedor* de uma teorização (ressalvadas as diferenças, como quando em menino eu colhia guaviras no lócus fronteiriço chamado de Revolta) e não um *pensador*. Esboça-se aqui a ideia de um *pensar de viver*, que se contrapõe a uma *práxis de pensar*, e cuja forma outra de viver pode ser entendida como “uma forma privada de filosofar”. (Kusch *apud* Mignolo, 2018, p. 205) (E não seria demais lembrar que não se pensa, não se teoriza e não se filosofa apenas por meio da escritura. Há um mundo das exterioridades no qual vozes, gentes, línguas, corpos que se intercorporam e se interculturam, criando sentires, saberes e *estarem-sendo* que amalgamam um pensamento outro e, por conseguinte, uma epistemologia fronteiriça que se sustenta a partir de um paradigma-outro. Assim como há outras formas de viver, há outras formas de pensar e, por extensão, de teorizar e de filosofar. (O bom-pensar, o bom-teorizar, não passa, necessariamente, pela ordem da escritura; talvez passe mais por um *com-viver*, um *pensar de viver*, “algo que el cuerpo piensa en si mismo en el vivir.”, p.205))

O ato de preparar-se já traz uma relação intercorpórea entre o intelectual fronteiriço e seu corpo e a Natureza, assim como com as palavras e os silêncios e as teorias todas. (Chega-se à província da escritura teórica só muito depois). Mais importante do que chegar ao texto teórico (e ao Verbo definitivos), bem como preocupar-se em *estar, ter, ser* e *pensar* (a teoria e a si), é *estar-sendo* no ato mesmo de fazer (o fazedor é aquele que desobedece, porque se desprende das amarras de uma única epistemologia, e propõe saídas, ou opções descolonizantes) sua teorização. Não por acaso que “*estar-sendo*”, de acordo com a leitura que Mignolo faz de Kusch, é uma categoria que rechaça a expectativa de se unir à narrativa da modernidade: “*Estar sendo* é uma negativa que, ao mesmo tempo, afirma aquilo que a modernidade quer eliminar ou incorporar em uma das etapas do desenvolvimento para superá-la. *Estar sendo* é uma negação que afirma a indigeneidade e impede que ela seja absorvida por e para a nacionalidade dos Estados modernos. (MIGNOLO, 2018, P. 138)

Fazer teorização da fronteira-sul é um desprender-se continuamente da própria teoria escritural, da Teoria ocidental e da Tradição, pois somente por meio dessa *conversa* entre os amigos, os bugres e os pássaros e a Natureza o intelectual retraça sua travessia-teorização ao encontro de um *com-viver* entre todos do lugar, seja de dentro da Academia, seja de fora (mas neste caso principalmente de fora, da rua, das calçadas, dos guetos, das favelas, das zonas fronteiriças, dos campos, esboçando-se aí o contorno da paisagem biográfica do intelectual); há uma barreira teórica e disciplinar que quase sempre soa como intransponível para as teorizações que se *alevantam* das bordas da exterioridade. Por meio desse *fazer* teorização a partir de uma Universidade periférica do país, minha teorização se impõe a contrapelo e *esta-sendo* enquanto eu também estou-sendo e meu corpo-teorização se move na encosta da fronteira-sul (meu lócus geográfico e biográfico) dando-me a consciência de que minha travessia é a extensão de meu *fazer teórico* (foi exatamente essa consciência que me levou a reivindicar por um “lugar teórico “ ao final de meu texto-tese) enquanto uma forma de *viver* e não mais um desejo de *ter*.

Confesso aqui para todos que minha empreitada desteórica é basicamente política e ética: porque, por meio dela, eu assumo a luta do desprendimento, da desaprendizagem e da desobediência epistêmica. Tenho a consciência que sem assumir esse risco pela teorização eu não encontraria outro modo (um modo outro) de sentir e fazer, de pensar e de escrever, outro modo de viver e *com-viver* com os outros (e não com o outro, pois este simplesmente não existe, nem nunca

existiu; aliás, não passou de uma mera invenção do mesmo de dentro) e comigo mesmo enquanto aquele que vive, pensa e trabalha de um lugar bastante específico tanto dentro do país quanto fora dele. Afinal, para mencionar o título de minha Tese Acadêmica: *A fronteira não é longe daqui*.

Ainda na esteira da discussão que Mignolo faz em *¿Podemos pensar los no-europeos?*, em que discute a relação entre, por exemplo, vida e filosofia (e aqui pensaria em *teorização*), no sentido de que há uma filosofia, ou modo de pensar, que advém da vida “comunal” cotidiana das pessoas, podemos pensar, numa clave de um “vocabulário descolonial”, em uma práxis de pensar/viver descolonial que, por sua vez, não seria menos filosófica. Tudo o que Mignolo discute passa pelo pensamento de Rodolfo Kusch, mais precisamente quando este estuda o *pensamento indígena e popular na América* (1970). Não é demais lembrar que por trás da discussão teórico-filosófica de Mignolo está a pergunta “podemos pensar os não-europeus? Trata-se, na verdade, de um pensar por pensar, um pensar sem mais, como afirma Mignolo, um *pensar em viver* que nos acontece desde o momento em que começa o dia, e que nos acompanha por todas nossas atividades diárias, indo até à noite na hora do sonho, por exemplo. Segundo ele, trata-se de “um pensar que é coextensivo ao viver”: “Viver em condições adversas é um ‘estilo de vida’ que envolve pensar, assim como quem tem um estilo de vida favorável. Viver exige pensar tanto na automaticidade do corpo quanto nas relações cotidianas na vizinhança, família, café, supermercado. Você pensa, sempre pensa, viver é pensar e pensar é viver. Um exige o outro.” (MIGNOLO, 2018, P. 205) Agora mesmo, em plena condição pandêmica que nos açoita e assola nossa vida, tirando-nos de nossa diretiva diária e de nossos bons costumes, somos, mais do que convocados, condenados a pensar diuturnamente na doença, no cuidado, na perda, na efemeridade da vida e na própria morte. Nosso corpo não está alheio a essa condição: ele também se lança e pensa a dor na mesma condição em que pensa a vida, ou em que vivemos por meio dele. Essa discussão rechaça uma “práxis de viver” e endossa um “pensar em viver” enquanto *uma forma privada de filosofar*.

Na esteira da discussão proposta por Mignolo, essa *forma privada outra de filosofar* contrapõe-se à filosofia que, enquanto uma práxis disciplinária de pensar, esteve e está arraigada na *práxis de viver* que a gerou, a transformou e a sustenta. *Esta é a forma oficial de tratar a filosofia*, conclui Mignolo. (Ver MIGNOLO, 2018, p. 206). O que se sobressai dessa questão, e Mignolo vê a pertinência e coerência na pergunta de Hamid Dabashi, não é se os não-europeus não podiam

fazer filosofia, mas, sim, se podiam pensar? E se os não-europeus, como vimos, podem pensar, logo podem e fazem *teorização*. No decorrer de meu trabalho, quando discuti acerca de uma teorização bárbara ou fronteira, mencionei esta passagem de Mignolo que conclui bem a discussão: “pensar teoricamente é dom e competência de seres humanos, não apenas de seres humanos que vivam em *um certo período*, em *certos locais geográficos* do planeta e falem *um pequeno número de línguas específicas*.” (MIGNOLO, 2003, p. 159, grifos meus) Em sua discussão, Mignolo aponta os conceitos de “diferença colonial” e de “desobediência epistêmica” como saídas para barrar os universais abstratos que endossaram a práxis da filosofia ocidental moderna. Reconhece, todavia, e também foi isso que mais me incomodou durante o trabalho e que continua a me incomodar, ser muito difícil para aquele intelectual — que habita o território em que a diferença colonial e suas manifestações são criadas e postuladas — *sentir* a ferida que as diferenças coloniais causam. O que não quer dizer impossível; basta estar disposto ao desprendimento teórico-filosófico.

Quero postular que uma das estratégias possíveis talvez seja a prática da teorização indisciplinada, posto que tal teorização não o é mais nem disciplinária nem interdisciplinária. De acordo com Mignolo, a práxis do pensar descolonial, e aqui estou pensando no teorizar como um re-teorizar, conforme propus no trabalho, não ignora as línguas nem muito menos as teorias modernas, todavia não obedece mais as regras acadêmicas e disciplinárias que, quase sempre, tentam se impor dentro da Academia e do Discurso como tutoras de uma prática de pensar corrente. Para Mignolo,

Nós não-europeus não podemos pensar disciplinadamente ou interdisciplinadamente, mas podemos pensar indisciplinadamente, na medida em que aprendemos e contribuimos com todas as trajetórias que, na práxis do pensar, desmontam a diferença epistêmica descolonial e se afirmam na práxis do pensar, fazer, viver e escrever como queremos porque a libertação descolonial está em jogo para dois terços do planeta.³

³MIGNOLO, 2018, p.213. “Los no-europeos no podemos pensar disciplinadamente o interdisciplinadamente, pero sí podemos pensar indisciplinadamente, en la medida en que aprendemos y contribuimos con y a todas las trayectorias que, en la praxis del pensar, desmontan la diferencia epistémica decolonial y se afirman en la praxis del pensar, del hacer, del vivir y del escribir como nos gusta porque la liberación decolonial está en juego para dos terceras partes del planeta.”

A práxis do pensar descolonial, segundo Mignolo, se manifesta na *práxis do escrever o que quero*, do *escrever em si*, porque não é mais a disciplina o que importa, principalmente em sendo “teórico”, porque o que realmente importa é o que está em jogo: “primeiro a libertação que transforma o sujeito colonial em sujeito descolonial, ou melhor, um sujeito des-sujeitado [de-sujeitado] pela libertação.” (MIGNOLO, 2018, p. 211)

Entendo que essa *práxis do escrever o que se quer* convoca a presença do *bios* de todos os envolvidos na ação, ou opção de ordem descolonial. Retomo aqui o que escrevi logo no início do trabalho:

Resta-me dizer que minha opção pelo *bios* é teórica: uma teorização que encampa as sensibilidades biográficas e locais, o ser, o sentir e o fazer, o geoistórico, a ignorância, a ecologia dos saberes, a fronteira-sul, o desprendimento crítico, todos enfim como estratégias para se pensar e ancorar a epistemologia fronteiriça que se erige daqui (de onde as pesquisas e o “fazer científico” estão sendo propostos), desse lócus específico de uma exterioridade fronteiriça que compreende minha vivência, minha experiência e implica meu pensar, meu fazer e meu sentir — *Se es y se siente — soy donde pienso — donde se piensa* (MIGNOLO). (NOLASCO, neste trabalho).

Se sou e sinto a partir do lugar em que penso (e não como consequência do ato de pensar), logo meu *bios* é presidido por um lastro histórico, meu corpo dialoga com esse *bios* histórico, inscrevendo nesse diálogo suas sensibilidades biográficas e locais e permitindo, por conseguinte, que um corpo epistêmico se apresente na ordem do lócus da enunciação, e se meu corpo é a extensão, ou continuidade, do lugar onde meu *ser*, *sentir*, *viver* e *estar* estão ancorados no mundo (espaço), e somando-se a isso o fato de que a *teorização* é um sintoma de meu corpo, concluo que uma paisagem biográfica se projeta e se desenha no entorno desse lugar no qual meu corpo *habita* e a partir do qual ancoreo meu discurso, minha *teorização* ao outro, ao mundo e a mim mesmo. Há uma passagem de Giuliano que ilustra bem essa paisagem biográfica que nos cerca:

O mais bonito de jogar, seu grande prazer, talvez não esteja na soberania de quem joga(brinque) com algo, mas, sim, na possibilidade de que - compartilhando - o jogo ganhe vida e comece a jogar conosco. Porque apostamos nossa vida em alguns pensamentos, e alguns pensamentos se lançam na vida. E, embora muitas vezes não sejam escritos ou não seja possível escrevê-los, esses pensamentos do jogo cotidiano

que implica em viver pintam a paisagem que temos dentro descansando sobre o solo (ou os solos) que habitamos.⁴

A passagem é sugestiva de uma relação intercorpórea entre o corpo e o lugar, ou melhor, entre o corpo e a paisagem que, de alguma forma, o situa, e o faz, em um lugar específico. Agora não é demais lembrar que se trata, antes, de uma paisagem de ordem epistemológica, como pontua e defende a *teorização* fronteiriça. Sobretudo, e especificamente, quando reitera que a fronteira reside na barra que separa e une dentro e fora, interior e exterior, modernidade e colonialidade. Sem tempo hábil para me aprofundar nisso aqui como gostaria, acerca de uma paisagem biográfica da superfície do espaço/lugar e do que gravita em torno de seu corpo, o fato é que devemos entender que qualquer teoria, ou qualquer discussão de ordem conceitual, até pode ser a mais importante em determinado momento histórico, mas completamente *irrelevante* para se pensar (ou pensá-los) a partir do biolocus dos indivíduos fronteiriços e, por extensão, do pensamento fronteiriço. Logo, e por extensão, e estou reconhecendo e compartilhando, que aquilo que é importante para a minha *teorização* deve ser indispensável para a minha vida. E talvez isso se torne mais compreensível porque as relações entre as teorias e as teorizações, bem como entre os intelectuais que as praticam, por partirem das geo e corpo-políticas de sentir, crer, pensar, fazer, estão engastadas em experiências distintas (para não dizer íntimas), ou seja, atravessadas pelo corazonar (quando o “coração guia a razão”, Boaventura), pelas “suficiências íntimas”, como diz Arboleda (*apud* SANTOS), ou presas na “província da escritura” (PESSANHA), ou no roçamento das fronteiras (ANZALDÚA), ou nas “sensibilidades locais” (MIGNOLO) ou “sensibilidades biográficas” (NOLASCO). A teorização biográfica, enquanto uma “desconversa”, uma “desteorização”, vem nos lembrar de que a “verdade”, qualquer verdade, não foi estabelecida por nenhuma coerência lógica, mas antes pelo “fundamento” que a sustenta, e isso porque a verdade é da ordem do coração (“la verdad afinca en el

⁴“Lo bonito de jugar, su gran placer, tal vez radique no en la soberanía de quien juega con algo sino, más bien, en la posibilidad de que -al compartir _ el juego cobre vida y empiece a jugar con nosotros. Porque nos jugamos la vida en algunos pensamientos, y algunos pensamientos se juegan en vida. Y, aunque muchas veces no se escriban o no se pueden escribir, esos pensamientos del juego cotidiano que implica vivir, pintan el paisaje que llevamos dentro gravitado por el suelo (o los suelos) que habitamos.” (GIULIANO, 2018, P. 18)

corazón”, constata Mignolo a partir da “filosofia” indígena), e logo “la verdad se ‘siente’ más que se la ‘conoce’” (MIGNOLO, 2018, p. 228).

Há uma passagem de Rodolfo Kusch, transcrita por Giuliano, que merece ser reproduzida aqui, por contemplar paisagisticamente a situação biográfica discutida:

A calçada de nossa casa, a rua, a casa dos vizinhos, a passagem de nível próxima, a avenida a duas quadras também são pedaços de nossa intimidade. Vivemos sempre inseridos em uma paisagem, ainda que não o queiramos. E a paisagem, seja a do cotidiano ou a do país, não apenas é algo que se está fora e que os turistas veem, mas é o símbolo mais profundo no qual nos firmamos, como se fosse uma espécie de escritura, com a qual cada habitante escreve com letras maiúsculas sua pequena vida.⁵

Essa relação entre *bios* e paisagem e, por extensão, entre pensamento e teorização, retoma a relação antes pontuada de como se procedeu acerca da filosofia na América Latina, sendo, segundo Kusch e discutida por Mignolo, uma visada trabalhada dentro da Universidade, enquanto a outra teve um procedimento mais privado. Não custa lembrar que tal discussão de cunho filosófico feito por Rodolfo Kusch deu-se a partir do estudo do *pensamento indígena e do pensamento popular na América*. De acordo com Mignolo, enquanto no primeiro caso (a filosofia ensinada nas universidades) se detinha numa série de problemas e de temas europeus traduzidos em linguagem filosófica, no segundo

é um modo que está implícito no modo de vida e no pensamento presente nas ruas das cidades e nos campos, nas casas, e que se desenvolve paralelamente ao modo oficial de fazer filosofia na universidade.⁶

Esta passagem de Mignolo lê literalmente a passagem de Giuliano aqui antes transcrita. Mas gostaria de lembrar também que esta discussão aqui feita poderia

⁵ *Apud* GIULIANO, p. 22. La vereda de nuestra casa, la calle, las casas de los vecinos, el paso a nivel cercano, la avenida a dos cuerdas, también son trozos de nuestra intimidad. Vivimos siempre metidos en un paisaje, aunque no lo querramos. Y el paisaje, ya sea el cotidiano o el del país, no sólo es algo que se da afuera y que ven los turistas, sino que es el símbolo más profundo en el cual hacemos pie, como si fuera una especie de escritura, con la cual cada habitante escribe en grande su pequeña vida.

⁶ MIGNOLO, 2018, p. 135. “El segundo, es un modo que se encuentra implícito en el modo de vida y el pensamiento presente en las calles de las ciudades y los campos, en las casas, y que se desarrolla en paralelo al modo oficial de hacer filosofía en la universidad.”

muito bem ser ilustrada com o texto-epígrafe que abre meu trabalho como um todo. Subjacente a essa discussão de base filosófica, sobressai meu interesse de cunho teórico, como venho insistindo, e pensando nessa teorização que se erige da exterioridade do sistema de pensamento colonial moderno, lembro que Kusch/Mignolo vão chamar tal modo de pensar-viver/viver/pensar de um *pensamento próprio*, ou seja, quando perdemos “o medo de pensar por nós mesmos, medo infundido pela força das diferenças epistêmicas e ontológicas coloniais e da colonialidade que elas atualizam.”⁷ Para Kusch, *pensamento próprio* significa “a liberdade de poder se apropriar da filosofia continental, no caso do filósofo, para se desvincular [desprenderse] da forma oficial como ela é estudada.” (p.135). E é por isso que Mignolo é categórico ao afirmar que o desapego, *o desprendimento implica desobediência epistêmica*.

Em se tratando das teorias modernas, como venho fazendo aqui, não seria o caso nem de apropriar-se delas para se desprender, uma vez que a teorização descolonial convoca e propõe outras opções de ordem descolonial. Começa por demandar “a inscrição da experiência colonial/subalterna do crítico em suas práticas teóricas”⁸, como conclui o autor de *Histórias locais/Projetos globais* (2003). E, como forma de se contrapor às teorias modernas, erige-se assentada numa *teorização bárbara*:

uma prática teórica daqueles que se opõem ao conceito racional e asséptico de teoria e conhecimento, teorizando, precisamente, a partir da situação na qual foram colocados, sejam eles judeus, muçulmanos, ameríndios, africanos ou outros povos do ‘Terceiro Mundo’ como os hispânicos nos Estados Unidos de hoje.⁹

Assim como Kusch advertiu que para se pensar uma filosofia ameríndia, a partir da “marginalização e da barbárie”, era necessário o reconhecimento de um “locus filosófico”, reitero eu agora que para se pensar da fronteira-sul é necessário o reconhecimento de um “lugar teórico”, mas bem entendido que não se trata apenas de uma localização geográfica, mas sobretudo histórica, política e

⁷ MIGNOLO, 2018, p. 135. “perder el miedo a pensar por nosotros mismos, miedo infundido por la fuerza de las diferencias epistémica y ontológica coloniales y la colonialidad que actualizan.”

⁸ MIGNOLO. *Histórias locais/Projetos globais*, p. 156.

⁹ MIGNOLO. *Histórias locais/Projetos globais*, p. 157.

predominantemente epistemológica.¹⁰ De acordo com Mignolo, um dos objetivos da teorização pós-ocidental, ou teorização fronteiriça como o prefiro, “é reinscrever na história da humanidade o que foi reprimido pela razão moderna, em sua versão de missão civilizadora ou em sua versão de pensamento teórico negado aos não-civilizados.”¹¹ No contexto da discussão atual aqui feita, acrescentaríamos pensamento teórico negado aos não-europeus, aos fronteiriços, para fazer jus ao título do livro *¿Podemos pensar los no-europeos?* E a saída teórica estratégica defendida por Mignolo e por toda a teorização de ordem descolonial é a de se propor a pensar a *partir da fronteira e sob a perspectiva da subalternidade*, ou seja, a partir *da fronteira do conceito moderno de teoria e das formas de pensamento silenciadas pelo moderno conceito de teoria*, afinal e, infelizmente, ainda vale a pena repetir sempre:

pensar teoricamente é dom e competência de seres humanos, não apenas de seres humanos que vivam em um certo período, em certos locais geográficos do planeta e falem um pequeno número de línguas específicas. Se a pós-colonialidade não consegue romper com a epistemologia moderna, torna-se apenas outra versão dela, com um tema diferente. Seria, em outras palavras, uma teoria *sobre* um assunto novo, mas não a constituição de um novo sujeito epistemológico que pensa *a partir das e sobre* as fronteiras.¹²

70

Dentro de uma visada descolonial, e para erigir uma teorização fronteiriça, não cabe pensar *sobre*; apenas pensar *a partir de*. Porque, se não se pensar a partir da experiência de *anthropos* (o sujeito fronteiriço, subalterno, descolonial), o intelectual que teoriza não vive a experiência do outro e não pode contar sua história local. A teorização fronteiriça se erige a partir da experiência/vivência do indivíduo da fronteira e, por isso mesmo, introduz a perspectiva da epistemologia fronteiriça. É isso que leva Mignolo a afirmar que “pensar a partir de experiências subalternas deve contribuir tanto para a autocompreensão quanto para as políticas públicas, que criam condições para transformar (e estigmatizar) as relações de subalternidade.”¹³

¹⁰ Ver MIGNOLO. *Histórias locais/Projetos globais*.

¹¹ MIGNOLO. *Histórias locais/Projetos globais*, p. 158.

¹² MIGNOLO. *Histórias locais/Projetos globais*, p. 159.

¹³ MIGNOLO. *Histórias locais/Projetos globais*, p. 160.

Falava a pouco de um “lugar teórico”. Pensando especificamente aqui na teorização fronteiriça talvez devesse lembrar, conforme Mignolo reitera acerca de uma teorização pós-colonial, que devemos tomar tais *loci* de enunciação teórica específica das margens (ou Terceiro Mundo), ou fronteiras como o prefiro, a qual procura reverter aquela ideia retrógrada, para não dizer moderna, de que as *teorias vivem em um não-lugar* e de que aqueles divíduos que vivem *num país subdesenvolvido econômico e tecnologicamente são mais incapazes de produzir qualquer tipo de pensamento teórico significativo*.¹⁴ No bojo dessa discussão, convoco meu “lugar teórico” e reafirmo de que o lugar de onde penso e o lugar de onde se articula minha teorização biográfica fronteiriça é a fronteira-sul, situada geográfica e epistemicamente em determinado espaço do planeta. Por conseguinte, angario para o cerne dessa minha teorização o direito de minha localização e de minhas sensibilidades biográficas, porque o princípio de minha argumentação teórica (e vale para todas) é de *ordem emocional e não racional*,¹⁵ como se poderia pensar a vã filosofia ocidental. Há uma passagem de Facundo Giuliano que capta e traduz o que estou querendo dizer aqui:

Nossas opiniões têm o peso de nosso chão e os pensamentos brotam de nossas entranhas, veias fluem no sangue quente que carregamos e nos unem. Não gostamos da linguagem que hierarquiza e distancia, que moraliza e ordena, a mesma linguagem que nos quer incapaz de pensar bem de nós mesmos. Vivemos, sofremos, aqui estamos: a vida é possível no deserto.¹⁶

71

À bela passagem (paisagem), na qual o autor termina dialogando com o escritor sul-africano John Maxwell Coetzee, gostaria apenas de repetir que também eu (mas poderia ser “nós” daqui da fronteira-sul) vivo, sofro, trabalho, escrevo e aqui estou: *a vida é possível na fronteira-sul*.

Chego, assim, ao título de meu trabalho ora apresentado: *A fronteira não é longe daqui*. E quero começar pontuando que apesar de minha *fronteira-sul* ser

¹⁴ C.f. MIGNOLO. *Histórias locais/Projetos globais*, p. 164.

¹⁵ Ver MIGNOLO, 2018, p. 228.

¹⁶ GIULIANO, 2018, p. 56. “Nuestras opiniones tienen el peso de nuestro suelo y los pensamientos brotan desde nuestras entrañas venas, fluyen en la sangre caliente que llevamos y nos hermana. Nos cae mal el lenguaje que jerarquiza y distancia, que moraliza y ordena, el mismo que nos quiere incapaces de pensar bien de nosotros mismos. Vivimos, sufrimos, aquí estamos: la vida es posible en el desierto.”

geográfica, posto que há limites, marcos que marcam as fronteiras internas e externas, voltei-me, sobremaneira, para a fronteira de ordem epistemológica, talvez pelo fato de eu, enquanto aquele que ensina e trabalha em uma instituição pública, ter uma preocupação sobretudo epistemológica, ou seja, teórica. Todavia não posso me trair aqui, pois negar a presença da fronteira-sul geográfica em minha vida intelectual seria trair meu corpo, meu *bios*, minha história pregressa até aqui: nasci, cresci e vivi nas terras da Revolta; de modo que passei grande parte de minha infância e adolescência, e mesmo depois, rumando para a fronteira-sul, e por vários motivos. Lembro-me que quando alguém vindo de longe nos perguntava em casa onde ficava a fronteira, alguém respondia de pronto: *a fronteira não é longe daqui*. Tenho tratado a exaustão dessa fronteira-sul, sobretudo em meus livrinhos de *teorização* despoética: *Pântano* (2014), *O oráculo da fronteira* (2018), *A ignorância da Revolta* (2019) e *O jardim das fronteiras* (2020). Já em meu livro *Perto do coração selbaje da crítica fronteriza* (2013) detive-me na fronteira mais pela visada epistemológica. Talvez a grande diferença entre o que eu discutia ali naquele texto que fora resultado de meu pós-doc realizado no PACC: PROGRAMA AVANÇADO DE CULTURA CONTEMPORÂNEA(PACC/UFRJ) e este de agora seja a presença do lastro biográfico, ou seja: se lá me detinha na questão do “local”, neste de agora agrego o “bios” ao lócus, resultando no que passei a chamar de *biolócus*. *A fronteira-sul é meu biolócus*. Mas confesso que não precisamos ir longe para entender que o geográfico, o territorial, assim como o geopolítico, a corpo-política e o epistemológico (de epistemologia fronteiriça) podem *conviver* em uma certa harmonia especificamente porque falo, penso e escrevo de uma zona de fronteira e, quando isso é a realidade, nosso discurso origina-se atravessado pelo geoistórico biofronteiriço cultural, como é o meu caso. Lembro-me aqui de Mignolo que dissera que quando se trata de teorias de um local geoistórico, elas demonstram a proeminência do *emocional* para construir teorias (o que aqui venho chamando de *teorização*) e afirma ainda o autor que as sensibilidades locais (MIGNOLO) e biográficas (NOLASCO) “não são essenciais e não estão inscritas no nascimento dos indivíduos, mas formam-se e transformam-se, criam-se e perdem-se, na família, na escola [...] no decorrer da vida.”¹⁷ Confesso que depois que sai da fronteira-sul para estudar na cidade grande longe, perdi aquela

¹⁷ MIGNOLO. *Histórias locais/Projetos globais*, p. 264.

fronteira-sul guardada no coração, mas ganhei, sobretudo depois que me propus a estudar a fronteira epistemologicamente na academia, uma fronteira teórica. Hoje trago a insígnia da fronteira-sul cravada em meu corpo-palavra. Talvez seja pelo fato de as sensibilidades dos locais geostóricos relacionarem-se com um sentido de territorialidade que se inclui nessa discussão “a língua, o alimento, os odores, a paisagem, o clima e todos esses signos básicos que ligam o corpo a um ou diversos lugares”, como constata Mignolo.¹⁸ Explica-se, pois, porque tratei e trato a exaustão de *paisagem* e sempre faço questão de afirmar que meu corpo encontra-se engastado (situado) na fronteira-sul. *Eu sou o que penso. Minha fronteira-sul que, na verdade, é uma tríplice fronteira, não passa de uma “ferida aberta” (ANZALDÚA) que sangra de ambos os lados. Ressalvadas as diferenças, convoco, para concluir, uma passagem de Gloria Anzaldúa que capta, traduz e se aproxima, em muitas partes, do que entendo e chamo de fronteira-sul para mim:*

A fronteira entre os Estados Unidos e México é uma ferida aberta onde o Terceiro Mundo se roça (fricciona, esfrega) com o Primeiro Mundo e sangra. E, antes que uma crosta se forme, a alma de dois mundos que se unem para formar um terceiro país sangra novamente: uma cultura fronteiriça. As fronteiras se configuram para definir os lugares que são seguros e não seguros, para nos distinguir deles. Um limite é uma linha divisória, uma faixa estreita ao longo de uma fronteira pronunciada. Uma zona fronteiriça é um lugar vago e indeterminado criado pelo resíduo emocional de um limite antinatural. Está em um estado constante de transição. O proibido e o ilegal são seus habitantes. Os atravessados vivem aqui: os de olhos entrecerrados, os perversos, os *queer*, os incomodados, os mestiços, os mulatos, os semimortos; em resumo, os que cruzam, passam ou atravessam pelos confins do ‘normal’.¹⁹

Eu *atravesso* esta fronteira-sul. A fronteira-sul atravessou meu corpo, atravessou meu pensamento, atravessou minha vida e virou só sentimento teórico.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. *Bordelands/La Frontera: the new mestiza*. California: Aunt Lute, 1987.

¹⁸ MIGNOLO. *Histórias locais/Projetos globais*, p. 264.

¹⁹ *Apud* MIGNOLO, 2018, p. 203. [Trad. De Marta F. de Oliveira]

BORGES, Jorge Luis. *O Fazedor*. Trad. de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KUSCH, Rodolfo. *Pensamiento indígena y popular en América. Obras completas*, v. II. Rosario: Fundación Ross, 2009. P. 263-264.

DABASHI, Hamid. ¿pueden pensar lós no-europeos? In: GIULIANO, Facundo (comp.). *¿Podemos pensar los no-europeos? Ética decolonial y geopolíticas del conocer*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2018. P. 69-120.

GIULIANO, Facundo (comp.). *¿Podemos pensar los no-europeos? Ética decolonial y geopolíticas del conocer*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2018. La pregunta que luego estamos si(gui)endo: manifestaciones de una cuestión ética-geopolítica, p. 11-68.

MIGNOLO, Walter. PREFACIO. In: GIULIANO, Facundo (comp.). *¿Podemos pensar los no-europeos? Ética decolonial y geopolíticas del conocer*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2018. P. 7-9.

MIGNOLO, Walter. Sí, podemos. In: GIULIANO, Facundo (comp.). *¿Podemos pensar los no-europeos? Ética decolonial y geopolíticas del conocer*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2018. P. 121- 159.

MIGNOLO, Walter. Filosofía y diferencia epistémica colonial: ¿qué es lo convoca la praxis del pensar desobediente en la exterioridad de los universales eurocêtricos? In: GIULIANO, Facundo (comp.). *¿Podemos pensar los no-europeos? Ética decolonial y geopolíticas del conocer*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2018. P. 203-229.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. De Solange Ribeiro de Oliveira. Belo horizonte: Editora UFMG, 2003.

NOLASCO, Edgar César (org). *Exterioridades dos saberes: NECC 10 anos*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019.

NOLASCO, Edgar César. *O jardim das fronteiras*. São Paulo: Intermeios, 2020.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Recusa do não-lugar*. São Paulo: Ubu editora, 2018.

Artigo recebido em: 28 de junho de 2020.

Artigo Aprovado em: 23 de setembro de 2020.



O BIOGRÁFICO EM SARTRE: noções e questões de método

THE BIOGRAPHICAL IN SARTRE: notions and questions of method

LE BIOGRAPHIQUE EN SARTRE: notions et questions de méthode

Fábio Machado Pinto¹, Ana Claudia Wendt Dos Santos² & Justina Inês Sponchiado³

RESUMO: Este artigo reflete e problematiza as contribuições do método biográfico progressivo-regressivo sartreano, os aspectos conceituais e metodológicos, bem como alguns de seus

¹ Fábio Machado Pinto é Professor do Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE/UFSC); Departamento de Metodologia de Ensino; Centro de Ciências da Educação; Universidade Federal de Santa Catarina; Florianópolis/SC; Brasil. Pesquisador do Núcleo de Estudos e Pesquisas Educação e Sociedade Contemporânea – Grupo de Estudo Biográfico Sartreano / GEBIOS; Formador do Núcleo Castor: estudos e atividades em existencialismo; Pesquisador da Equipe ESCOL - Université Paris 8; Doutor em Ciências da Educação pela Université Paris 8. Contato: fabiobage@yahoo.com.br

² Ana Claudia Wendt Dos Santos é Aluna de Pós-doutorado do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGE/UFSC); Florianópolis/SC; Brasil. Estudante Pesquisadora do Núcleo de Estudos e Pesquisas Educação e Sociedade Contemporânea – Grupo de Estudo Biográfico Sartreano / GEBIOS; Florianópolis/SC; Brasil. Núcleo Castor: estudos e atividades em existencialismo; Florianópolis/SC; Brasil. Doutora em Psicologia pela Universidade de São Paulo (USP); São Paulo/SP; Brasil. Psicóloga clínica com especialização em Psicologia Científica Existencialista. Contato: aclhs@hotmail.com.

³ Justina Inês Sponchiado é Técnica Administrativa em Educação aposentada do CED/UFSC. Pesquisadora do Núcleo de Estudos e Pesquisas Educação e Sociedade Contemporânea - Grupo de Estudo Biográfico Sartreano / GEBIOS; Centro de Ciências Educação; Universidade Federal de Santa Catarina; Florianópolis/SC; Brasil. Doutora em Ciências da Educação pela UFSC. ju.sponchiado@gmail.com.

desdobramentos políticos. Uma discussão conceitual crítica é mobilizada a partir dos estudos biográficos realizados pelo autor e autores contemporâneos, numa tentativa de melhor compreender esta perspectiva biográfica na fronteira com outras práticas de escrita. Trata-se de um esforço coletivo e interdisciplinar para melhor compreender o tempo presente, a nossa época e suas possibilidades de transformação. E a pergunta que nos fazemos hoje é ainda aquela de Sartre na Introdução de *Gustave Flaubert: l'Idiot de la famille*, O que se pode saber de um homem hoje? A sua tese basilar, a *Transcendência do Ego*, recorre a definição da *consciência* como intencionalidade, isso que permitiu a Sartre desenvolver seus personagens e os pressupostos de uma psicologia inscrita entre a fenomenologia e o marxismo.

Palavras-chave: Estudo Biográfico. Método Progressivo-regressivo. Jean-Paul Sartre.

ABSTRACT: This article reflects and discusses the contributions of the Sartrean progressive-regressive biographical method, the conceptual and methodological aspects, as well as some of its political developments. A critical conceptual discussion is mobilized from the biographical studies carried out by the author and contemporary authors, in an attempt to better understand this biographical perspective on the border with other writing practices. It is a collective and interdisciplinary effort to better understand the present time, our time and its possibilities for transformation. And the question that we ask ourselves today is still that of Sartre in Gustave Flaubert's Introduction: *l'Idiot de la famille*, What can you know about a man today? His basic thesis, *Transcendence of the Ego*, uses the definition of conscience as intentionality, which allowed Sartre to develop his characters and the assumptions of a psychology inscribed between phenomenology and Marxism.

KEY WORDS: Biographical Study. Progressive-regressive Method. Jean-Paul Sartre.

RÉSUMÉ: Cet article reflète et problématise les contributions de la méthode biographique progressive-régressive sartrienne, les aspects conceptuels et méthodologiques, ainsi que certains de ses conséquences politiques. Une réflexion conceptuelle critique est mobilisée à partir des études biographiques menées par l'auteur et les auteurs contemporains, dans le but de mieux comprendre cette perspective biographique à la frontière avec d'autres pratiques d'écriture. C'est un effort collectif et interdisciplinaire pour mieux comprendre le temps présent, notre époque et ses possibilités de transformation. La question que nous faisons aujourd'hui est toujours celle de Sartre dans l'introduction de *Gustave Flaubert: l'Idiot de la famille*, Que pouvez-vous savoir sur un homme aujourd'hui? Sa thèse de base, *La Transcendance de l'ego*, utilise la définition de la conscience comme intentionnalité, ce qui a permis à Sartre de développer ses personnages et les hypothèses d'une psychologie inscrite entre phénoménologie et marxisme.

Mots-clés: étude biographique. Méthode progressive-regressive. Jean-Paul Sartre.

A ESPERANÇA revigora...

É preciso tentar explicar porque o mundo de hoje, que é horrível, não é mais do que um momento no longo desenvolvimento histórico, que a esperança sempre foi uma das forças dominantes das revoluções e das insurreições. E como eu sinto profundamente ainda a esperança como minha concepção de futuro. (Jean-Paul Sartre, 24 de março de 1980)

O filósofo que dedicou sua obra a explicar a liberdade como a condição humana, desde um ponto de vista ontológico, deixou um legado que foi capaz de elevar o moral francesa num pós-guerra dramático para seu povo, como também o foi, três décadas depois, um anúncio de que a esperança como concepção de futuro é o que resta aos homens e às mulheres diante de um mundo repleto de desigualdades, violências e ameaças de extinção permanente. No final da vida, em seu testamento, a sua concepção de liberdade ganhou força na esperança, abrindo o caminho para que as gerações futuras construam suas próprias esperanças diante da barbárie que permanece e ganha terreno das mais diferentes formas. (SARTRE, 1980) Afirma que o futuro se encontra aberto e depende das nossas escolhas, das nossas ações no mundo, em cada ato, o destino de cada um e de todos. O que o mundo é hoje e se impõe como campo de possíveis, demarcado pela ação de gerações precedentes, exige que as sociedades por meio de seus homens e suas mulheres façam algo desta herança nefasta. A esperança é uma construção tanto quanto a liberdade é nossa natureza - angustiante, sem dúvida, mas pela qual podemos sempre ampliar este campo de possíveis, frear o trem descontrolado da história e, talvez, mudar de rota. Abrir mão desta responsabilidade ainda assim é uma escolha, que muitas vezes é demarcada pelos mecanismos que nos permitem viver de forma menos desconfortável, tendo a *má-fé* como uma ferramenta eficaz para justificar os atos de desimplicação com os outros e com a própria vida e não tê-los que encarar como escolhas covardes, entre outros. Admitir sua responsabilidade perante a própria existência e a dos seus é um fardo difícil e, para muitos, impossível de carregar, o que impele as pessoas e os grupos a buscar recursos espirituais/místico, mas também subjetivos que os permitam sobreviver.⁴

77

⁴ O conceito de *má-fé* é central na obra sartreana e já se encontra de forma embrionária desde os seus primeiros ensaios filosóficos, e domina suas pesquisas fenomenológicas, suas análises políticas, suas peças de teatro, sua psicanálise existencial, suas biografias e, até mesmo, sua

Para Sartre, a esperança encontra seu lugar no enfrentamento do mundo como ele é, e isso inclui assumir a liberdade que somos numa *radical conversão a autenticidade*, face as suas contradições existenciais e sociais. Trata-se de homens e mulheres produzindo a história social desde suas práxis individuais, ou seja, suas ações nos grupos e nas sociedades, totalizando e destotalizando processos históricos para, logo em seguida, os retotalizar, reinventando sempre que possível as estruturas sociais. É nesta relação dialética entre o sujeito e a estrutura que a história é produzida. No pós-guerra, Sartre renova a esperança produzindo esta inteligibilidade capaz de colocar a história nas mãos de homens e mulheres. Sua concepção de liberdade jamais negligenciou as questões sociais, a escassez que se impõe aos sujeitos e sociedades e que coloca em grande desvantagem aqueles que vivem a margem do capital. A esperança reside no seu engajamento e no enfrentamento, assumindo a autenticidade de nossas ações no mundo, pela arte, pela política, pela ciência, etc, tendo o futuro como horizonte a ser alcançado por meio delas. A história como uma totalização em curso é um processo em permanente construção pelos homens e pelas mulheres de cada época. Para compreender o tempo presente são eles, homens e mulheres, que precisamos estudar e conhecer.

ADESÃO CRÍTICA À FENONEMOLOGIA E AO MATERIALISMO HISTÓRICO: noções e métodos

Vivemos um tempo em que tudo que falarmos sobre uma pessoa pode rapidamente se diluir em meio a infindáveis narrativas, tudo dependendo da perspectiva, portanto, da autoridade de quem narra. Sartre teria assim explicado: *Admiro como alguém pode mentir colocando a razão do seu próprio lado.*⁵ A guerra de narrativas tomou conta do cotidiano, pretendendo elevar o senso comum ao status de conhecimento, a crença ao patamar da verificação, muitas vezes com

autobiografia. (NOUDELMAAN et PHILIPPE, 2004, p. 312) Mas é em *O Ser e o Nada*, obra lançada em 1943, que Sartre a define como *uma mentira da consciência a si mesma*. Esta ideia de que o ser humano é capaz de enganar a si mesmo. Uma capacidade criativa de formar conceitos contraditórios (SARTRE, 2004, p. 82-91).

⁵ Entenda-se aqui “admirar” como surpreender-se com tal constatação. Frase atribuída a Sartre por Silvano Santiago no conto “Nó, Nós”, publicado na Revista *Electra* número 8, 2019-2020.

doses de mentiras - ou fakenews - que tentam formar uma leitura que rivalize com os acontecimentos reais, tanto quanto o possível. Um equívoco, evidentemente intencional e em sintonia com o que certa tradição filosófica vem cultivando desde tempos remotos e que encontrou fértil terreno nas ciências humanas.⁶ Isso que precisa ser revisitado e estudado com mais atenção para que possamos abrir espaço para o futuro, recolocando o passado no passado, assim como o estatuto de ciências para à área de humanas e sociais. Trata-se de tomar o passado como objeto passível de compreensão e verificar o que nas histórias da literatura e da filosofia, desde algumas tradições, funcionam como possíveis “âncoras” que impedem o “navio de navegar”. Esta foi a busca de Sartre e continua a ser uma condição para nos colocar em movimento, com o futuro em aberto, nos construindo no tecimento com os outros em alteridade e reciprocidade, na forma da ação humana, responsável e conseqüente, pautada na observação da realidade social e concreta, por meio de uma filosofia como ciência rigorosa e que não revogue a soberania dos objetos, transcendentais ao sujeito.⁷

A fenomenologia está na base teórica de boa parte dessas tradições baseadas numa visão essencialista de homem e do conhecimento. Segundo Fragata (1959, p. 16) temos um recuo no pensamento husserliano, que em seu princípio até ousou *ir às coisas mesmas* para, ao final, admitir que chegado ao término de suas pesquisas, precisaria começar tudo de novo. Edmund Husserl (1859-1938), uma das principais referências nos estudos de Sartre, em seus primeiros ensaios filosóficos, buscava erigir uma filosofia *como ciência rigorosa*. Adensou seu trabalho a partir da tese da *intencionalidade da consciência* aprendida com seu mestre Franz Brentano (1838-1917), em que só existiria uma consciência que fosse de “algo”. Ao se ocupar das pistas deixadas por René Descartes (1596-1650) e Immanuel Kant (1724-1804), Husserl retoma o problema da relação do Eu e da consciência, e como resultado das suas reduções em busca da comprovação de

⁶ O essencialismo que vai irradiar das filosofias imobilistas desde os gregos pré-socráticos, ganhou terreno entre os modernos e encontra-se em diversas tradições com suas particularidades. Desde Parmênides de Eléia (530 a.C – 460 a.C) temos parte da filosofia *crente* numa iluminação divina que dizia que “o que é, é, e o que não é, não é”. (JAEGGER, 1995, p. 219-223)

⁷ Na contramão de Parmênides, Heráclito de Éfeso (540 a.C. 570 a.C), filho de agricultor, observa a natureza e constata seu movimento estabelecendo as bases da dialética. Seu método leva em consideração o mundo objetivo e sua verificação, abrindo caminho para uma tradição oposta ao imobilismo. (JAEGGER, 1995, p. 223-229)

uma consciência transcendental como fato inequívoco, acabou retornando a ideia de um Eu puro ou transcendental como estruturas necessárias das consciências empíricas, já que, segundo sua lógica, este as unificaria e garantiria como sendo suas.

Em seu primeiro ensaio filosófico⁸ Sartre rejeita tanto a teoria do duplo Eu, quanto o racionalismo de Descartes que reduzia o sujeito a uma substância pensante, por antever que não davam conta de explicar o fenômeno da personalização e da ontologia da realidade. Seu desafio avança na desconstrução dos dualismos e reducionismos que ora diluíam o mundo objetivo na consciência (subjetivismo), ora a consciência neste mundo (realismo), se impondo na forma de um materialismo vulgar. Entre as diferentes formas de subjetivismos e objetivismos, ele propõe o método dialético, progressivo-regressivo.⁹ Filosofia e as ciências humanas encontram-se ainda presas nesse debate e, em que pese os avanços tecnológicos e científicos, continuamos a lidar com o conhecimento de forma tão vulgar, como se a realidade do mundo objetivo pudesse ser explicada e esclarecida por uma horda de narradores, numa comunidade intersubjetiva, resultantes das suas interpretações. Tudo sendo, portanto, produto das consciências, reduzindo a fenomenologia (entre outras perspectivas) a mais uma forma de subjetivismo. Esta tradição, em permanente embate com certo materialismo histórico, é que acabou predominando no estudo de fenômenos humanos, da psicanálise à história, da antropologia à sociologia.

Sartre acompanhou Husserl criticamente desde suas primeiras obras, admitindo a tese da consciência como intencionalidade.¹⁰ O objeto não é a

⁸ Este diálogo com as obras de Husserl e Descartes se dá no ensaio *La Transcendence de L'Ego: esquisse d'une description phénoménologique*, sua primeira obra filosófica publicada em 1934. Este texto resultou do curso de especialização em fenomenologia realizado no Instituto Francês de Berlim em 1933, onde sucedeu Raymond Aron (1905-1983) e estudou assiduamente a obra de E. Husserl (CONTAT & RIBALKA, 1970, p. 25).

⁹ O método progressivo-regressivo será apresentado pela primeira vez em 1957 para uma revista polonesa dedicada a debater marxismo e existencialismo e republicado em *Les Temps Modernes* no mesmo ano (SARTRE, 1957). Posteriormente, em 1960, o texto é reapresentado como *Questão de Método* na introdução da obra *Crítica da razão dialética* (SARTRE, 2002, p. 73-134).

¹⁰ Sobre a ideia de intencionalidade em Sartre é exemplar o texto *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité*, publicado em *Situations I* pela Gallimard, em 1947 (SARTRE, 2005, P. 102-107).

consciência que se tem dele. Para Sartre (1992, p. 27), *a consciência é consciência de alguma coisa. Transcendência é estrutura constitutiva da Consciência. A Consciência nasce tendo por objeto um ser que ela não é.* A fenomenologia existencialista se demarca face as reduções husserlianas e encontra na filosofia marxista, mais especificamente no materialismo histórico, um lugar para encravar o seu existencialismo - agora como uma antropologia, necessária para evitar a estagnação desta filosofia, que segundo ele sofre de apriorismos, principalmente quando vinculada aos partidos comunistas de sua época. (SARTRE, 2002) Em seus estudos, o marxismo recebeu este mesmo tratamento crítico dado a fenomenologia husserliana e a psicanálise freudiana.¹¹ Porém, será elevado a um estatuto maior, de filosofia do seu século, aquela que vai explicar o tempo presente, pois o corresponde na sua forma mais concreta, dialética e histórica. O que nem sempre se considera é que no primeiro ensaio filosófico de Sartre, *A transcendência do Ego*, o materialismo histórico já ganhava ênfase na sua conclusão.

Sempre me pareceu que uma hipótese de trabalho tão fecunda como o materialismo histórico não exigiria de modo nenhum como fundamento esta absurdidade que é o materialismo metafísico. Não é, com efeito, necessário que o objecto preceda o sujeito para que os pseudo-valores espirituais se dissipem e para que a moral reencontre as suas bases na realidade. Basta que o Eu [Moi] seja contemporâneo do mundo e que a dualidade sujeito-objeto que é puramente lógica, desapareça definitivamente das preocupações filosóficas. (SARTRE, 1994, p. 82-83)

A sua tese principal, que foi a mesma até o fim, era a da “*consciência de*” como outra coisa que o Ego, “consciência de” como intencionalidade e anterior a ele, mas indispensável ao materialismo se considerarmos seu esforço de tudo expulsar tanto desta consciência como do Ego, para manter ao fim a dialética viva, da irredutibilidade e contemporaneidade entre sujeito e mundo.

Para a maior parte dos filósofos o Ego é um “habitante” da consciência. Alguns afirmam sua presença formal no interior dos “*Erlebnisse*” como um princípio de unificação vazio. Outros – psicólogos na sua maior parte – pensam descobrir sua presença material, como centro de desejos e de atos, a cada momento de nossa vida

¹¹ Faz-se ainda necessário revigorar este importante debate entre *existencialismo, psicanálise, fenomenologia e o marxismo* que mobilizou tantos pensadores, entre eles Sartre e Adorno, mas também Herbert Marcuse (1968) e George Lukács (1979), que vêm sendo reiteradamente objeto de nossos estudos e reflexões.

psíquica. Pretendemos mostrar aqui que o Ego não está nem formalmente nem materialmente na consciência: ele está lá fora, no mundo, é um ser do mundo, como o Ego do outro. (SARTRE, 1994, p. 43)

Estava esboçada a sua teoria da personalidade e um desafiador programa de estudo que segundo Beauvoir (2009) pretendia “retirar a poeira da psicologia que se ensinava na Sorbonne nos anos 1930”, sobretudo aquela ensinada por Bergson (1859-1927). *O que o interessava (a Sartre) antes de tudo eram as pessoas. [...] ele desejava opor uma compreensão concreta, logo sintética, dos indivíduos.* (BEAUVOIR, 2009, p. 33-34). A *transcendência do ego* é o fio condutor que articula a obra do autor até a *Crítica da Razão dialética* (1960), passando pelo *O Ser e o Nada* (1944), filosofia materializada em suas biografias¹² e na autobiografia “*Les Mots*” (1964). Este é o alicerce teórico que vai sustentar seu método progressivo-regressivo, constituindo-se no estudo biográfico que nos permite compreender o sujeito para compreender sua época, e compreendendo a época para elucidar o sujeito, aquilo que se pode saber dele, situado, em relação a temporalidade, a materialidade e aos outros, se fazendo e ao se fazer, sendo o protagonista de uma história social pela qual todos somos responsáveis.

Em seu método, Sartre expõe suas críticas a um certo marxismo paralisado, estagnado, em certa medida até mesmo esclerosado, que se conforma ao produzir conhecimento com certo número de afirmações *a priori*, resultando numa visão mecânica da história, descolada das ações concretas dos sujeitos e seus grupos. Ao tecer suas críticas, o autor reafirma seu compromisso com a história a partir dos próprios homens e mulheres, tendo o marxismo como a filosofia insuperável de seu tempo, desde que explicasse o ser humano e sua época em suas relações, partindo das situações concretas para produzir verdades *devindas*, fazendo-se por processos de *totalização* que jamais terminam ou uma *totalidade destotalizada* (SARTRE, 2002, p. 68)

Considero o marxismo como a insuperável filosofia do nosso tempo e porque julgo a ideologia existencialista e seu método “compreensivo” como um território encravado no próprio marxismo, que a engendra e, simultaneamente, a recusa. [...] Se algo como uma Verdade deve poder existir na Antropologia, ela deve ser *devinda*, deve fazer-se *totalização*. [...] Tal totalização está perpetuamente em andamento como História e como Verdade histórica. (SARTRE, 2002, p. 14)

¹² O canteiro biográfico sartreano é extenso e conta com as biografias de Baudelaire (1947), Jean Genet (1952) e Gustave Flaubert (1971), entre outros.

A razão dialética busca justamente desvencilhar-se dos idealismos, seja aquele que dissolve o real na subjetividade ou nega a subjetividade real em proveito da objetividade. Esta subjetividade, em Sartre, será definida como um momento no processo objetivo, o da interiorização da exterioridade, algo que se esvai e ressurgue constantemente. (SARTRE, 2015, p. 60) Por objetividade temos aqui o domínio do modo de produção da vida material sobre o desenvolvimento da vida social, política e intelectual, que mantém o homem sob o jugo da *escassez*, conforme esclareceu Marx em sua extensa obra (SARTRE, 2015, p. 80).

O contexto sócio histórico nos mantém cativos de adversidades produzidas pelos próprios homens, que são os que fazem a história, reafirma Sartre (2002, p. 73), aquilo que já havia evocado Karl Marx (1818-1883): *os homens fazem a história, eles próprios, a sua história, mas num meio dado que as condiciona*. Sartre esclarece que as circunstâncias e a educação que produzem os homens são modificadas e mantidas precisamente pelas atitudes que eles mesmos realizam, tanto que *o educador deve ser, ele próprio, educado*. (SARTRE, 2002, p. 74) Ele reconhece que encontramos em Marx, de forma inseparável, os caracteres da determinação externa quanto da unidade sintética e progressiva que é a práxis humana. A transcendência destas oposições da exterioridade e interioridade acaba sendo enfatizada no pensamento sartreano, para quem *o homem caracteriza-se antes de tudo pela superação de uma situação, pelo que ele chega a fazer daquilo que se fez dele, mesmo que ele não se reconheça jamais em sua objetivação*. (SARTRE, 2002, p. 77). A práxis aqui ganha duplo sentido: da *negatividade*, de uma negação da negação, da positividade, sobre *o que ainda não foi*.

Simultaneamente fuga e salto para frente, recusa e realização, o projeto retêm e revela a realidade superada, recusada pelo movimento mesmo que a supera: assim, o conhecimento é um momento da práxis, mesmo o mais rudimentar: mas este conhecimento nada tem de um saber absoluto: definido pela negação da realidade recusada em nome da realidade a produzir, ele permanece cativo da ação que ilumina e desaparece com ela. (SARTRE, 2002, p. 77)

O BIOGRÁFICO EM Sartre¹³

¹³ Parte deste capítulo foi apresentado no II colóquio internacional sobre Sartre, em Maringá, 2019.

François Dosse, em *O Desafio Biográfico* (2015, p. 229-240), inscreve Sartre no conjunto das tradições dos estudos biográficos, dando mais eco as críticas de Paul Ricoeur do que esclarecendo o seu método diante da envergadura e coerência interna da sua obra. Sartre manteve linha direta com seu próprio público, por meio da literatura, do cinema, do teatro, da filosofia e do engajamento político, mantendo-se afastado do campo acadêmico da época. Este fato fez com que perdesse espaço para o movimento pós-estruturalista, que se renovou e dominou o campo das ciências humanas até nossos dias. O existencialismo que cintilava no pós-2ª guerra acabou soterrado pelas críticas, entre elas a que taxava Sartre como *filósofo total* e o acusava de *fundar uma teoria que busca reconstituir a totalidade* (Bourdieu, 2005). Nos anos 1980, após sua morte, houve um retorno a Sartre, em parte também pelo retorno dos estudos biográficos nas ciências humanas, onde destacamos as pesquisas de Philippe Lejeune (1975, 2005), na França, e Franco Ferrarotti (1983, 1991, 2013), na Itália. Lejeune, ao propor o *Pacto Biográfico*, se utiliza do exemplo sartreano em *L'idiot de la famille* que não omite sua relação com o biografado, suas escolhas e seus motivos, bem como a exposição de seu método progressivo-regressivo. Ferrarotti, em *Sobre a Autonomia do Método Biográfico* (1991) inspirado no método sartreano, propunha a fusão de um duplo movimento de ir e vir da biografia ao sistema social, reconstrução exaustiva das totalizações recíprocas que exprimem a relação dialética entre sociedade e indivíduo em particular (FERRAROTTI, p. 65, 2013).

84

Os estudos biográficos abrem um espaço para a antropologia filosófica sartreana ao estudar homens e mulheres concretos, suas famílias e as infâncias que neste contexto são vividas em relação contraditória com o que chama de *prático-inerte: o sistema de valores em uso, as ideologias dominantes, a todo um mundo de "fora" que tende a desempenhar um papel de freio perante as forças de transformação* (DOSSE, 2015, p. 238). A biografia de Flaubert com o título *de l'idiot de la famille*¹⁴ mobiliza a pergunta sempre presente em seus estudos: *O que*

¹⁴ Flaubert foi sempre o seu companheiro de viagem, sua leitura frequente desde a infância. Em entrevista aos Micheis Contat e Ribalka no *Le Monde*, 14 de maio de 1971, Sartre relata que quando Garaudi lhe lançou o desafio de estudar um personagem qualquer a fim de expor seus métodos (marxismo e existencialismo), pode ter antecipado que o método sartreano se reduziria ao estudo de um homem abstrato, descolado da realidade social e concreta, uma forma de

se pode saber de um homem hoje? Sartre expôs as dificuldades de Flaubert que aos sete anos ainda se atrapalhava com as palavras e as frases, mas que logo depois tornou-se, ainda jovem, o escritor de sua época. Epilepsia foi, entre outros, seu principal diagnóstico, mas para Sartre não há dúvidas sobre as situações vividas na infância no seio de sua família, cuidadosamente descritas e analisadas, e os sofrimentos infringidos sobre a criança, que o teriam conduzido ao seu refúgio, na *passividade*.

Pois a chaga profunda com que foi *imputado* – essa vertigem, este desgosto de viver esta impossibilidade de nada empreender, essa dificuldade de negar, de afirmar, que lhe proíbe a entrada no universo do discurso -, é preciso chamá-la, creio, de sua constituição passiva. (SARTRE, 2013, p. 46)

A noção de infância, situada numa família e numa classe social, também se revela como *chaga profunda, sempre escondida*, isso que subsiste no adulto como passado. O estudo biográfico sartreano busca estabelecer os nexos sobre a forma pela qual o adulto se constitui até mesmo contra a sua infância, por ela e com ela. A noção de classe social e sujeito encontram-se imbricadas por um conjunto de mediações, tecido complexo das relações humanas. A compreensão do ser humano só se dá por um ato investigativo interdisciplinar capaz de verificar cada uma das mediações que implicam a criança no mundo, em uma família, com seu corpo, seus pensamentos e suas emoções. Neste sentido, o método sartreano é heurístico e determina progressivamente a biografia, aprofundando a época, e a época aprofundando a biografia. *Longe de procurar integrar logo uma à outra, mantê-las-á separadas até que o envolvimento recíproco se faça por si mesmo e ponha um termo provisório na pesquisa* (SARTRE, 2002, p. 104).

A infância aparece como momento decisivo, onde o *projeto-de-ser* é provocado na criança por meio das relações familiares, tecimentos complexos e contraditório com adultos, mas também pela forma como esta família se insere num contexto sócio histórico ou antropológico, como afirma o professor Pedro Bertolino.¹⁵ Eis que o campo de possíveis de cada criança encontra-se sempre demarcado ou contornado por estas variáveis sociológicas e antropológicas. Os

subjetivismo. Sartre aceitou o desafio do colega marxista, mas propôs o estudo de Flaubert. (SARTRE, 1977)

¹⁵ Para conhecer a produção de Pedro Bertolino ver página do Nuca. <http://nuca.org.br>. Acessado em março de 2020.

recursos e utensílios, até mesmo o pensamento e a prática pela qual a criança vai se orientando em suas primeiras incursões no mundo, são uma herança nem sempre fácil de digerir. Aos poucos ela vai aprendendo e fazendo-se isso que os adultos e sua época lhes oferecem como projeto. Ela experimenta este universal como particular, vivendo sua condição futura por meio de hábitos, sentimentos, interesses, necessidades e desejos, através de técnicas e artefatos que encontram-se acessíveis, disponíveis em seu grupo de origem. A família faz esta mediação que *aproxima projeto e desejo de ser*, o que na vida adulta vai demarcar sua (in)viabilização levando ao sofrimento ou a viabilização.

É a infância que modela preconceitos insuperáveis, é ela que faz sentir profundamente, nas violências do adestramento e no desvario do animal adestrado, o pertencimento ao meio como um acontecimento singular. Atualmente, só a psicanálise permite, hoje, estudar a fundo o processo pelo qual uma criança, no escuro, às apalpadelas, vai tentar desempenhar, sem o compreender, o personagem social que os adultos lhe impõe, só ela nos mostrará se a criança sufoca em seu papel, se procura evadir-se dele ou se o assimila inteiramente. Somente ela permite encontrar o homem inteiro no adulto, isto é, não somente suas determinações presentes como também o peso de sua história. (SARTRE, 2002, p. 57)

A família é a mediação importante da criança e sua classe social. Inscrita em um grupo, a criança vive e reconhece, com maior ou menor clareza, tudo que pode ou não pode, isso que define sua condição no mundo, como parte de uma classe. Nossas ideias, nossos preconceitos e nossas crenças podem parecer insuperáveis, visto que foram experimentadas na infância, tão profundamente constitutiva que tem função em nossas cegueiras e reações irracionais, mesmo as sanhas e paixões mais loucas. Sua superação se faz possível pela forma transcendente como ocorrem no mundo como resultado de nossas ações, emoções e nossos pensamentos. Podemos encontrá-las, pois foram vividas e tomadas como objeto da consciência, diante do que não podemos negar a sua ocorrência, ainda que para isso tenhamos que superar os mecanismos da *má-fé*.

O biográfico em Sartre mantém-se atual e indispensável. Este reascender da dialética que desemboca na constatação de homens e mulheres livres, sujeitos da história, passíveis de serem conhecidos em suas ações, enquanto práxis individual que se coloca como motor da história social. Aqui, sujeitos não podem ser confundidos como “moléculas que se chocam” e, embora estejam situados num contexto onde as condições estão dadas *a priori* e os interesses antagônicos encontram-se em disputa, cada sujeito e grupo compreende e supera a si e ao outro por meio das suas próprias ações no mundo, em suas mediações. O método de

estudo consiste em partir da realidade para elucidar o fenômeno, não reduzindo o objeto ao seu sentido ou uma mera narrativa. Ao constatar os dois absolutos em relação, um de objetividade e outro de subjetividade, posiciona-se pelo conhecimento garantido na relação e rompe com uma tradição filosófica que considerava apenas “um” absoluto como sustentáculo do conhecimento, equívoco que permanece nas distintas formas de idealismo e materialismo até nossos dias. A realidade humana se impõe concretamente e não se reduz a uma ou mais narrativas, tornara-se passível de ser conhecida por um método compreensivo, sendo por isso, passível de uma intervenção afim de transformá-la. Sartre reafirmava que a realidade está fora do sujeito e o sujeito está no mundo, situado e em relação com sua época, com os outros, as coisas, o seu tempo. A realidade humana existe, é passível de compreensão e cabe aos sujeitos transformá-la. Omitir-se a essa atividade, ou mesmo, missão, é ainda assim uma escolha, a escolha de ser objeto da história feita por outros.

O problema da existência se impõe em seus estudos como objeto (sujeito tomado como objeto de estudo). Mais do que uma ficção ou manifestação narrativa de uma consciência criativa e dinâmica, trata-se do estudo experimental de um fenômeno, neste caso, homens e mulheres concretos, em situação, tecidos, sujeitos de sua história. Para tanto, foi incansável na busca desta concepção de ser humano, portanto antropológica e filosófica, e que contribui para melhor demarcar as diferentes racionalidades, em que ciência, religião, política, senso comum se encontram diluídas, imbricadas e por isso, negligenciando aquilo o que cada uma delas pode de fato oferecer para a compreensão e transformação da realidade em que vivemos. Nisto consiste seu empreendimento político, no qual a arte, mais precisamente a literatura, vai ter um lugar preciso, incontornável, alcançando o seu grau de sofisticação que lhe garantiu um prêmio Nobel.¹⁶ Em *Les Mots* (1964), como nas demais biografias, temos a exposição do método com a explicação da pessoa e sua época, mobilizando seus recursos e imaginação a partir do uso de *fontes e noções*. O recurso a ficção nas obras literárias ganhava contornos de realidade pelo estudo rigoroso das *fontes* - sejam elas documentais, fotográficas, diários etc - e da cultura onde os seus personagens se inscreviam.

¹⁶ Sartre foi premiado por sua obra autobiográfica “*Les Mots*”. Ele escreveu uma carta-recusa ao prêmio, que foi traduzida e publicada pelo jornal Última Hora do Rio de Janeiro na sua edição de 23 de outubro de 1964.

As fontes como evidências da ação humana, no mundo e em relação com os outros e as coisas, eram aquelas acessíveis e que expressavam a existência, o vivido e a forma como os sujeitos a elaboram. A escolha das fontes tanto quanto a forma adequada de coletá-las, ganharam importância na obra sartreana, pois sua rigorosidade é o que define os limites entre o ficcional e o científico. Uma racionalidade científica é definida pelo que faz efetivamente o cientista. Sua capacidade imaginativa ou interpretativa ocupam um lugar neste processo, precisamente na elaboração de reflexões que nos ajudam a avançar na pesquisa, mas não se sobrepõe a verificação dos fenômenos. A racionalidade científica, seja no estudo de fenômenos humanos ou naturais, deve obedecer a este ponto de partida: o *da soberania do objeto* diante da consciência. Ou ainda, é a realidade social que se impõe de forma soberana a ser compreendida e explicada pelos estudiosos. Contudo, a forma de expressar esta incursão no mundo objetivo nos permite a criação de categorias diversas, capazes de alcançar a diversidade em sua abrangência. Pois, de que vale conhecer o mundo se não for para transformá-lo?

As ferramentas metodológicas para alcançar o mundo, cavoucar e desvelar as fontes, exigem igual rigorosidade na sua identificação e leitura. Aqui, a diferença que Sartre faz entre *conceito e noções* é fundamental para o estudo em ciências humanas. Em entrevista a Contat e Ribalka (SARTRE, 1977, p. 89) trata de especificar as ferramentas que permitem compreender o homem no mundo, situado e relacional. Para Sartre, o *conceito* se define em exterioridade, como atemporal, por isso perde parte de sua capacidade compreensiva. Já a *noção* se define em interioridade e implica seu próprio tempo de construção do conhecimento. Assim, ao estudar o ser humano e sua história devemos proceder por noções. Esta prática compreensiva é o que permite o conhecimento do sujeito, é uma relação construída com um objeto transcendente, situado num contexto sócio histórico, num grupo familiar, mas em ação, que consiste em escolhas diante de um mundo também em movimento.

Ao utilizar a escrita de obras literárias ou biográficas, Sartre apostou em um instrumento com capacidade de alcançar as pessoas de diversas formas. Segundo ele mesmo coloca (1999), o escritor, quando se põe a tarefa de produzir uma obra, lida o tempo todo com significados, com a linguagem como um instrumento do qual o autor se serve para comunicar, esclarecer, instigar, contar, demonstrar, recusar, persuadir, etc.. Palavras indicam objetos que são coisas no mundo. Sendo um instrumento de certa atividade, Sartre considera relevante questionar em que fim o escritor quer chegar no momento que se põe a escrever e por que este fim

deve ser alcançado pela escrita. Desse modo, pela escrita, é possível deixar à mostra uma porção do mundo que ainda não tinha sido desvelada e quem se propõe a escrever deve se questionar que mudança pretende alcançar no mundo com tal desvelamento. Conforme Sartre (1999, p. 29) coloca, *o escritor deve engajar-se inteiramente nas suas obras (...) como uma vontade decidida, como uma escolha, com esse total empenho em viver que constitui cada um de nós.*

Para Sartre, estudar os homens e as mulheres nesta perspectiva seria um ato político fundamental para se compreender uma época, suas mazelas, mas também para trazer o sujeito para o enfrentamento dos problemas reais e concretos, os sofrimentos infringidos as pessoas, aos grupos e as sociedades. Seu método buscou dar subsídio para a crítica e o enfrentamento de problemas culturais, econômicos, sociais e psíquicos. Pensador atento ao seu tempo, sem deixar de pesar contra si mesmo, ganhava distanciamento crítico no estudo de sua época e da burguesia na qual se achava inscrito. Não media esforços para denunciar seus limites e suas crueldades. A esperança anunciada vinha do potencial humano em assumir sua história, das práxis individuais ressurgindo como *motor da história.* (SARTRE, 2002, P. 293)

89

CONSIDERAÇÕES finais

O método biográfico sartreano ensina que nascemos predestinados, votados a algo, o que corresponde a nossa inscrição num território, numa época e família, como um membro específico deste grupo familiar e para quem temos mais ou menos apreço, damos importância, valor etc. Ainda que a história nos coloque desafios por nós vividos como intransponíveis, como aqueles enfrentados por Flaubert ou Genet, é possível de ver nestes dois casos como se colocaram frente a tamanhas condenações, fazendo delas aquilo que mais tarde veio a se concretizar em grandes obras artísticas. Ambos se perderam na infância, imersos nos seus grupos de origem e num clima antropológico que demarcava seus campos de possíveis. Mesmo lá, no emaranhado da estrutura, houve escolhas que, pouco a pouco, abriram caminho para outras ações futuras que lhes permitiram os processos de destotalização e retotalização de suas personalidades. Foram suas atitudes concretas no mundo que os tornaram eminentes reconhecidos, até nossos dias.

O essencial para Sartre é o método, pois para se compreender um homem ou uma mulher precisamos dos elementos necessários e do método apropriado. A biografia de alguém que já morreu pode ser tomada de qualquer ponto, mas exige que façamos escolhas para eleger os aspectos mais significativos sobre o que realizou em vida, e que contenham fontes acessíveis que nos permitam inteligir sua existência. Podemos estudar os seus escritos, ou outro aspecto da sua produção cultural, porém será sempre necessário compreender as condições socioeconômicas, ideológicas, analíticas etc, da época em que viveu. Este sujeito precisa ter existido em algum lugar e tempo específicos e precisa ter deixado suas pegadas. O estudo rigoroso dos documentos que as revelam, desvelando um ser humano em seu movimento histórico, seu passado, presente e futuro em direção ao qual se moveu. O biográfico em Sartre não reduz a história de uma existência a uma narrativa, ainda que as narrativas acessíveis sobre essa existência possam ser cruzadas e utilizadas para se preencher as algumas lacunas deixadas pela realidade que não se pode ter acesso.

Em sua dialética da *temporalidade*, a história é tratada de forma retrospectiva e prospectiva, neste “vai e vem” temporal (passado-presente-futuro) sem negligenciar o passado, tendo clareza do quão decisivo se faz para se compreender as escolhas feitas, muito mais do que sua intenção de fazê-las, mas é o futuro que ganha vetor de força nas decisões e atitudes do presente. Foi assim em Flaubert e Genet, e para o pequeno Poulou (em *Le Mots*), se quiserem. Quando outro futuro se impôs de forma a dar movimento as suas histórias, esse rivalizou com aquelas forças do passado que geravam as condições da paralisia de Flaubert ou da propensão ao roubo e a delinquência de Genet. No caso de Sartre, a escolha de escrever só ganhou novos contornos pela ação obstinada do menino e a confirmação de todo um sociológico que lhes ofereceu condições para se tornar o grande escritor. Ainda assim, as suas infâncias precisaram ser deixadas pelo caminho para se constituírem homens em sua plenitude, ou seja, tomassem suas histórias em suas próprias mãos. Não há interpretação a priori que defina uma existência, ela resulta das ações humanas e de sua imensa responsabilidade diante da sua própria vida e dos seus contemporâneos. O biográfico sartreano nos dá elementos para não cair no jogo da guerra de narrativas, em fazer concessões ao senso-comum. A história social e de cada sujeito estão imbricadas, são passíveis de compreensão e conhecimento, ainda que a arte nos ajude a levar esse conhecimento cada vez mais longe, permitindo que a ficção expanda nossas possibilidades. Mas a soberania da vida concreta, do sujeitos homens e mulheres,

em si mesmo, são objeto do que podemos denominar de uma arte processual permanente, sempre em vias de se reinventar.

Com o estudo biográfico sartreano, a implicação política da vida relatada e descrita, passível de compreensão, se faz presente, demonstrando a importância de cada decisão, de cada ação perpetrada, cada rumo tomado e que traz consequências tanto para si quanto para o contexto em que se encontra. Pode-se dizer, portanto, que a filosofia existencialista é a filosofia da esperança, não no sentido de esperar que algo melhor nos aconteça, mas de que depende de cada um de nós fazer algo diferente do que existe a nossa volta, para alcançarmos outro futuro e mantê-lo sempre aberto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEAUVOIR, Simone de. *A força da idade*. 2ª ed. Trad. S. Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *Esboço de auto-análise*. São Paulo: cia das Letras, 2005.

CONTAT, Michel & RIBALKA, Michel. *Les Écrits de Sartre*. Paris: Gallimard, 1970.

DOSSE, François. *Desafio Biográfico: escrever uma vida*. 2ª edição. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo; EDUSP, 2015.

FERRAROTTI, Franco. *Histoires et histoires de vie*. Klincksieck, 1983.

_____. Autonomia do Método biográfico. In: *Sociologia – problemas e práticas*, nº 9, 1991. (p. 171-177)

_____. *Sobre a ciência da incerteza: o método biográfico na investigação em ciências sociais*. Edições Pedagogo, 2013.

FRAGATA, Júlio. *A Fenomenologia de Husserl: como fundamento da Filosofia*. Braga: Livraria Cruz, 1959.

JAEGGER, Werner. PAIDEIA: A formação do Homem Grego. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

_____. *Signes de vie: Le Pacte Autobiographique 2*. 2005.

LUKÁCS, George. *Existencialismo ou Marxismo?* Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1979.

MARCUSE, Herbert. *Materialismo Histórico e Existência*. Trad. Vamireh Chacon. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1968.

NOUDELDMANN, François et PHILIPPE, Gilles. *DICTIONNAIRE SARTRE*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2004.

SANTIAGO, Silviano. Nó, Nós. In: *Revista Electra*, número 8. Lisboa: Fundação EDP, 2020.

SARTRE. Jean-Paul. *L'être et le néant - Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris:

_____. Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité, In: *Situations I*, Gallimard, 1947.

_____. Questions de Méthode. In: *Les Temps Modernes*. N^o 139, septembre 1957, p. 338-417, n^o 140, octobre 1957, (p. 658-698.)

_____. *Critique de la raison dialectique. Tome I: Théorie des ensembles pratiques*. Paris, Gallimard, 1960.

_____. *Les Mots*. Paris: Éditions Gallimard, 1964.

_____. *O Existencialismo é um Humanismo*. In: Sartre. São Paulo: Nova Cultural (Coleção Os Pensadores), 1987.

_____. Acerca de “L’ idiot. De la famille”. In: Política e Autobiografia. *Situações X Coleção Homens e Temas*. Lisboa, Edições António Ramos, 1977. (p. 85 a 107.)

_____. *O Testamento de Sartre*. Porto Alegre: L&PM, 1980.

_____. *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Éditions Gallimard, 1992.

_____. *A Transcendência do Ego seguido de Consciência de si e conhecimento de si*. Tradução e Introdução de Pedro M. S. Alves, Lisboa, Edições Colibri, 1994.

_____. *Crítica da razão dialética (Tomo I e II)*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. *Uma ideia fundamental da Fenomenologia de Husserl: a intencionalidade*. Trad. LOPES, Ricardo Leon. In: VEREDAS FAVIP, Caruaru, Vol. 2, n.01, pp, 102-107, jan./jun. 2005.

_____. *O idiota da Família: Gustave Flaubert de 1921 a 1857*. Trad. Julia da Rosa Simões. Porto alegre: LPM, 2013.

_____. *O que é subjetividade?* Rio de janeiro, Nova Fronteira, 2015.

Artigo recebido em: 27 de maio de 2020.

Artigo Aprovado em: 23 de setembro de 2020.



**ENTRE E-MAILS, A SAUDADE: recordações do processo criativo
biogeográfico “Eia, Rainha nossa”**

**BETWEEN E-MAILS, THE LONGING: memories of biogeographic
creative process “Eia, Rainha nossa”**

**ENTRE E-MAILS, EL ANHELO: recuerdos del proceso creativo
biogeográfico “Eia, Rainha nossa”**

**Gabriela Di Donato Salvador Santinho¹ & Robson Rodrigo Marques
Júnior²**

Resumo: O presente texto apresenta, a partir da escrita performática, a metodologia desenvolvida em uma pesquisa realizada no trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul no ano de 2019. A pesquisa em questão buscou referenciar os processos metodológicos e mitológicos que compõe o ato criador e validar a ideia da arte como área produtora de um conhecimento, ético, estético, científico e sensível. O texto discorre sobre o

¹ Gabriela Di Donato Salvador Santinho é Doutora em Artes Cênicas pela UNICAMP, professora do curso de licenciatura em Artes Cênicas , em Teatro e em Dança e também do Mestrado Profissional em Educação da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul- e do Mestrado Profissional em Artes da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. É dançarina e coordenadora do Núcleo e Pesquisa em Danças Populares Brasileiras Renda que Roda UEMS-CNPq. E-mail: gabrieladdsalsalvador@gmail.com.

² Robson Rodrigo Marques Júnior é Licenciado em Arte Cênicas pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Professor da rede estadual de São Paulo. Foi bolsista pesquisador pelo PIBIC – Programa Institucional com Bolsa de Iniciação Científica (2016-2017, 2017-2018, 2018, 2019) é membro do Núcleo de Pesquisa em Danças Populares Brasileiras Renda que Roda UEMS-CNPq e do Núcleo de Atenção em Reabilitação Neuropsicomotora – Neurorehab USP/RP. E-mail: robsonr.marx@gmail.com.

caminho percorrido pelo corpo de um dos autores na pesquisa de prática artística proposta por Monica Dantas (2007) - que apresenta um saber operacional a respeito de processos criativos em arte, ligando-a à compreensão da identidade negra a partir das danças brasileiras e do terreiro de umbanda como campo de pesquisa e de inspiração poética para a criação em dança. Os escritos aqui apresentados versam sobre os laboratórios práticos em dança, que por sua vez estão ancorados nos estados alterados de consciência, bem como no corpo mitológico, ambos defendidos por Gabriela Salvador Santinho (2019), alinhados ao conceito de *Biogeografias* de Bessa-Oliveira (2017) e aos tópicos corporais da Técnica Klauss Vianna discutida por Jussara Miller (2012). A partir deste processo os autores buscaram revelar como o corpo brasileiro que dança pode desvendar identidades e instigar reflexões acerca do fazer artístico pessoal.

Palavras-chave: Danças brasileiras; processo criativo; identidade negra.

Abstract: This text presents, based on performance writing, the methodology developed in a research carried out on the Performing Arts course undergraduate thesis at the State University of Mato Grosso do Sul in 2019. The presented research sought to reference the methodological and mythological elements that make up the creative act and validate the idea of art as an area that produces ethical, aesthetic, scientific and sensitive knowledge. The text discusses the path taken by the body of one of the authors in the research of artistic practice proposed by Monica Dantas (2007) - which presents an operational knowledge regarding creative processes in art, linking it to the understanding of black identity based on Brazilian dances and the *Terreiro de Umbanda* as a field of research and poetic inspiration for dance creation. The writings presented here deal with practical dance laboratories, which in turn are anchored in altered states of consciousness, as well as in the mythological body defended by Gabriela Salvador Santinho (2019), aligned with the concept of *Biogeographies* by Bessa-Oliveira (2017) and to the body topics of the Klauss Vianna Technique discussed by Jussara Miller (2012). From this process, the authors sought to reveal how the Brazilian body that dances can unveil identities and instigate reflections about personal artistic practice.

Key words: Brazilian dances; Creative Process; black identity.

Resumen: Este texto presenta, a partir de la escritura escénica, la metodología desarrollada en una investigación realizada en el trabajo de conclusión del curso de Artes Escénicas en la Universidad Estatal de Mato Grosso do Sul en 2019. La investigación en cuestión buscó referenciar los aspectos metodológicos y elementos mitológicos que configuran el acto creativo y validan la idea del arte como área productora de conocimientos éticos, estéticos, científicos y sensibles. El texto analiza el camino recorrido por el cuerpo de uno de los autores en la investigación de la práctica artística propuesta por Monica Dantas (2007), que presenta un conocimiento operativo sobre los procesos creativos en el arte, vinculándolo a la comprensión de la identidad negra a partir de danzas brasileñas y el terreiro de Umbanda como campo de investigación e inspiración poética para la creación de danzas. Los escritos aquí presentados tratan de los laboratorios prácticos en danza, que a su vez están anclados en los estados alterados de conciencia, así como en el cuerpo

mitológico defendido por Gabriela Salvador Santinho (2019), alinhado con el concepto de Biogeografías de Bessa-Oliveira (2017) y los temas corporales de la Técnica Klaus Vianna discutidos por Jussara Miller (2012). A partir de este proceso, los autores buscaron revelar cómo el cuerpo brasileño que baila puede desvelar identidades e instigar reflexiones sobre la práctica artística personal.

Palabras clave: Danza brasileña, proceso creativo, identidad negra.

INTRODUÇÃO: um chamado para publicação

29 de junho de 2020

Olá querido Robson, já faz quase um ano desde que terminamos a redação do seu trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, e toda vez que o releio recordo-me do processo de criação que esteve envolto o desenvolvimento artístico e científico nele apresentado, onde você trouxe como título “Dança e corpo preto: o movimento me fez pesquisador”(UEMS, 2019). Neste trabalho você ressaltou o caminho percorrido por seu corpo na pesquisa de prática artística a partir das danças populares brasileiras e buscou ocupar um lugar de fala dentro da academia a respeito de sua identidade enquanto sujeito negro. Estive relendo o nosso trabalho e acredito que podemos publicá-lo, considerando a relevância de seu tema e a metodologia de trabalho, que se pautou em uma investigação biogeográfica, decorrente de estudo bibliográfico a partir do corpo que dança suas memórias e da prática efetiva em danças brasileiras. O que você pensa sobre apresentarmos um recorte de sua pesquisa em um novo texto e, desta forma, divulgarmos os percursos metodológicos ali traçados? Aguardo seu retorno e deixo um carinhoso abraço.
Profa. Gabriela Salvador

97

04 de agosto de 2020

Querida Professora Gabriela, antes de mais nada eu gostaria de ressaltar minha enorme satisfação em poder escrever mais uma vez com você, pois lembrar da minha pesquisa é lembrar do lugar em que meu corpo ocupou dentro da universidade, subvertendo algumas regras e parâmetros sociais, não só no que diz respeito à pesquisa científica através da metodologia utilizada, mas pelo discurso que o corpo negro carrega, bem como pelas marcas ancestrais e histórico-sociais que o tangem, conforme nos lembra Bessa-Oliveira:

Portanto, trato de uma epistemologia que toma da ideia basilar da geração de conhecimento a partir dos conhecimentos dos próprios sujeitos para os quais pretendemos tratar de e sobre Artes. Nesse sentido, é primordial partir toda a epistemologia dos sujeitos-*bios*, espaços-geos, grafias-narrativas suscitando os próprios sujeitos envolvidos na discussão. Pois está se torna a única forma de fazer dar sentido às produções de Arte alheias – falo agora das produções historicamente consideradas pelos discursos das Artes – aos contextos socioculturais desses sujeitos: trazendo sentido primeiro através das suas próprias produções artístico-culturais. Então, para estabelecer esta ordem de trabalho com a Arte é necessário antes de tudo despir-se de qualquer ideia preconcebida de Arte, Cultura e Conhecimento, igualmente destituir-se das ideias de cânones, clássicos, tradição e modelos gerados por alguém, lugar, ou línguas específicos tomados como superiores, primários, melhores, puros ou modelos da universalização que os discursos hegemônicos conseguem insistentemente vir produzindo por mais de dez séculos e que são *re*-produzidos nas culturas periféricas pelo próprio sujeito excluído desses discursos que se inscrevem nos imaginários desses como próprios. (BESSA-OLIVEIRA 2017, p. 246).

Sendo assim, buscamos desenvolver uma pesquisa que tivesse relação com o meu *bios* - e quando digo *bios* eu me refiro à minha identidade enquanto sujeito negro, falo de como a pesquisa em dança se relaciona com os meus lábios grossos, com meu nariz largo, com meu cabelo crespo e a minha pele retinta. Em *Geo(s)* tratamos do campo de pesquisa que alimentou todo o nosso trabalho - que se deu em um terreiro de umbanda na cidade de Campo Grande- MS³ - e que também está ancorado na minha própria história de vida e minha relação com a cultura dos meus antepassados negros. *Grafias*, são aqui entendidas como narrativas e atravessamentos que foram contados a partir da experiência sensível do ato criador e das confluências ocorridas durante o desenvolvimento da pesquisa e de minha formação em Artes Cênicas. Como resultado de tais atravessamentos foi criada a obra coreográfica “Eia, Rainha Nossa!”, obra que faz parte de um processo de criação maior, dentro do Grupo de Pesquisa em Danças Populares Brasileiras “Renda que Roda”⁴, em um espetáculo denominado “Terreira”(2019). Mais uma vez, ressalto que estou demasiadamente entusiasmado com essa nova

³ Centro de Desenvolvimento Espiritual Pai Oxossi da Guia

⁴ O Grupo de Pesquisa em Danças Populares Brasileiras “Renda que Roda” foi fundado pela Profa. Dra. Gabriela Salvador, vinculado ao CNPq desde de 2016. O grupo é formado majoritariamente por acadêmicos e egressos do curso de Artes Cênicas da UEMSe trabalha a partir de duas frentes: a frente educativa e a frente cênica.

possibilidade de escrita a partir de uma pesquisa que me foi tão cara. Grande abraço, agora do professor, mas eternamente seu aluno, Robson Marques.

07 de agosto de 2020

Caro Robson, fico feliz com seu aceite e com a continuidade de nossa parceria e inicio essa carta com uma sugestão para mostrarmos aos leitores os caminhos metodológicos da referente pesquisa. Deste modo, lendo mais uma vez nossos escritos anteriores, recordo-me do que diz Cecilia Almeida Salles (1998), autora que nos ajudou a compreender o universo da pesquisa de prática artística; para ela, neste tipo de pesquisa, desenvolvido por nós em seu TCC, "a arte está sendo abordada sob o ponto de vista do fazer, dentro de um contexto histórico, social e artístico. Um movimento de sensações, ações e pensamentos, sofrendo intervenções do consciente e inconsistente". (p. 26.) Ancorados neste pensamento e somando-o ao que nos diz a pesquisadora Monica Dantas (1999), organizamos nosso trabalho em três etapas: saber como, saber por quê, saber fazer - e podemos falar sobre isso em nosso texto, pois considero que esta organização foi fundamental para a estruturação de sua pesquisa. Você gostaria de acrescentar mais algo a essa minha consideração? Atenciosamente, Profa. Gabriela Salvador.

99

10 de agosto de 2020

CAMINHOS da pesquisa

Estimada Profa. Gabriela, o que me escreveu anteriormente faz-me recordar do segundo tópico de nosso trabalho, onde ressaltamos os caminhos que eu havia percorrido até aquele momento enquanto estudante, como bolsista de iniciação científica, até chegar à metodologia que considerei fundamental para o meu trabalho de conclusão de curso, conforme a senhora relatou. Recordo-me também que em nossos diálogos você sempre ressaltou que: “ao público interessa o resultado, e ao artista pesquisador interessa o processo”. Então, no que diz respeito ao processo, quando sugeri que o título de meu trabalho final trouxesse os dizeres “o movimento me fez pesquisador”, busquei ressaltar não só o movimento dançado, mas também o movimento enquanto vida. A minha ação de sair de minha cidade no interior de São Paulo, a fim de ingressar na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul e os processos criativos realizados durante toda a

graduação, sobretudo nos projetos de pesquisas que realizei nestes últimos quatro anos.

Monica Dantas (2007) também destaca em de seus trabalhos três eixos que sustentam a produção do conhecimento em artes: pesquisa sobre arte, em arte e de prática artística. A partir destes eixos e a fim de descobrir o modo de pesquisa que melhor que se alinhasse aos meus princípios éticos, estéticos e filosóficos como artista-docente- pesquisador, eu experimentei os três ao longo de minha passagem pela universidade.

O primeiro eixo que trabalhei em minha primeira pesquisa de iniciação científica (em 2016) foi a pesquisa **sobre arte**, que aborda em seus conteúdos o fazer artístico, pautado em um olhar exterior sobre tais produções e seus processos metodológicos, as condições de recepção, as relações sociais e econômicas que transpassam a obra.

Depois, em 2017, meu segundo ano de iniciação científica, eu experimentei a **pesquisa em arte**, que está ancorada na prática pessoal artística, na qual o artista conduz e realiza a pesquisa. Nesse processo metodológico o artista se integra com a o objeto de pesquisa, a fim de formar um saber teórico e prático sobre esta produção. Tal feito tinha base na etnografia que, segundo Laplatine (2000) e Patton (2002 *apud* DANTAS, 2007) “consiste na imersão do pesquisador no seu campo de trabalho e objeto de pesquisa, resultando assim em uma atividade minuciosa e reflexiva de observação e descrição.” Sobre isso, Fortin (1995 *apud* DANTAS, 2007 p.4) destaca que “a pesquisa em dança interpela a corporeidade do pesquisador, pois ele deve integrar em sua pesquisa o corpo em movimento”.

Por ultimo, em minha terceira iniciação científica(2018) que gerou também meu Trabalho de Conclusão de Curso (2019), realizei a **pesquisa de prática artística**, terceira categoria de pesquisa na arte proposta por Dantas (2007), que é muito semelhante com a **pesquisa em arte**, mas nesse processo o objeto de pesquisa é a própria obra a ser criada e não as reflexões anteriores à criação artística. A pesquisa de pratica artística foi um dos nortes para o desenvolvimento da produção científica aqui relatada, onde buscamos um saber operacional a respeito do processo de criação de uma obra de arte:

A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança. [...]. Não devemos esquecer de que no âmbito da pesquisa em dança encontra-se o ato de dançar e a experiência da dança, que são únicas para cada dançarino. (HANSTEIN *apud* DANTAS 2007, p.6).

Além dessas considerações sobre a metodologia, eu acredito que seja importante falarmos também sobre como foi a preparação corporal para a composição coreográfica a partir do corpo brasileiro que dança, considerando essa uma importante premissa para o meu encontro com meu corpo preto. Com Carinho, Robson Marx.

11 de agosto de 2020

PRÉ-EXPRESSIVIDADE A PARTIR DO corpo brasileiro que dança

Robson, durante as investigações de seu corpo que dança, nós trabalhamos as estruturas corporais das danças brasileiras, ainda sem pretensão de criação, mas como uma atividade pré-expressiva. Gostaria de salientar que a pré-expressividade é fundamental para todas e todos aqueles que querem aventurar-se em um processo criativo de acordo com os pressupostos aqui apresentados (pesquisa de prática artística), pois o corpo do artista cênico deve estar sempre em atividade artística para que, no ato da criação, este esteja pronto a desenvolver aquilo que deseja comunicar.

O corpo brasileiro que dança, segundo os nossos estudos no grupo “Renda que Roda”, estrutura-se a partir de comportamentos específicos dos pés, joelhos, cintura pélvica, cintura escapular, braços e cabeça - e assim que estas estruturas lhes foram apresentadas em nossos estudos práticos, você as reorganizou de acordo com conhecimentos sobre o corpo e o movimento ancorados em alguns tópicos corporais da Técnica Klauss Vianna (TKV). É importante ressaltar que não trabalhamos diretamente com a técnica Klauss Vianna, mas que, a partir de alguns princípios prescritos nesta abordagem, você relacionou o seu corpo brasileiro que dança com os tópicos corporais apresentados na referida técnica que:

Fomenta que o aluno se perceba como pesquisador criador, saindo do lugar do bailarino como executor de movimentos, do corpo hábil, mas abrindo-se para o pensamento do “corpo lábil” (MILLER, 2012). Como a dança emerge dos tópicos da Técnica Klauss Vianna, no processo criativo, eles se tornam temas corporais de criação, provocando, assim, uma dramaturgia do movimento que ancora a relação com outras linguagens e estímulos. (MILLER E LASZLO, 2016, p.160)

Ou seja, em sua pesquisa trabalhamos o corpo brasileiro que dança aliando-o aos tópicos corporais apresentados pela TKV, sendo eles: apoio -estudo dos

pontos de apoio em relação ao chão; articulações - reconhecimento e estudo do movimento parcial e total; eixo Global - integração do corpo com a força da gravidade; e oposições - direções ósseas com ação organizada para dirigir o movimento. Esses tópicos ajudaram sua compreensão sobre a organização corporal, tão necessária para o artista cênico, e que regeu sua prática na composição de seu solo.

Gostaria também que você relatasse sobre o que experimentou nos laboratórios de composição coreográfica que, ao meu entendimento, destaca com clareza a relação que você estabelece com a dança e os processos que dizem respeito a sua identidade negra. Abraços, Profa. Gabriela Salvador.

11 de agosto de 2020

Professora, após a leitura de seus escritos, recordo-me que depois de exaustivos dias de treinamentos corporais onde nos debruçamos sobre as estruturas corporais do corpo brasileiro que dança, passamos a experimentar os *estados alterados de consciência* a partir dos estudos desenvolvidos em seu doutorado e praticados no Grupo “Renda que Roda”. Iniciamos laboratórios que buscaram no inconsciente, por meio de práticas psicofísicas, materiais para a criação coreográfica propriamente dita.

102

Sempre que comento sobre nosso trabalho com alguns amigos artistas e também com não artistas eu tenho que explicar-lhes que os *estados alterados de consciência* não tem relação com algo “fora do corpo”, que não há ingestão de nenhuma substância ou algo do gênero e que tal metodologia está ancorada em um trabalho psicofísico, que coloca o intérprete criador em um estado extra-cotidiano para a criação e para a apresentação cênica, somado às pesquisas de campo em danças brasileiras - que, por sua vez, buscam uma investigação sensível do sujeito em seu local de pesquisa:

Essa técnica tem como base o uso da energia corporal a fim de provocar os chamados estados alterados de consciência, o que permite, assim, que os conteúdos mais remotos de nossa psique aflorem como movimentação corporal, ou seja, conforme as palavras de Britto, nos permitindo realizar ações dinâmicas que se tornarão movimento artístico. (SALVADOR, 2009, p.34)

Nos laboratórios práticos da pesquisa e a partir da técnica com os *estados alterados de consciência*, o meu corpo passou a configurar-se em um corpo que se

aproxima de uma mulher forte e firme: a qualidade dos movimentos que surgiram era contínua, com fluência controlada e com muitos giros. Após muitas investigações, juntamente com os colegas do grupo e dirigidos por você, professora, chegamos à conclusão de que eu estava criando uma personagem que se aproximava à figura da pomba-gira vista no terreiro pesquisado. Sendo assim, a pomba-gira dos terreiros passou a ser uma inspiração poética para a construção da minha composição coreográfica e de meu *corpo mitológico*.

Neste momento é importante explicar que *corpo mitológico*, segundo seus estudos, é “o corpo que dança como uma manifestação e um canal do sagrado que, concomitantemente constrói e revela a relação entre mito e homem”. (SANTINHO, 2019, p.36). Iniciei meus laboratórios sem pretensão alguma em encontrar alguma imagem ou mito em meu corpo dançando, mas essa descoberta veio após o meu corpo manifestar, a partir do movimento dançado, o que estava impregnado em minha musculatura, em minha memória do campo de pesquisa e, conseqüentemente, minha memória ancestral negra. Essas são importantes considerações que quero destacar. Robson.

11 de agosto de 2020

103

Robson querido, na maioria das vezes que falo sobre o *corpo mitológico*, também tenho que salientar alguns pontos que você colocou anteriormente, pois é um conceito desenvolvido por mim e que precisa ser esclarecido para não gerar equívocos. É importante destacar que, antes de conectar-se ao mito da pomba-gira, o seu corpo já se conectava com a mitologia do sagrado feminino, pois as mulheres sempre foram fonte de inspirações pra você, não somente artísticas, mas, de modo geral. As mulheres de sua família - como você mesmo me disse em nossos diálogos - te inspiram a viver, seu ciclo de amigos é composto majoritariamente por mulheres, sua orientadora foi uma mulher, você foi criado por mulheres e percebeu que as suas referências bibliográficas são compostas em sua maioria também por mulheres. As heroínas sempre te chamaram mais a atenção do que os heróis, as deusas te fascinam mais que os deuses. As forças das mulheres te inspiram a dançar, a estudar, a ser grande e forte como as que te rodeiam são! É por te conhecer muito bem que afirmo tudo isso. O sagrado-feminino, bem como a mitologia envolta em seu corpo e em sua história,

transformou-se em uma pomba-gira devido ao campo de pesquisa que decidimos co-habitar⁵, ou seja: o sagrado feminino que te inspirou a criar é preto e afro-brasileiro! Com essas importantes premissas sobre seu percurso criativo esclarecidas, podemos relatar, de modo claro, a metodologia da pesquisa a partir dos eixos que estabelecemos: o **Saber Como**, o **Saber Porquê** e o **Saber Fazer**. Beijo pra você também, Profa. Gabriela Salvador.

14 de agosto de 2020

ESTRUTURA FORMAL da pesquisa

Professora Gabriela, a descoberta do mito realmente foi o ponto chave para a construção de meu TCC, pois só depois dela conseguimos estruturar o nosso trabalho de forma racional e formal como a universidade pede. Monica Dantas (1999), assim como nós também fizemos, organiza a pesquisa em três momentos: o **Saber Como**, o **Saber Porquê** e o **Saber Fazer**, onde concomitantemente sinto, sei e sou. Falarei sobre isso resumidamente agora.

Saber como

Pesquisa de Campo

(Centro de desenvolvimento espiritual Pai Oxóssi da Guia)

|

Laboratórios – Estados alterados de consciência

Experimentações a partir das inspirações do campo.

(46 laboratórios até o presente momento – Renda que Roda)

|

Saber porquê

Encontros com o grupo Renda que Roda para reflexões teóricas sobre a produção

|

Improvisações com os materiais coletados

|

⁵ O termo co-habitar faz parte de um dos eixos do método de pesquisa em dança desenvolvido por o Graziela Rodrigues – o método BPI (Bailarino-interprete-pesquisador). Não trabalhamos com este método, mas buscamos nesses estudos uma referência que pudesse nos auxiliar na reflexão sobre como conduzir a pesquisa de campo, e encontramos na definição de co-habitar muita aproximação do que realizamos em nossa pesquisa.

Saber fazer

Estruturação e organização dos materiais coletados

|

Desenvolvimento teórico e reflexões sobre o presente processo criativo

1) SABER como

O “saber como” está relacionado ao ato criador, no qual buscamos descobrir os modos de se fazer e de como se deu a estrutura do trabalho, a partir do que a composição foi realizada. Sendo assim, como já ressaltamos anteriormente, coloquei-me em movimento para descoberta do mito em meu corpo e então eu parti para uma investigação sensível dentro dos terreiros de umbanda e escolhi o Centro de Desenvolvimento Espiritual Pai Oxóssi da Guia para realizar a pesquisa de campo. A pesquisa de campo está ancorada nos estudos de Paula Teixeira (2007), que foi orientada da Professora Doutora Graziela Rodrigues, que criou em sua pesquisa o termo “co-habitar com a fonte”, ao se referir à pesquisa de campo sensível corpórea. De maneira objetiva e clara, COSTA (2004 *apud* TEIXEIRA, 2007) nos diz algo que acredito resumir bem o que significa “co-habitar” no contexto de uma pesquisa de campo em danças brasileiras. Para essa autora “não escrevo mais a caneta: minhas ferramentas agora são outras: (...) meus ouvidos, meus olhos, meu peito, meu corpo. Os outros é que escrevem em mim”. (p.23.). O co-habitar implica em estar no campo de pesquisa, buscando uma profunda relação entre meu corpo sensível e o campo, a fim de colher materiais sensíveis para o desenvolvimento prático da pesquisa. Não falamos de coleta qualitativa de material, mas de captura sensível-corporal para que essas sensações dialoguem com o inconsciente no ato da criação a partir dos *estados alterados de consciência*.

105

2) SABER porquê

Este momento foi reservado para que houvesse a compreensão do que eu havia realizado no momento anterior, aqui passei a estudar teoricamente o estado psicofísico que você propõe a partir dos *estados alterados de consciência*, a fim entender o caminho percorrido pelo meu corpo. Ou seja, a prática antecedeu a reflexão e a teorização sobre ela, legitimando ainda mais a pesquisa de prática

artística, como já apresentamos.

3) SABER fazer

Este é o momento de estruturação do trabalho, da organização do material experienciado, da reflexão teórica a partir da pesquisa de prática artística que Dantas (1999) relaciona com o formar, uma vez que os conhecimentos gerados a partir da prática não são apenas para o artista.

“O fazer torna-se um formar não quando se limita a executar algo já planejado, a aplicar uma técnica já predisposta ou a submeter-se a regras já fixadas, mas quando, **durante o processo de transformação da matéria, a concepção, o planejamento e a execução são ações concomitantes**; quando as regras são definidas durante o ato criador e **quando o fazer inventa o próprio modo de fazer**” (DANTAS, 1999: 31, grifos meus).

Vale ressaltar a importância deste “saber fazer” como um formar para o artista- docente-pesquisador que sou, uma vez que a partir deste processo de criação tirei inspiração e material teórico não só para o meu “eu artista”, mas também para o meu “eu professor”. Julgo esta consideração importante posto que, tratando de identidade (*Bios*) referente a arte afro- brasileira na escola, discussões como esta são quase inexistentes, uma vez que a identidade negra fica refém de datas “comemorativas”, o que resulta na vivência do racismo estrutural todos os outros dias do ano. Mas sobre isso, falaremos em outro texto.

106

CONSIDERAÇÕES finais

Querido Robson, como sempre, é um prazer escrever com você e acredito que tudo o que era necessário dizer sobre a metodologia de sua pesquisa foi dito, mesmo que brevemente, e espero que estes escritos levem os leitores a encontrarem seu TCC na íntegra⁶. Procuramos falar sobre uma pesquisa de prática artística, totalmente centrada em um desenvolvimento pessoal e sensível - te

⁶ O referido TCC encontra-se disponível na página do curso de Artes Cênicas da UEMS. Disponível em: http://www.uems.br/graduacao/curso/artes-cenicas-licenciatura-campo-grande/estagio_tcc.

colocando de fato como o sujeito da pesquisa, ou seja, não sendo somente um autor, mas também o seu próprio objeto de estudo. Sua investigação partiu da dança e de suas memórias e sensações, colocando-as em diálogo com a sua identidade de sujeito preto, salientando o percurso metodológico por você encontrado.

Ademais, foi um prazer poder ver alguns conceitos que desenvolvi - tais como o *corpo mitológico* e os *estados alterados de consciência* para a composição cênica - se tornarem parte da sua metodologia de criação, proporcionando um contato profundo com seus processos internos, que geraram movimentos expressivos e se corporificam na coreografia criada.

Também destaco que o terreiro de umbanda e as danças brasileiras, enquanto campo de pesquisa, conduziram você a uma profunda relação com sua ancestralidade feminina e com sua história pessoal, revelando campos férteis de inspirações poéticas e artísticas e resultando em um processo criativo coerente com sua proposta de pesquisa, alinhando a prática do *corpo mitológico* aos estudos teóricos sobre as *biogeografias*.

Te deixo com a certeza de que a metodologia de trabalho que apresentamos ainda tem muito a se desenvolver e que nossos encontros não se findam por aqui, pois o trabalho de investigação científica e cênica a partir das danças brasileiras e das *biogeografias* podem ser importantes propulsores da pesquisa de prática artística. Com Carinho e respeito, Profa. Gabriela Salvador.

107

REFERÊNCIAS

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. Para experimentar, formar, praticar, caminhar é preciso antes ser, sentir, saber bio-geo-grafias no ensino de artes. In: **XXVII Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil; V Congresso Internacional dos Arte/Educadores; II Seminário de Cultura e Educação de Mato Grosso do Sul** [recurso eletrônico]: anais / comissão organizadora, Caciano Silva Lima, Vera Lúcia Penzo Fernandes. Campo Grande, MS : Federação de Arte/Educadores do Brasil, 2017, p. 240-256. Disponível em: https://faeb.com.br/wp-content/uploads/2020/07/2017_anais_xxvii_confabeb_campogrande.pdf. Acesso em: Acesso em 30 de jun. de 2019.

DANTAS, Monica Fagundes. **A pesquisa em dança não deve agastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa**

em dança. Revista da Fundarte, Montenegro, ano 7, n.13 e n. 14, janeiro/dezembro 2007.

_____. **Dança: o enigma do movimento.** Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999.

LASZLO, Cora Miller. MILLER Jussara Corrêa. **A SALA E A CENA: A importância pedagógica de processo criativos em dança e educação somática.** Caderno GIP-CIT – Ano20. N.39 – 2016.

MILLER, Jussara Correa. **Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e crianças.** São Paulo: Summus, 2012.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto Inacabado.** Annablume, 1ª Edição. São Paulo, 1998

SALVADOR, Gabriela Di Donato. **“Kaligrafia”: o mito da deusa Kali revelado na dança a partir de estados alterados de consciência.** Dissertação de Mestrado em Artes cênicas- Instituto de Artes da Unicamp. Campinas: SP, 2009

SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador. **O Corpo mitológico na Dança.** Editora CRV. 1º Edição. Curitiba, 2019.

TEIXEIRA, Paula Caruso. **O Santo que dança: uma vivência corporal a partir do eixo co-habitar com a fonte do Método Bailarino-Pesquisador Intérprete(BPI).** / Paula Caruso Teixeira. – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

108

Artigo recebido em: 01 de setembro de 2020.

Artigo Aprovado em: 16 de dezembro de 2020.



O ENSAIO BIOGRÁFICO e as estratégias de reflexão sobre judeidade

L'ESSAI BIOGRAPHIQUE et les stratégies de réflexion sur la judéité

**THE BIOGRAPHICAL ESSAY and the reflections strategies on
jewishness**

Kelley Baptista Duarte¹ & Rogério Lima Crizel²

Resumo: Este artigo pretende apontar de que forma o ensaio biográfico está presente na produção de dois autores judeus como estratégia de construção literária que reflete sobre a cultura, a história de seu tempo e a própria condição de ser judeu. Franz Kafka (1883-1924) e Régine Robin (1939-) são autores que dividem as mesmas inquietações de uma herança cultural que só encontra seu lugar na literatura.

Palavras-chave: biográfico; identidade; judeu; literatura

Résumé: Cet article vise à montrer comment l'essai biographique est présent dans la production de deux auteurs juifs comme stratégie de construction littéraire qui réfléchit sur la culture, l'histoire de son temps et la condition même d'être juif. Franz Kafka (1883-1924) et Régine Robin (1939-) sont des auteurs qui partagent les mêmes préoccupations sur un patrimoine culturel qui ne trouve sa place que dans la littérature.

Mots-clés: biographique; identité; juif; littérature

¹ Kelley Baptista Duarte é Professora Associada do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande – FURG. kellyduarte@yahoo.com.br.

² Rogério Lima Crizel é Doutorando em História da Literatura do Programa de Pós-Graduação em Letras da FURG. rogeriolimafurg@gmail.com.

Abstract: This article aims to point out how the biographical essay is present in the production of two jewish authors as a strategy for literary construction that reflects on culture, the history of its time and the very condition of being a jew. Franz Kafka (1883-1924) and Régine Robin (1939-) are authors who share the same concerns about a cultural heritage that finds its place only in literature.

Keywords: biographical; identity; jewish; literature

Para o professor Loïc Marcou (2001), o ensaio é uma das múltiplas variantes das “escritas do eu” e se constrói em torno das reflexões do autor sobre um determinado assunto. No entanto, ao referenciar Micheal de Montaigne (1533-1592) como exemplar do ensaio na perspectiva (auto)biográfica, Marcou explica que, na maioria das vezes, o ensaísta é levado a compartilhar com o leitor suas experiências e suas impressões, ou seja, a falar de si.

Quanto ao “biográfico”, é fundamental saber diferenciá-lo do gênero “biografia”. O pesquisador Robert Dion (2005) nos lembra que o termo “biográfico” foi instaurado pelo professor e crítico em literatura Alain Buisine e é definido pelo retorno do escritor na forma de personagem, sob seus diversos avatares (2005, p. 17). Esse “retorno” pode ocorrer tanto em ficções, ensaios, peças de teatro como também em biografias clássicas e seus desdobramentos.

Em 1990 A. Buisine, juntamente com o escritor Norbert Dodille realizaram um colóquio intitulado “Le biographique”. No cabeçalho do cronograma, disponível na página virtual do evento³, pode-se ler uma breve definição do termo proposta pelo seu criador: “Aliás, o biográfico não está delimitado a um campo, mas, ao contrário, é convidativo a praticar itinerários transversais que questionam as dicotomias instaladas, tais como autor e obra, assim como o texto e o fora-do-texto.”⁴

³ Cf. <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/biographiqueprg90.html>

⁴ Tradução livre de: Le biographique, d'ailleurs, ne délimite pas un champ, mais au contraire invite à pratiquer des itinéraires en traverse, qui remettent en question des dichotomies installées comme l'auteur et l'œuvre mais aussi le texte et le hors-texte .

Entendemos, neste estudo, que o ensaio, no modelo biográfico, pode ser apontado como uma característica de autores que transitam em diferentes campos do saber e que, por sua vez, mesclam reflexões pessoais, filosóficas e de ordem sociocultural também no texto de ficção, assumindo características híbridas em sua classificação de gênero. É o que ocorre com a produção literária de Régine Robin e Franz Kafka, ambos escritores judeus que possuem, em comum, as mesmas inquietações sobre a condição de ser judeu infiel, ou melhor, assimilado, pertencente a duas ou mais culturas e falante de uma outra língua.

A judia franco-canadense Régine Robin (1919-) nasceu em Paris, em 1939. É filha de pais poloneses que migraram para a França pouco antes da Segunda Guerra Mundial. Ela viveu os primeiros anos de sua infância com a presença nazista na capital francesa e migrou para a província do Quebec (Canadá) em 1977, exercendo e dando continuidade às atividades de romancista, teórica, linguista e historiadora, paralelas ao cargo de professora adjunta do Departamento de Sociologia da UQÀM (Universidade do Quebec em Montreal). Pesquisadora interdisciplinar ou, para muitos, autora inclassificável, R. Robin tem uma produção predominantemente autoficcional⁵ na qual a memória, o biográfico e seu próprio itinerário intelectual estão amalgamados.

111

Exemplar de suas reflexões e inquietações identitárias está a novela que apresentamos brevemente, aqui. Trata-se de “Gratok, langue de vie langue de mort” [Gratok, língua de vida, língua de morte] que integra a coletânea *L’immense fatigue des pierres* (1999). Destacamos que a escolha da escritora pela novela parece não ser casual, uma vez que esse modelo narrativo centraliza as ações na trajetória de um único personagem, ou seja, a protagonista.

A história contada, ou melhor, recuperada em “Gratok, langue de vie, langue de mort” é a ficcionalização de um episódio vivido pela autora na infância. Ela se passa em Paris, no mesmo bairro onde R. Robin residiu com os pais, em Belleville, no ano de 1944 e descreve um cenário de ocupação nazista contrastado ao refúgio/ esconderijo de um grupo de judeus. A narrativa é construída como reminiscência e cuja protagonista é uma menina judia que se vê dividida entre dois mundos, entre duas culturas e entre duas línguas, o francês e o ídiche. Sobre ela, o leitor é informado de que tem pouco menos de seis anos e que seu pai é

⁵ Cf Duarte, 2010.

prisioneiro de guerra. Em Paris, a menina e sua mãe precisam se esconder para escapar da prisão massiva que deportava judeus aos campos de concentração. Junto de outros judeus, elas se refugiam em uma velha garagem que os abrigava sempre à noite. Durante o dia todos saíam e participavam de atividades diversas. Entretanto, a menina, a única criança do grupo da garagem, não usava a estrela no braço devido a pouca idade, fato que lhe causava estranhamento diante dos outros judeus. Inicialmente, na novela, ela manifesta querer ser como eles; e para isso, queria uma estrela para ela e o ursinho que sempre carregava consigo, Gratok. A menina logo percebe que aqueles que usavam a estrela no braço falavam iídiche e quando falavam iídiche do lado de fora da garagem, pelas ruas, eram levados pelos soldados. Somente na garagem era permitido falar essa língua, mas, como todos se reuniam ali à noite, pouco se falava, pois não era permitido fazer barulho; qualquer barulho poderia denunciá-los. Todos deveriam ficar ali na escuridão, sem luz, e deveriam se calar ou apenas sussurrar. Quando a mãe realizava suas atividades diurnas de costureira, a menina ficava aos cuidados de uma jovem francesa chamada Juliette. Seria essa, no imaginário que atormentava a mãe, a pessoa que poderia criar e educar a menina, caso fosse capturada pelos nazistas.

Juliette a levava para passear, para ir ao teatro e foi assim que a menina conheceu uma atmosfera diferente daquela da garagem. Era um lugar de luz e de conversas em francês, que a dividiu entre dois mundos: o da morte e o da vida (ROBIN, 1999, p. 90). Ambos ambientados por suas línguas, ou seja, o iídiche, língua da morte que “cheirava a gás e a fumaça” (p. 93) e o francês, língua da vida. Mesmo assim, a menina era proibida pela mãe de falar em francês por causa do forte sotaque que poderia denunciar suas origens. O francês era a língua que ela sonhava um dia falar, tal como Juliette: “- Sabes! Quando eu for grande, falarei francês igual a ti. Faremos barulho e acenderemos todas as luzes. Eu falarei francês, não iídiche. (...)”⁶ (ROBIN, 1999, p. 91).

Frente à problemática incapacidade ou limitação para falar uma ou outra língua; face ao sentimento de estar dividida entre dois mundos opostos, a menina se viu forçada a criar um lugar intervalar para ela e seu urso: “Ela aprendeu a separar os dois mundos (...). Ela sabia que pertencia aos dois e que sua vida com

⁶ Tradução livre de: “-Tu sais, quand je serai grande, je parlerai français comme toi. On fera du bruit et on allumera toutes les lumières. Je parlerai le français, pas le yiddish (...)”

Gratok, as histórias que ela lhe contava eram o entre-dois, uma maneira de escapar dessa divisão”⁷ (Op. cit. p. 90).

A professora e pesquisadora Nubia Hanciau (2005) nos explica, em seu verbete “Entre-lugar”, que esse terceiro espaço pode parecer um lugar vazio ou de clandestinidade (p. 125), elementos que reforçam a característica de refúgio individual criado pela menina judia. É nesse espaço do entre-dois-mundos que se criaria uma atmosfera de reconforto, de isolamento, mas, ao mesmo tempo, de proteção.

O antagonismo instaurado entre os dois mundos é demarcado, no texto, por palavras que caracterizam esses espaços e, ao mesmo tempo, os contrapõem: os judeus, a garagem, a noite, a prisão, o proibido, a escuridão, o silêncio, a tristeza, as lágrimas, o ídiche e a morte, em oposição aos não-judeus, às ruas, ao dia, à liberdade, à permissão, à luz, à conversa, à alegria, ao riso, ao francês e à vida. Já o terceiro mundo, do qual a menina e seu urso passam a fazer parte, torna-se um espaço imaginário, um lugar repleto de lembranças familiares, dos bons tempos vividos na Polônia e na Bielorrússia, assim como um lugar cheio de esperança pelo reencontro com o pai – feito prisioneiro na estalagem de um dos campos de concentração dos alemães.

Se para a personagem da novela existe o conflito pelo não pertencimento a nenhum dos dois mundos, inevitavelmente uma crise identitária emerge nesse espaço intersticial. Ao mesmo tempo, a crise é a motivação necessária para o preenchimento dessa lacuna. E se para M. Laroche, citado por N. Hanciau, a junção dos contrários é capaz de criar novas identidades ou evocar uma realidade original (Id. p. 129), entendemos o porquê de a menina dessa história produzir, em seu terceiro-mundo-imaginário, uma nova identidade, representada por um código linguístico inventado e que somente ela e seu urso dominavam:

Mas em qual idioma ela então conversou durante tanto tempo com ele, durante tantas horas e por tantos anos? Não podia ser o francês. (...) Certamente não era em ídiche (...). Ela precisou inventar um idioma para ela e ele, ecolalias lamuriosas

⁷ Tradução livre de: “Elle apprit à séparer les deux mondes (...). Elle savait qu’elle appartenait aux deux et que sa vie avec Gratok, les histoires qu’elle lui racontait, c’était l’entre-deux, une façon d’échapper à cette coupure”

decifráveis somente para eles e que os mantinha protegidos dos adultos e, no pensamento dela, dos alemães.⁸ (p.95)

Observamos que a novela de R. Robin coloca o idioma como elemento distintivo da identidade de sua personagem, sendo ele também indispensável na identificação da pertença e não-pertença a um determinado grupo social e/ou cultural. O conflito identitário e a não-pertença instaurados pela insegurança ou impedimento do uso das duas línguas em questão forçam a criação de um terceiro idioma, de um espaço de refúgio, cujo vínculo se estabelece pela herança cultural e memória. Ao embarcar em uma diáspora imaginária, a menina judia revisita a Polônia de seus ancestrais e também resgata a lembrança do pai, feito prisioneiro dos nazistas. É nesse intervalo diaspórico e clandestino que a menina (sobre)viverá até o dia em que um dos mundos, inevitavelmente, se sobrepuser ao outro, ou seja, até o dia da liberação de Paris da ocupação nazista, acontecimento que demarca o fim da guerra. Quando a liberdade se torna concreta, quando a ordem se restabelece com o apoio de tropas aliadas e com o retorno do pai que sobrevive ao campo de concentração, a menina não precisa mais se refugiar em um mundo imaginário, tampouco em um idioma inventado, pois a língua francesa torna-se soberana, torna-se a língua da sobrevivência e o iídiche a língua que morre com a guerra: “Dessa vez, o iídiche não era somente uma língua de morte, perigosa, a língua dos que carregavam a estrela, mas a língua dos mortos, de todos aqueles que haviam desaparecido por pensar, por sonhar e por falar esse idioma”⁹ (p.93).

Simbolicamente, seu urso Gratok representava a fronteira que a conduzia para o idioma e o mundo da sobrevivência. Com ele, a menina realizava suas viagens imaginárias e estabelecia longas conversas. No entanto, ela o abandona no instante em que volta à nova realidade:

⁸ Tradução livre de: “Mais dans quelle langue lui a-t-elle donc parlé durant si longtemps, tant d’heures et tant d’années? Ce ne pouvait pas être le français. (...) À coups sûrs, ce n’était pas en yiddish (...). Elle avait dû inventer une langue pour elle et pour lui, des écholalies plaintives déchiffrables par eux seuls, les mettant à l’abri des adultes et, pensait-elle, des Allemands.”

⁹ Tradução livre de: “Cette fois, le yiddish n’était pas seulement une langue de mort, dangereuse, la langue des porteurs d’étoiles, mais la langue des morts, de tous ceux qui avaient disparu en pensant, en rêvant et en parlant dans cette langue”.

Ela não sabe mais para onde foi Gratok, de quem ela nunca se separava. Ela ainda o tinha na Liberação, no instante em que corria atrás dos tanques americanos (...). Ela segurava Gratok pela mão esquerda, mas nesse meio tempo ele já tinha perdido uma pata. Depois, como saber o que foi feito dele?¹⁰ (p.94)

Sem nunca ter entendido a perda de Gratok e tudo o que ele representava durante a guerra, a menina tenta compreender o episódio relembrando-o cinquenta anos mais tarde. É assim que, na maturidade, ela faz um retorno ao passado, restabelece ligação com suas origens e tenta recuperar, através da memória e do exercício de tradução, a identidade cultural contida em uma língua que, um dia, tentou apagar.

No final da novela, é um narrador onisciente quem vai recuperar os dois momentos da vida da personagem: a menina e sua estratégia de sobrevivência da realidade da guerra e a mulher, escritora, tradutora do iídiche, que reflete sobre o episódio do passado e a influência que causou em sua profissão. O narrador pode ser facilmente confundido com a escritora R. Robin. Dessa forma, a construção textual pode ser vista em três tempos: o tempo da infância (da personagem), o tempo da maturidade (da narradora) e o tempo da escrita (da autora). A obra se apresenta, portanto, como uma *mise en abyme* biográfica de um sujeito/R. Robin (em suas três instâncias) que reflete sobre seu processo de (re)construção identitária. Essa representação biográfica se estende, simbolicamente, à representação do judeu e face ao sentimento de não-pertença. A pesquisadora Annabela Rita (2005) considera a *mise en abyme* uma reflexividade literária. A Rita explica que, seja qual for a modalidade de interpretação, a *mise en abyme* denuncia a dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética ativa da ficção de um de seus aspectos. Isso reforça a possibilidade de interpretar a novela robiniana como um ensaio biográfico, sendo ele o lugar que reflete sobre a condição de ser judeu no pós-extermínio (ou pós-guerra) e o comprometimento do escritor judeu, engajado em uma escrita que recupera aspectos culturais, denuncia situações extremas e registra a memória individual e coletiva.

¹⁰ Tradução livre de: “Elle ne sait plus où est passé Gratok dont elle ne se séparait jamais. Elle l’avait encore avec elle à la Libération lorsqu’elle courait derrière les camions américains (...). Elle tenait Gratok de la main gauche, mais il avait perdu une patte entre-temps. Après, comment savoir ce qu’il est devenu?”

Por sua vez, o judeu tcheco Franz Kafka (1883-1924) nasceu e morreu em Praga, capital da República Tcheca. Filho dos comerciantes Hermann Kafka (1852-1931) e Julie Kafka (1856-1934), o autor d'A *metamorfose* (1915) e sua família representavam uma pequena parcela da população que falava alemão, visto que grande parte dos praguenses, naquela época, falava unicamente o tcheco – língua oficial do país.

Nesse sentido, F. Kafka tinha plena consciência da dificuldade que representava ser judeu num país à beira de uma eclosão de violência e ódio antissemita. A partir de 1919, alguns incidentes violentos começaram a ocorrer em Praga, tendo como vítimas os judeus que ali residiam. Muitos foram espancados e hostilizados pelas ruas e espaços públicos da cidade. No entanto, o auge da barbárie ocorre em 16 de novembro de 1920, quando o centro da comunidade judaica da cidade foi apedrejado e torás foram pisoteadas. F. Kafka presenciou o horror contra o seu povo e registrou sua preocupação em uma de suas cartas a sua amante, Milena Jesenská (1896-1944): “Passei a tarde na rua, banhando-me no antissemitismo popular. Há pouco ouvi dizer que os judeus eram uma ‘turba imunda’. Não é natural que a gente se vá de onde é tão odiada?”¹¹

Provavelmente, dessa preocupação do autor com o futuro do povo judeu surge o conto “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos”, escrito e publicado no ano de sua morte, 1924. Nessa narrativa, encontramos uma rata chamada Josefina, que arrebatava a todos com sua música. Por meio de um majestático narrador em primeira pessoa do plural, descobrimos que o povo de Josefina, diferente dela, prefere o silêncio no lugar da música, posto que a vida deles é dura. A leitura do conto nos leva a interpretar o “povo dos camundongos” como alegoria do povo judeu: “Nossa vida é muito intranquila, cada dia traz surpresas, temores, esperanças e sustos, de tal forma que o indivíduo não poderia absolutamente suportar tudo se não tivesse dia e noite o apoio dos companheiros” (KAFKA, [1924] 2017, p. 42).

Nesse sentido, o conto expõe uma das maiores angústias de F. Kafka, e que, com frequência, vemos de forma mais evidente em seus diários e correspondências: sua percepção da falta de união entre os judeus. Quando o

¹¹ KAFKA, Franz. *Letters to Milena*. Tradução inglesa de Philip Boehm. Nova York: Schocken Books, 1990, p. 212-213 *apud* BEGLEY, 2007, p. 25.

narrador menciona que o povo não suportaria o suplício diário sem o auxílio dos seus semelhantes é como se F. Kafka estivesse emprestando sua própria voz ao narrador para declarar que o povo judeu necessita unir forças, porque unidos, certamente, seriam mais fortes.

Da mesma forma, percebemos a semelhança entre F. Kafka e sua personagem Josefina. Josefina reúne todas suas forças para conseguir cantar, enquanto F. Kafka esforçava-se para se dedicar totalmente à literatura. Assim como Josefina, concentrava todos os esforços para cantar e representar seu povo em silêncio, F. Kafka desejava trabalhar em tempo integral em sua arte literária, mas seus esforços foram frustrado pela impossibilidade de viver da literatura. Sua renda provinha do trabalho burocrático exercido no Instituto de Seguros Contra Acidentes de Trabalho e posteriormente de uma aposentadoria compulsória deste Instituto devido à tuberculose que o levou à morte.

Sem dúvida, “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos” é uma evidente alegoria para a condição judaica: um povo sofrido, marcado pelo ódio e pela opressão de outros povos ditos “majoritários”. Mesmo assim, F. Kafka, nesse conto, e também em grande parte de suas obras, consegue vislumbrar certa dose de humor ocasional: “apesar de toda a miséria da nossa vida, um riso discreto é natural entre nós; mas de Josefina nós não rimos” (KAFKA, [1924] 2017, p. 44).

117

Na sequência do relato em forma de conto, observamos, de forma mais explícita, de que se trata do povo judeu à espera de um novo Messias. Quando o narrador destaca a possibilidade de surgir, entre o povo, um pseudossalvador, notamos que F. Kafka quer expressar sua preocupação com a atmosfera de medo e insegurança na qual se vivia, antecipando, de certa forma, a opressão e o sofrimento pelos quais o povo judeu ainda passaria, em um futuro muito próximo: “(...) é fácil fazer-se passar por salvador deste povo acostumado ao sofrimento, que não se poupa, que é rápido nas decisões, que conhece a morte, que só na aparência é medroso na atmosfera de temeridade onde constantemente vive” (KAFKA, [1924] 2017, p. 45-46).

O final do conto também é bastante significativo no que diz respeito às representações biográficas. Após supostamente inventar um ferimento no pé, para diminuir o tempo de suas apresentações, Josefina começa a cessar gradativamente o seu canto até desaparecer por completo. Nesse sentido, o desfecho da narrativa pode ser entendido, para ambos, Josefina e F. Kafka, como a desistência de todos

os esforços pessoais frente a vida e diante de um coletivo que insiste em permanecer silenciado.

O apagamento de Josefina também representa a despedida de Kafka que expressa, nessa última produção literária em vida, a frustrante relação com uma identidade judaica nunca vida. A mensagem do conto é clara no que diz respeito a manutenção da essência histórico-cultural-identitária: “(...) uma vez que não cultivamos a história – estará [Josefina] esquecida, como todos os seus irmãos, na escalada da redenção” (KAFKA, [1924] 2017, p. 59).

F. Kafka, além de expressar a degradação representada por sua diva depauperada, o conto denuncia a atmosfera de terror que começava a se instaurar entre a comunidade judaica de Praga do seu tempo e antecipa o que quinze anos mais tarde aconteceria: a Shoah dos judeus – o extermínio de mais seis milhões de judeus nos campos de concentração nazistas durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

CONSIDERAÇÕES finais

A relação entre os autores se estabelece no eixo da judeidade não exercida na vida, mas recuperada na arte literária. Régine Robin escreve o pós-trauma da Shoah, no registro pessoal de uma memória pessoal que também se faz coletiva. Franz Kafka, por sua vez, com sua filosofia do absurdo que prenuncia o horror, produz uma literatura que expressa as inquietações de um sujeito-judeu-artista oprimido e de um coletivo inerte e socialmente marginalizado.

F. Kafka tinha plena consciência de que o povo judeu necessitava estar unido contra aqueles que o oprimia, pois os outros povos (tchecos e alemães) organizavam-se contra os judeus, vistos, à época, como concorrentes desleais e intrusos indesejáveis. Por isso, e não por acaso, o elemento que está na base da construção dos dois contos analisados é a judeidade em dois momentos: o primeiro, em F. Kafka, o de existir/reagir; o segundo, em R. Robin, o momento de resistir/persistir em oposição ao apagamento. Ambos lidam, de modo geral, com a condição do judeu em contexto de assimilação, não-pertencimento e trauma. A personagem de R. Robin, em um processo simbólico e metaliterário, apresenta um primeiro recurso de sobrevivência, representado pelo terceiro idioma – criado, inventado entre ela e seu urso. Mas para resistir ao apagamento, foi preciso

escolher e a escolha – da personagem na vida adulta de escritora – foi por escrever em língua francesa e resgatar tudo o que os campos tentaram exterminar. Kafka escreve em alemão sem nunca mencionar, em seus textos de ficção, a palavra judeu. No entanto, ele recupera, através das alegorias e da escrita fantástica, a exegese dessa identidade pelo viés de uma literatura biograficamente particular que ganha dimensões biograficamente coletiva. Sobre seus contos, ele diz em carta ao amigo Max Brod: "São as únicas coisas judias que me fazem sentir imediatamente em casa"¹² (KAFKA, 2008, p. 128)

R. Robin acredita que o escritor judeu tem uma escrita muito particular e, para ela, a escrita biográfica seria estratégia textual para marcar a judeidade, prática adotada por muitos dos escritores que influenciaram sua trajetória de estudos, sendo um deles o próprio Franz Kafka. Para R. Robin é no espaço de criação textual o lugar de existência do escritor; lugar onde ele trata e trabalha a problematização da identidade, seus meandros e labirintos, suas ambigüidades, suas escolhas e renúncias, seus retornos reais ou imaginários (ROBIN, 1997, p. 30). Kafka é frequentemente referenciado na produção teórico-literária de R. Robin e é, por ela, considerado figura emblemática da alteridade, cuja escrita é caracterizada pela fragmentação, pela desarticulação, pelo texto curto, e pelo inacabamento (ROBIN, 1989, p. 42) – definições que são próprias (ou apropriadas) também para definir o perfil da identidade/judeidade desses dois escritores.

119

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEGLEY, Louis. *O mundo prodigioso que tenho na cabeça* – Franz Kafka: um ensaio biográfico. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DION, Robert. "Avatars du biographique". In: *Voix et images*. Les avatars du Biographique. Revue du Département d'études littéraires de l'UQÀM. Volume XXX, numéro 2 (89), Hiver 2005.

¹² Tradução livre de: "Ce sont les seules choses juives dans lesquelles [...] je me sente aussitôt chez moi "

DUARTE, Kelley B. *A escrita autoficcional de Régine Robin: mobilidades e desvios no registro da memória*. Tese de doutorado, UFRGS, 2010.

HANCIAU, Núbia. “Entre-lugar”. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceito de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

KAFKA, Franz. *Lettres à Max Brod: 1904-1924*. France. Éd. Rivages, 2008.

____. *Um artista da fome/A construção*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MARCOU, Loïc. *L'autobiographie et autres écritures de soi*. Flammarion. Paris, 2001

RITA, Annabela. “Mise en abyme”. Verbete. In: CEIA, Carlos. E-Dicionário de Termos Literários. 2005. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível no site: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm>, acessado em: 23/02/2008.

ROBIN, Régine. *Le Golem de l'écriture*. De l'autofiction au Cybersoi. Montréal: XYZ, 1997.

____. *Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors lieu* Montréal: Préambule, 1989.

____. *L'immense fatigue des pierres*. (Nouvelles). Montréal: XYZ éditeur, 1999.

Artigo recebido em: 31 de agosto de 2020.

Artigo Aprovado em: 23 de outubro de 2020.



**LEONEL ALVARADO E A INTEGRAÇÃO MULTICULTURAL entre
América Latina e Nova Zelândia**

**LEONEL ALVARADO AND THE MULTICULTURAL INTEGRATION
between Latin America and New Zealand**

**LEONEL ALVARADO Y LA INTEGRACIÓN MULTICULTURAL entre
América Latina y Nueva Zelanda**

Luciano Victor Barros Maluly¹ & Carlos Augusto Tavares Junior²

RESUMO: Leonel Alvarado é professor, pesquisador e coordenador do Departamento de Português e Espanhol da Faculdade de Humanidades e Ciências humanas da Massey University, em Wellington, na Nova Zelândia. Além do ensino de línguas e da pesquisa em literatura e linguística, Alvarado se destaca pelo ativismo cultural, especialmente pelas atividades relacionadas ao universo da poesia e da música universal. Um desses projetos debate o Radiojornalismo e a Integração Multicultural entre Artistas da Nova Zelândia e da América Latina, em particular, os brasileiros.

PALAVRAS-CHAVES: Leonel Alvarado. Integração Multicultural. Poesia e Radiojornalismo

ABSTRACT: Leonel Alvarado is professor, researcher and coordinator of the Portuguese and Spanish literature department of Massey University's College of Humanities and Social Sciences

¹ Luciano Victor Barros Maluly é Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Professor na Escola de Comunicações e Artes. E-mail: lumaluly@usp.br.

² Carlos Augusto Tavares Junior é Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Pós-doutorando da Escola de Comunicações e Artes. E-mail: carlostavaresjr@alumni.usp.br.

in New Zealand. In addition to his teaching, Alvarado is distinguished by his social activism, especially for promoting activities related to world poetry and music. One of his projects deals with Radio Journalism and Multicultural integration between New Zealand and Latin American artists, among them Brazilian artists residing in New Zealand.

KEYWORDS: Leonel Alvarado. Multicultural Intregation. Poetry and Radio Journalism

RESUMEN: Leonel Alvarado es profesor, investigador y coordinador del Departamento de Portugués y Español de la Facultad de Humanidades y Ciencias humanas de Massey University, en Wellington, Nueva Zelanda. Además de la enseñanza de idiomas y de la investigación en letras y lingüística, Alvarado hay se destacado en ativismo cultural, en especial las actividades relacionadas a poesía y música universal. Un de eses proyectos discute el Radio Periodismo y la Integración Multicultural entre artistas de Nueva Zelanda y América Latina, en particular, los brasileños.

PALABRAS CLAVES: Leonel Alvarado. Integración Multicultural. Poesía y Radio Periodismo

O Sujeito



FIGURA 1: Leonel Alvarado

FOTO: David Lupton

O contato com a palavra foi essencial ao menino, filho de Lisandro Alvarado e Teresa Vilelda, que nasceu em uma área indígena de Honduras, no estado de Copán, perto da fronteira com a Guatemala. Ali, conheceu o universo de muitas histórias, como as contadas pela avó, Edelmira Claros, sobre espíritos, mitologia e, especialmente, sobre a cultura maia. A avó era parteira e praticava medicina tradicional indígena. Assim, aquele fascínio pelos mistérios das plantas e pela magia das palavras, além da proximidade da cidade maia da Copán, sobre a qual escreveu o livro *El reino de la zarza* (Costa Rica, EDUCA,1994), foram essenciais na poesia futura de Leonel Alvarado.

Aquelas referências despertaram no garoto o interesse pela leitura e, desta forma, nascia o mundo vibrante inspirado pelos romances e poesias. As histórias da avó também estavam naqueles livros, ajudando a florescer os primeiros textos ainda aos 10 anos. O tempo passou e aquela literatura e o contato com a palavra falada permaneceram em sua memória.

Na Faculdade de Letras da Universidad Nacional da Honduras, começou a ler os textos dos grandes autores, como a mexicana Juana Inés de la Cruz, uma das principais escritoras barrocas do século XVII, que é figura permanente em suas palestras e leituras, sem esquecer da forte influência em sua poesia. Ele ainda repete de memória os versos iniciais do maravilhoso poema *Sueño*, o primeiro grande poema da língua espanhola escrito nas terras americanas e publicado em 1692:

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva
escalar pretendiendo las Estrellas.³

O contato com os autores do América Latina e da Europa, entre outros países, tais como os espanhóis Juan Ramón Jiménez e Miguel Hernández, os mexicanos José Gorostiza e Rubén Bonifaz Nuño, os peruanos César Vallejo e Martín Adán, os franceses Stéphane Mallarmé e Saint-John Perse, os hondurenhos Edilberto Cardona Bulnes e Fausto Maradiaga, criou uma relação de proximidade com o barroco. “A poesia que mais me emociona é a poesia de outros e não a

³ CRUZ, Juana Inés de La. *Sueño*. Disponível em: <http://ucsj.edu.mx/dec/sjm/dos_sonetos/images/elsueno.html> Acesso: 15/04/2020.

minha poesia e é, por isso, que eu leio e admiro os grandes poetas barrocos”, revela Leonel Alvarado ⁴.

Um dos poemas influenciados pelo barroco foi produzido no momento da perda da mamãe Teresa Villeda. *Retrato de Rembrandt: mamá o estudio del Ave del Paraíso* é baseado em uma obra do artista holandês Rembrandt, que é reconhecido pelo uso da luz e da sombra, ou mais, da escuridão.

Se levantaba temprano y se acomodaba las alas
que le habían crecido durante el sueño.
Todos dormidos y ella en sus alas, las alisava
frente al espejo, las extendía con ternura
y se sentía a flotar en medio de la casa.
Después salía del cuarto
y apenas entraba en la cocina
las plumas comenzaban a desprenderse.
Las iba dejando en el café, en el esfuerzo
infinito de multiplicar el pan, en el trajín
que empezaba a abrir los ojos
en todos los rincones de la casa.
Un último intento de abrirlas
se enredaba en los tirantes de la blusa.
Le pesaban menos en la espalda
a medida que el día le pesaba más
en todo el cuerpo. Hubiera querido
pasarlas con dignidad por las aceras,
sentirlas brillar al sol, volver la casa
y espantar los fantasmas con su aleteo,
relumbrando en alas echaría de la casa
a todas las tristezas. pero cuando volvía
no estaba en alas. por eso la casa y los días
le caían encima y la mandaban a dormir
con el último retoño marchito en la espalda. (ALVARADO, 2014, p. 39-40)

A universalidade é marcante nas obras de Alvarado, porque sua escrita mergulha no vazio existencial entre o vivido e o desconhecido, ou seja, a dor de cada um ao se deparar com as injustiças, como a fome e a violência. Um desses

⁴ ALVARADO, Leonel. Entrevista concedida a Luciano Victor Barros Maluly. Wellington Access Radio. Wellington (Nova Zelândia), 22 de outubro de 2019. Transmissão também pela Rádio USP, em 9 e 16 de fevereiro de 2020. Disponível em: <<http://www.usp.br/cje/radiojornalismo/index.php/2020/02/>> Acesso: 15/04/2020.

poemas destaca a perspectiva pessoal sobre a guerra [civil] da Síria. “Imagina, um hondurenho que mora na Nova Zelândia e vai falar sobre a Síria. Mas acho que a música, a poesia, permitem esses encontros e essas loucuras, às vezes”, esclarece. *Damasco, Amor* trata da relação entre nossos dramas pessoais, que consideramos ser mais importantes que as demais coisas no mundo.

Hoy, corazón, no eres más importante
que Damasco. 68 o 70 han sido
despedazados por una bomba
Hoy tu y yo
somos 68 o 70 veces menos importantes.

La inexatitud de la cifra deja un vacío
que nosotros dos no podríamos llenar.
Dos vidas más, dos vidas menos perdidas
en el resuello brutal de la bomba.

Hoy tu insomnio y las amanecidas preocupaciones
por el rumbo de tu vida a la gravísima edad
de los cuarentitantos valen menos que esas dos vidas
que la bomba no permite confirmar. Mientras
te afanas en tus cremas y yo me detengo
en mis canas prematuras Damasco no se pone
de acuerdo en su cifras. No te molestes
en polvearte la cara; decir polvo hoy
es decir Damasco, y tu y yo importamos
hoy menos que ese polmo. Que Damasco sea

hoy tu crisis existencial, tu menopausia,
el crujir de mil huesos, mi próstata
para que no olvidemos que hoy Damasco
pesa 78 o 70 veces más. (ALVARADO, 2018, p. 38)

125

O ANDARILHO hondurenho

A descoberta de novos lugares revelou o andarilho hondurenho que, de olhos abertos, descobria, de um lado, o dilema latino-americano e, de outro, a (im)perfeição imperial norte-americana. De 1994 a 2002, morou nos Estados Unidos, em Arkansas, onde estudou inglês; Maryland, onde fez mestrado e doutorado em literatura latino-americana, e na Pensilvânia, onde foi professor de estudos latino-americanos.

A busca por novos caminhos o conduziu à Nova Zelândia, em 2002, para ser professor na Massey University. Ele ainda recorda do primeiro dia no novo país, quando um colega o levou para conhecer o Rio Manawatū, que circunda a cidade de Palmerston North e é um rio sagrado para a cultura maori. Esse primeiro contato com aquelas águas foi significativo, porque o conectou com as águas do Rio Copán, sagrado para a cultura maia. Esse encontro foi a base para seu poema *What Stones Know* (O que as pedras sabem), anos depois incluído em um livro escrito diretamente em inglês.

Nothing happens if I say stone.
But if I say stone from the depths
of the Manawatū river, the stone
remembers a time before the name
when it was just a hard thing
polished by the waters.

I bring home a few rocks from
the river. My son emerges
from his universe of virtual warfare
and picks up a pebble
that might have been touched
by Te Peeti Te Awe Awe during
the Musket Wars. This pebble
existed before the first Rangatira,
before Cook and before the immigrant
who is coming through customs
with new names for pebbles and rocks.

We travel to remote places to hear
the language spoken by rocks
as ancient as the pebble no one notices
by the side of the road. Only those rocks
touched by a miracle or mere chance
are saved from the anonymity
of archaeological waste.

Stones act in mysterious ways.
The pebble that killed Goliath is now
thrown by a boy at a military tank.
A man about to be hung kicks a stone
and for a brief moment is a child again.
A woman is stoned to death by the Taliban,
but what do stones know about Sharia Law?

Did God, time or nature breathe death
into those stones? The woman
could not be saved even if the thing
we call rock or stone did not exist.

Would the stone used to kill be as lethal
if we called it by any other name?
Could it be taken back to the river
where I would find it so that it can be
passed from a Māori warrior to a boy
who fights in real time? Even before

its mana was trapped under the names
kōhatu or stone, this hard thing
was already breathing
life or death into the universe. (ALVARADO, 2014, p. 45)

A diversidade cultural da Nova Zelândia fez Leonel Alvarado se sentir em casa, porque, assim como Honduras, esse é um país pequeno e cheio de surpresas. Uma dessas revelações foi o interesse dos jovens locais pela história, a arte e a política latino-americana. “A Nova Zelândia também tem um processo de colonização e uma cultura indígena muito rica, o que é importante para entender o país”, explica o professor de Massey University.

127

Quando morou em Palmerston North, uma pequena cidade próxima a Wellington, capital neozelandesa, Leonel fez vários eventos importantes na universidade e também na biblioteca pública. As pessoas ficaram interessadas em conhecer a cultura latina, não só para aprender as principais línguas oficiais, como português e espanhol, mas também para saber um pouco mais sobre o tupi, o guarani, quéchua, nahuatl e quiché, entre outras línguas e culturas tradicionais.

Como coordenador dos programas de português e espanhol da Massey University, Alvarado destaca que, além do ensino, o programa é um espaço de encontro: “O curso não é só para aprender a língua, mas também para entrar em contato com as pessoas da comunidade latino-americana que moram aqui, entre elas, muitos artistas”, enfatiza.

O contato com a cultura maori foi essencial para Alvarado, pois encontrou diferenças, mas também elementos compartilhados entre ambas as culturas [latino-americana e neozelandesa], como as músicas e os poemas. Essa integração multicultural mudou de acordo com o convívio. “Moro aqui há muito tempo e

acho que isso influenciou, e muito, na construção da minha obra: daqui e de lá”. O seu poema *The Chair’s Memory* (A memória da cadeira) se refere à árvore kauri, sagrada para a cultura maori, mas de origem sul-americana e da família *araucaria*, desde a época do supercontinente Gondwana:

The chair is how the kauri forgets
itself into the world. It has nowhere
to go but this chair. On these four legs
come to rest the kauri’s dreams.

Here we meet and here
we say goodbye to what
the kauri might have been.
The chair is its definitive farewell.

I’d like to think that the firm
yet welcoming embrace of the chair
is how the kauri forgives us all. (ALVARADO, 2014, p. 28)

A paixão pela palavra aproximou Leonel Alvarado da música universal, gerando frutos, como a canção *El sur que soy*, que foi produzida em parceria com o artista panamenho Rómulo Castro, além dos alunos e artistas maoris, no ano 2017. Esse trabalho recupera a angústia dos latino-americanos que deixaram sua pátria e procuram outro Sul, e ao mesmo tempo fala sobre as mudanças que fazem parte desses encontros culturais e territoriais. A canção foi gravada em três línguas: espanhol, maori e inglês:

Antipódico vengo y no lo soy
y quién diría lo contrario;
buscando nueva vida, vida hallé
pero es puro itinerario.

Como *camote* a kumara,
como pehuén araucario,
de Gondwana compartida,
en abrazo originario

Se llama sur esta partida,
se llama vida abandonada,
ilusión a medio hacer,
larga espera trajinada.

Del Caribe al Mar de Tasmania

*mis historias llegaron a esta playa.
Media vuelta al planeta que respiro,
viajecito de apenas un latido.*

¿Cuánto dura y perdura este mar?
¿Qué tan honda es la huella
que en las ansias de sur nos guió
por senderos de estrellas?

Es más pequeño, sin duda,
que los mundos que el viajero
lleva dentro de sí
para poblar su destierro.

Se confunden continentes,
pierden el rumbo las aguas,
se desorienta el Caribe
en el sueño del Tasmania.

*Del Caribe al Mar de Tasmania
mis historias llegaron a esta playa.
Media vuelta al planeta que respiro,
viajecito de apenas un latido.*⁵

129

Essa integração cultural também aproximou Leonel Alvarado de artistas latino-americanos, como os brasileiros Alda Rezende e Taciano Milfont, o argentino Emilio Bertrand, entre outros que moraram, vivem ou estiveram na Nova Zelândia. Esses encontros ocorreram durante a realização de eventos com diversas embaixadas latinas, como Brasil, Argentina, Chile, Cuba, Espanha, entre outras. O trabalho foi desenvolvido pelo Departamento de Português e Espanhol da Faculdade de Humanidades e Ciências Sociais da Massey University, que é coordenado por Alvarado, com apoio das professoras Cristiane Oliveira e Raquel Direnzo, entre outros docentes e funcionários.

Vale destacar que, além das aulas, existem várias atividades de pesquisa, cultura e extensão, que são desenvolvidas em parceria com a comunidade latina. Uma dessas iniciativas foi a Semana da Língua e da Cultura Espanhola, que

⁵ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=IIsD228bbNM&feature=youtu.be>> Acesso: 12/04/2020.

aconteceu em outubro de 2019 e promoveu diversas ações gratuitas, como dança, teatro, literatura, música, cursos etc. Alvarado e seus colegas também organizam mostras de cinema, palestras sobre cultura da América Latina e eventos musicais com os artistas mencionados.

UM TEMPO de Brasil

Leonel Alvarado chegou ao Brasil em 2018 para estudar português e pesquisar literatura e cultura, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. “A Massey University tem impulsionado vários projetos com a UFRJ sobre o ensino do português e a revitalização das línguas indígenas”, explica.

Alvarado logo começou a desvendar os segredos da cidade maravilhosa, como dissemos, entre o vivido e o desconhecido. Essa descoberta o fez escrever a crônica *Diário do Rio* (2020, pp 3-8) para refletir sobre a sua experiência diária e “tentar sair da minha enorme ignorância, além de capturar meu fascínio por uma cultura tão rica, complexa e perplexa”, disse o autor. Isso consegue se refletir no trecho intitulado *Formiga no Forte*:

Vi uma formiga no Forte de Copacabana. Uma formiga atravessando a mureta que separa o Forte do mar. Ipanema e Copacabana ficam longe dessa formiga e ela não sabe dos turistas, dos governos militares, das guerras de independência, dos holandeses que controlaram a produção de açúcar no Nordeste, dos Bandeirantes do século XVI que caçavam indígenas e buscavam pedras e metais preciosos. A formiga não sabe do Forte, mas o Forte existe para que essa formiga possa atravessar a mureta e séculos de história brasileira.

A formiga ia depressa, possivelmente tinha esquecido alguma coisa no outro século. Talvez precisasse de uma coisa que os Bandeirantes haviam deixado entre as pedras preciosas e o sangue dos escravos. A mureta a ligava a tantas coisas que ela e nós preferiríamos esquecer.

Tirei uma foto da formiga. O Pão de Açúcar, sitiado pelos turistas, e não pelos holandeses donos das plantações de açúcar, fica ao fundo. Se a formiga pudesse, iria até aquela pedra, olharia para o mar e perguntaria “O que aconteceu aqui? Quem é o dono desse mar? Quanto sangue foi derramado para governar esta baía?” Mas é possível que a formiga não pergunte nada, só chegue e busque outra mureta que não esteja manchada por tanto sangue e tanta dor.

É possível que a formiga só busque aquilo que esqueceu em alguma parte do Rio, algo que todos esquecemos alguma vez e que nunca poderemos procurar porque alguma tristeza o engoliu.

O Pão de Açúcar e o Forte seguiram existindo. A formiga passará, nós passaremos, mas hoje tudo o que existe, existe para essa formiga que atravessa todas as muretas de nossa vida. (ALVARADO, 2020, p. 4)

As andanças pelo Brasil resultou no convite para representar à Massey University no Seminário de Cooperação Acadêmica Nova Zelândia e Brasil, que aconteceu no Hotel Intercontinental, em São Paulo, em 2 de abril de 2019. Organizado pela Embaixada da Nova Zelândia e a Education New Zealand, o evento contou com a presença de representantes de diversas universidades e instituições de fomento desses países.

Foi nesse dia que surgiu a ideia de iniciar um projeto com a Universidade de São Paulo (USP) para promover ações com a Massey University. A proposta visava entender a relação multicultural entre os países da América Latina, com destaque para o Brasil, e a Nova Zelândia. A atividade central seria destinada à produção multilíngue de programas de rádio.

As atividades acadêmicas começaram intensamente em outubro de 2019, nas cidades de Wellington e Palmerston North, onde foram realizadas as gravações com artistas brasileiros de destaque na Nova Zelândia, como a cantora Alda Rezende, o ator Henrique Beirão Burjac e o ativista cultural, professor e psicólogo Taciano Milfont. O ponto alto foi a entrevista com o escultor e instrumentista maori Warren Warbrick, considerado um dos principais artistas desse país.

Um dos momentos mais marcantes dessa parceria foi a gravação de um programa bilíngue, em português e espanhol, para a Semana da Língua e da Cultura Espanhola, que aconteceu de 21 a 27 de outubro, na capital neozelandesa. O programa foi transmitido *ao vivo* pela Wellington Access Radio, no dia 22 de outubro, e contou com a produção do argentino radicado na Nova Zelândia, Armando Baudin.



FIGURA 2: Alvarado na Wellington Access Radio
FOTO: Armando Baudin

Essas gravações foram apresentadas à Rádio USP, entre 9 de fevereiro e 5 de abril de 2020, sempre aos domingos, às 11 horas, e estão disponíveis em *podcast* no site de radiojornalismo do Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo. A série de entrevistas integra o *corpus* da pesquisa *Radiojornalismo e Integração entre a América Latina e a Nova Zelândia*, que envolve a Universidade de São Paulo e a Massey University. Um dos braços desse projeto é a pesquisa de pós-doutorado *Brasil-Maori: o rádio como ferramenta de integração entre Brasil e Nova Zelândia*, desenvolvida por Carlos Augusto Tavares Júnior, na ECA-USP.

Leonel Alvarado é um homem de muitas palavras quando ministra suas aulas, declama poesias ou, simplesmente, deseja trocar ideias. Descobrir esse autor latino-americano nas Antípodas demonstra que o ser humano ainda vale a pena. Solicitamos uma mensagem final e ele nos deixou o poema *Lugar, este animal*, que é sobre o futuro que não fomos, tínhamos expectativas e muitas coisas não aconteceram.

Por todas partes hay esto que se llama lugar,
el animal, ya lo dijo Boccanera, más grande
de la tierra. Su existir es un rebalse
de centros y orillas. Le sobran nombres:

se llama ciudad, roca, montaña, metedero;
le nacen árboles, gentes, trenes, caballos
y cosas que están en su lugar o fuera de lugar.
Sólo el lugar no está fuera de lugar. Uno cruza
diez mil kilómetros para dar con el lugar.
Uno mastica otro idioma para caber en el lugar.
Uno improvisa vida, alquila un pedazo de lugar,
le crecen hijos que ya son de otro lugar.
Uno puede irse de tal o cual lugar, extrañarle
una esquina, un árbol, cierto atardecer.
El único lugar seguro, el del nunca irse,
está abajo, en el lugar más hondo del lugar,
allí donde la tierra nos abre el lugar definitivo. (ALVARADO, 2018, p. 46)

REFERÊNCIAS

ALVARADO, Leonel. “Diário do Rio”. In: *Revista Alterjor* Número 21. São Paulo, janeiro-julho 2020, pp.3-8. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/alterjor/article/view/165499/158707>>.

ALVARADO, Leonel. *El futuro que no fuimos*. Tegucigalpa: Editorial Universitaria, 2018.

_____. *Retratos mal hablados*. La Habana: Casa de las Américas, 2014.

_____. *Driving with Neruda to the Fish ‘n’ Chips*. Palmerston North, NZ: Haunui Press, 2014.

_____. *El reino de la zarza*. Costa Rica: EDUCA, 1994.

ALVARADO, Leonel; CASTRO, Rómulo. *El sur que soy* (música). Duração: 9’37”. Letra: Leonel Alvarado e Rómulo Castro. Nova Zelândia, 13 de fevereiro de 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=IIsD228bbNM>> Acesso em: 12/042020

ALVARADO, Leonel. *Entrevista* concedida a Luciano Victor Barros Maluly. Wellington Access Radio. Wellington (Nova Zelândia), 22 de outubro de 2019. Transmissão também pela Rádio USP, em 9 e 16 de fevereiro de 2020. Disponível em:

<<http://www.usp.br/cje/radiojornalismo/index.php/2020/02/>>. Acesso em 15/04/2020.

CRUZ, Juana Inés de la. *Obras completas*. México: Editorial Porrúa, 2007.

_____. *Sueño*. Disponível em: <http://ucsj.edu.mx/dec/sjm/dos_sonetos/images/elsueno.html>. Acesso em 15/04/2020.

Artigo recebido em: 23 de abril de 2020.
Artigo Aprovado em: 29 de outubro de 2020.



DOCUMENTO E FICÇÃO na biografia de Fernando Pierucetti

DOCUMENT AND FICTION in Fernando Pierucetti's biography

DOCUMENTO Y FICCIÓN en la biografía de Fernando Pierucetti

Marcelino Rodrigues da Silva¹

Resumo: Em recente pesquisa de pós-doutorado, me dediquei à escrita de um ensaio biográfico sobre o cartunista Fernando Pierucetti, criador das famosas mascotes que representam os clubes do futebol mineiro (Galo, Raposa, Coelho etc) e personagem importante do grupo de artistas que, nos anos 1930, introduziu as tendências da arte moderna no cenário artístico local. O objetivo deste artigo é revisitar esse processo de pesquisa e elaboração de um ensaio biográfico, tomando-o como ponto de partida para uma reflexão sobre as biografias de artistas e escritores, com foco na dimensão ficcional dessas narrativas e nas relações entre as obras de arte e as vidas de seus criadores. Nessa reflexão, busco compreender a biografia do artista como o resultado de um processo de circularidade, no qual se cruzam e se tornam indiscerníveis o documento e a ficção, a vida do autor e a força projetiva de sua criação.

Palavras-chave: biografia; ficção; documento.

Abstract: In a recent postdoctoral research, I dedicated myself to writing a biographic essay on cartoonist Fernando Pierucetti, the creator of the famous mascots of the main football teams in the Brazilian state of Minas Gerais, and an important member of the group of artists who introduced modern art trends in the local art scene. The purpose of this article is to revisit this research, taking it as a starting point for a reflection on artists' and writers' biographies, focusing on the fictional dimension of these narratives and the relationships between the works of art and the lives of their creators. In this reflection, I try to understand the artist's biography as the result

¹ Marcelino Rodrigues da Silva é professor na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). lino-rodrigues@uol.com.br.

of a circularity process, in which the document and the fiction, and therefore the author's life and the projective strength of their creation, intersect themselves, and become indiscernible.

Keywords: biography; fiction; document.

Resumen: En una reciente investigación post doctoral, me dediqué a la redacción de un ensayo biográfico sobre el caricaturista Fernando Pieruccetti, creador de las famosas mascotas que representan a los clubes de fútbol de Minas Gerais y un personaje importante del grupo de artistas que, en los años 1930, introdujo las tendencias del arte moderno en el escenario artístico local. El objetivo de este artículo es revisar este proceso de investigación, tomándolo como punto de partida para una reflexión sobre las biografías de artistas y escritores, centrándose en la dimensión ficticia de estas narrativas y en las relaciones entre obras de arte y la vida de sus creadores. En esta reflexión, busco comprender la biografía del artista como resultado de un proceso de circularidad, en el que el documento y la ficción, la vida del autor y la fuerza proyectiva de su creación, se cruzan y se vuelven indiscernibles.

Palabras-clave: biografía; ficción; documento.

A arte do biógrafo consiste justamente na escolha. Ele não tem que se preocupar em ser verdadeiro; deve criar dentro de um caos de traços humanos. (Marcel Schwob)

Utilizando o pseudônimo “Mangabeira” para se esquivar do público e despistar seus alunos de desenho, Fernando Pieruccetti foi o responsável pela criação das famosas mascotes dos times do futebol mineiro – o Galo, a Raposa e o Coelho, símbolos respectivamente de Atlético, Cruzeiro e América –, além uma infinidade de outros bichos que representavam clubes, torcedores e entidades do universo esportivo. Personagens de um mundo imaginário, inspirado nas fábulas de Esopo e La Fontaine, os bichos de Mangabeira começaram a surgir em meados dos anos 1940, quando Pieruccetti trabalhava na *Folha de Minas* e iniciou uma incrível série de charges esportivas, que se estenderia até o início da década de 1970, publicadas por diversos jornais locais, principalmente o *Estado de Minas*. Apesar do extremo sucesso de suas criações, a trajetória artística, a vida e até mesmo o nome dessa figura tão significativa para nossa vida cultural são, hoje, pouco conhecidos e lembrados, tanto pelo público em geral quanto por especialistas na história dos esportes, do jornalismo e das artes em Belo Horizonte e Minas Gerais.

São bem poucos, por exemplo, os que sabem de sua participação importante no grupo de artistas que, nos anos 1930, abalou o cenário conservador e academicista das artes plásticas mineiras, introduzindo nele as tendências do Modernismo e da

arte moderna. Ao lado de nomes como Delpino Júnior, Érico de Paula e Monsã, Pieruccetti publicava seus desenhos em revistas vibrantes como a *Belo Horizonte* e a *Montanheza* e foi o grande destaque da primeira exposição coletiva de arte moderna realizada na capital do Estado, o Salão do Bar Brasil de 1936, com uma série de desenhos influenciados pelo cubismo e pelo expressionismo, enfocando cenas de miséria e sofrimento da paisagem urbana. Chamando a atenção das autoridades locais para as novas linguagens artísticas, o evento abriu caminho para as grandes realizações modernistas que se dariam na cidade na década seguinte, com iniciativas como a criação do Conjunto Arquitetônico da Pampulha, a fundação do Instituto de Belas Artes, sob a liderança de Alberto da Veiga Guignard, e a Exposição de Arte Moderna de 1944, com a participação de nomes como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Anita Malfatti e Lasar Segall. Além de cartunista, artista plástico e professor de desenho em diversas escolas de Belo Horizonte, Pieruccetti se formou em Filosofia pela UFMG e foi também escritor e pesquisador dedicado à história da Educação em Minas Gerais.

No período de março de 2018 a fevereiro de 2019, realizei, junto ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC-FGV), sob a supervisão do Professor Bernardo Borges Buarque de Hollanda, uma pesquisa de Pós-Doutorado cujo objetivo era a elaboração de um ensaio biográfico sobre Fernando Pieruccetti. Interessado nas relações entre a cultura esportiva brasileira e o universo das artes e da literatura, meu propósito era tomar a biografia desse artista como fio condutor para uma reconstituição do contexto cultural e artístico em que suas charges e mascotes surgiram e foram recebidas pelo público mineiro, a fim de mapear a rede discursiva em que elas se inseriam e ganhavam sentido quando foram criadas. Minha hipótese era a de que, desse modo, seria possível estabelecer conexões entre essas criações e as tendências e projetos estéticos e político-culturais de seu tempo, especialmente o Movimento Modernista.

A escrita desse trabalho era, na verdade, um projeto mais antigo, no qual eu já vinha trabalhando por alguns anos, reunindo informações, documentos e materiais sobre a obra e a vida desse artista. Assim, quando comecei o Pós-Doutorado, eu já contava com um conjunto relativamente amplo de fontes, constituído por uma série de matérias jornalísticas sobre ele, publicadas em diferentes órgãos da imprensa mineira e nacional; por materiais colhidos nos arquivos que guardam exemplares dos jornais e revistas em que ele trabalhou; pelas menções ao seu trabalho como artista plástico, em estudos acadêmicos sobre o advento do

Modernismo na história das artes plásticas mineiras; e, finalmente, por uma valiosa série de documentos de época, pertencentes ao acervo pessoal do artista, a que tive o acesso gentilmente franqueado por seus filhos, Edmundo e Yedda Pieruccetti. Após doze meses de trabalho com esse conjunto de fontes, finalizei uma primeira versão do ensaio, constituída por três capítulos focados na narrativa da vida e da trajetória de Pieruccetti como jornalista e artista plástico, deixando para mais tarde a escrita de um capítulo final, voltado para a reflexão sobre as questões de fundo da pesquisa.

Uma dessas questões era, justamente, o próprio processo de construção de um ensaio biográfico sobre esse personagem, no qual eu pretendia que a dimensão narrativa se mesclasse a um viés analítico e reflexivo. No esforço para reconstituir sua história, por meio do levantamento, cotejo e montagem das informações encontradas nessas fontes, tornaram-se evidentes certos problemas teóricos relativos à produção de um relato biográfico, tais como o caráter interpretativo das fontes, a presença da ficção no trabalho com o material documental e as relações entre a biografia do artista e sua criação. Como um pesquisador da área dos Estudos Literários, eu não poderia me lançar a esse empreendimento de maneira ingênua, sem algum conhecimento sobre as características e o funcionamento das narrativas biográficas, como se fosse possível construir uma representação transparente e inclusiva de toda a experiência existencial e artística do biografado. A rubrica “ensaio biográfico” cumpria, então, a função de sinalizar para esse caráter compósito que eu gostaria de imprimir ao texto, conjugando narrativa e reflexão crítico-teórica.

O objetivo deste artigo é retomar essa experiência como oportunidade para uma reflexão a respeito desses problemas, que repercutiram com intensidade em meu trabalho sobre Fernando Pieruccetti e me fizeram optar por chamá-lo de “ensaio biográfico”. Problemas que me levaram a impasses, escolhas e caminhos que manifestam, de maneira concreta, as questões mais gerais da reflexão teórica sobre a biografia e a maneira como essas questões podem encontrar, na flexibilidade da forma ensaística, algum tipo de solução.

BIOGRAFIA, ficção e autoria

A questão mais ampla da representação da realidade e da experiência humana é, certamente, um dos pontos centrais dos debates teóricos sobre a biografia.

Informados por uma longa tradição de reflexões sobre a linguagem e a representação, estudiosos ligados a diferentes campos disciplinares desconfiaram da possibilidade de reconstituir, por meio do relato, a trajetória de uma vida humana. Submetido aos artifícios da linguagem, aos limites do conhecimento sobre o passado, às perspectivas do presente e aos interesses e desejos daquele que escreve, o relato biográfico se coloca, inevitavelmente, num lugar intermediário, entre a busca de uma correspondência com o universo referencial, lastreada pelo material documental, e a imaginação construtiva do biógrafo, isto é, sua capacidade de produzir, a partir dos registros e vestígios do passado, uma história coerente e significativa para o leitor.

Uma das formulações mais conhecidas desse problema é o ensaio “A ilusão biográfica”, publicado pelo sociólogo Pierre Bourdieu em 1986. Pensando no modo como a noção de “história de vida” vinha sendo utilizada pelas Ciências Humanas, o autor chama de “ilusão” a suposição, extraída do senso comum, de que “a vida é uma história”, podendo ser representada na forma de “um caminho, uma estrada, uma carreira, com suas encruzilhadas, (...) seus ardis” e “até mesmo suas emboscadas”. Na base dessa ilusão, estaria o falso pressuposto de que “a vida constitui um todo, um conjunto coerente e orientado”, organizado “segundo uma ordem cronológica que é também uma ordem lógica”, partindo de “uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, (...) mas também de princípio, de razão de ser”, até chegar a um fim, “no duplo sentido, de término e de finalidade” (BOURDIEU, 2006, p. 183-184). Para evitar esse erro, o autor propõe criar desvios na linearidade da narrativa e explorar o espaço em que o personagem se move, a fim de captar a descontinuidade do real e a complexidade das lógicas que incidem sobre ele e determinam suas ações.

Embora mostre com clareza a natureza relativamente arbitrária da narrativa biográfica, o argumento de Bourdieu simplifica demasiadamente o problema ao qualificar como “ilusão” essa arbitrariedade. Em outros textos sobre a biografia, no entanto, podemos encontrar formulações em que esse caráter de artifício do relato biográfico recebe um tratamento teórico mais preciso. É o caso, por exemplo, do livro *O desafio biográfico: escrever uma vida*, do historiador François Dosse, publicado em 2005, em que a biografia é vista como um “gênero híbrido”, marcado por uma “tensão constante entre a vontade de reproduzir um vivido real passado (...) e o polo imaginativo do biógrafo”; um gênero “impuro” e ambivalente, que “depende ao mesmo tempo da dimensão histórica e da dimensão ficcional”. Trata-se, certamente, de uma tensão que está presente também em

outros gêneros e campos discursivos, como o jornalismo e a historiografia, mas que, para o autor, “é guindada ao paroxismo no gênero biográfico” (DOSSE, 2009, p. 55).

Para pensar sobre a função da ficção na biografia, Dosse explora seu parentesco com o romance, recorrendo a autores como Michel Schneider, para quem “toda biografia é um romance” (SCHNEIDER, 2005, p. 13), e Daniel Madelénat, que aponta semelhanças formais entre os dois gêneros, “com seus jogos sobre pontos de vista e épocas, seus mergulhos na interioridade, sua disposição convergente de intrigas secundárias” (*apud* DOSSE, 2009, p. 61). A partir dessa comparação, o historiador entende que a função da ficção na biografia não se limita à necessidade de selecionar e ordenar as informações colhidas na pesquisa, ou mesmo de preencher as lacunas do material documental com suposições, episódios e diálogos inventados. No ato de colocar na forma de uma intriga os restos e vestígios do passado, valendo-se para isso de recursos narrativos desenvolvidos pela literatura, o que os melhores biógrafos buscariam seria a possibilidade de enfrentar os limites da linguagem e da representação, “não para captar o mistério da riqueza do indivíduo, mas ao menos para se aproximar dele”, recuperando “a incerteza dos instantes do passado e a pluralidade dos possíveis” (DOSSE, 2009, p. 79-80). A ficção serviria, portanto, para manter em suspenso a constante tensão, típica da biografia, entre a opacidade do real e a clareza do relato, entre a unidade e a pluralidade do indivíduo, entre a teleologia narrativa e as incertezas do passado.

No caso das biografias de artistas e escritores, esse problema se torna ainda mais complexo ao se articular a um outro debate, que também conta com uma longa tradição, sobre a questão da autoria e as relações entre a obra de arte e a vida de seu criador. Tradicionalmente, desde a ascensão da figura moderna do autor, impulsionada pelo Humanismo, pelo individualismo burguês e pelo Romantismo, essas relações foram pensadas pelas chaves da representação e da causalidade, segundo as quais a obra deveria ser vista como um espelho da vida, na qual poderiam ser buscadas as explicações para sua existência e seu significado. Como nos informa o historiador Peter Burke, em um estudo sobre a biografia renascentista, esse tipo de abordagem começa a se desenvolver “a partir de fins do século XV”, quando se torna “frequente que as vidas dos escritores fossem escritas e publicadas como prefácios de suas obras”. Para Burke, essa prática “ilustra a ascensão do conceito de individualidade da autoria, o pressuposto de que

as informações sobre um escritor nos ajudam a entender suas obras” (BURKE, 1997, p. 87-88).

Nos séculos seguintes, esse interesse pela vida dos artistas e escritores se aprofundou, levando ao desenvolvimento de práticas como o arquivamento dos documentos e a gestão de informações pessoais sobre eles, a realização de rituais e cerimônias de reconhecimento de seu valor público, além de uma renovação nas próprias formas da escrita biográfica (cf. MARQUES, 2012, p. 62-72). Gradualmente, desenvolve-se o modelo sintetizado pela expressão “vida e obra de...”, que consiste em preceder e fundamentar o estudo de uma obra pelo conhecimento e exposição da biografia de seu autor. Uma fórmula condizente com a perspectiva genética do cientificismo positivista, que se consolida em meados do século XIX, pelo trabalho do crítico literário francês Sainte-Beuve (cf. DOSSE, 2009, p. 80-86). Ainda hoje essa perspectiva, que nos Estudos Literários é chamada de “biografismo”, se encontra presente nos manuais escolares, nas produções do jornalismo cultural, nos hábitos do leitor comum e mesmo no trabalho de alguns especialistas.

Desde o final do século XIX, no entanto, essa visão começou a encontrar forte oposição, primeiro entre os próprios artistas e escritores e depois entre os críticos e teóricos da arte, da linguagem e da literatura. São bastante conhecidas, por exemplo, as posições de autores como Stéphane Mallarmé e Marcel Proust contra a ideia do autor como fonte das razões e do sentido da obra e da biografia como forma de acesso privilegiado a seus segredos e mistérios. Ao longo do século XX, esse debate foi sistematizado pelas principais correntes da Teoria da Literatura, como o Formalismo Russo, o New Criticism e o Estruturalismo, que abandonaram as abordagens genéticas do século XIX para concentrar sua atenção nas características imanentes dos textos literários, estabelecendo as bases para a recusa da intenção autoral como critério de leitura e para a afirmação da autonomia do texto literário. Em meados do século, é a própria linguagem e a figura do leitor que tomam o lugar do autor e passam a ter centralidade, na passagem do Estruturalismo ao Pós-Estruturalismo e no trabalho dos teóricos ligados à Estética da Recepção.

O ponto culminante desse debate acontece no final da década de 1960, com a publicação de dois textos polêmicos e seminiais. Na conferência “O que é um autor?”, de 1969, o filósofo Michel Foucault se propõe a pensar a figura do autor não como a pessoa “de carne e osso”, mas como uma função discursiva que

“permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros”, estabelecendo relações “de homogeneidade ou de filiação”, “de autenticação de uns pelos outros”, “de explicação recíproca” ou “de utilização concomitante”. Dessa perspectiva, o nome do autor serve para “caracterizar um certo modo de ser do discurso”, indicando que ele é “uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve (...) receber um certo *status*” (FOUCAULT, 2013, p. 277-278). Ao invés de uma afirmação da originalidade, força e liberdade criativa de um sujeito, a autoria é vista por Foucault como um mecanismo por meio da qual a existência, a circulação e a interpretação dos textos são controladas e submetidas ao poder.

Seguindo uma linha semelhante, mas assumindo um tom ainda mais combativo, o teórico da literatura Roland Barthes havia publicado, no ano anterior, um curto e incisivo ensaio, que desde o próprio título, “A morte do autor”, já anunciava seu objetivo. Observando o fato de que “o *autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos” (BARTHES, 1988, p. 66), o propósito desse texto era desafiar o “império do Autor” e libertar a “escritura”, restituindo ao texto sua multiplicidade de sentidos e possibilidades. Pois, para Barthes, “dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura” (BARTHES, 1988, p. 69). O ensaio termina de maneira dramática, afirmando que “para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 1988, p. 70). Completa-se, assim, um ciclo do pensamento teórico por meio do qual a biografia e as relações entre a vida e a obra de artistas e escritores acabaram por ser excluídas do rol de interesses aos quais os estudiosos deveriam legitimamente se dedicar.

Mas, nas últimas décadas do século XX, o interesse pela biografia do escritor e pelas relações entre obra e vida voltou à pauta, no bojo de um movimento mais amplo de retorno às discussões sobre o sujeito e a história, no campo dos Estudos Literários, e de revalorização da narrativa como forma de saber, em diferentes disciplinas. Foi, entretanto, um retorno em diferença, que não poderia deixar de levar em conta os avanços propiciados pela Teoria da Literatura e outras disciplinas na maneira como olhamos para essas questões. De uma perspectiva contemporânea, já não é mais possível retornar ao velho biografismo e falar da obra como espelho da vida e da vida como causa e explicação da obra. Invertendo os termos da questão, é necessário considerar também o caráter ficcional da

narrativa biográfica e perceber que, em certa medida, é a biografia do escritor que bebe na fonte de sua obra, realimentando nossa necessidade de encontrar na vida uma ancoragem para as tensões provocadas pela leitura. Como assinalou François Dosse, estabelece-se, assim, um “paradoxo biográfico”, que “nos leva a contemplar a vida do escritor não como algo que antecederesse e determinasse a obra, mas como algo que se lhe seguisse”, operando-se “uma osmose dos dois registros graças à magia da escrita”, “uma circularidade que fundamenta o direito de pensar em conjunto essas duas dimensões” (DOSSE, 2009, p. 91, 95).

Por conta desse deslocamento, novos temas e abordagens ganharam o centro da cena, tais como a ideia do escritor como personagem construído por si mesmo e por seus biógrafos, os artifícios e lugares comuns da biografia, as poses e estereótipos assumidos pelo escritor e reproduzidos pela mídia etc. Um exemplo especialmente interessante desse tipo de abordagem é o livro *Mortes imaginárias*, de Michel Schneider (2005), em que os momentos finais e as últimas palavras da vida de uma série de intelectuais e escritores são percebidos como objetos de um intenso trabalho de reelaboração, por meio do qual se busca fazer da morte uma conclusão digna e significativa das histórias de suas vidas e de seus percursos criativos.

No contexto brasileiro, destaca-se o trabalho pioneiro da professora Eneida Maria de Souza na sistematização das bases teóricas e procedimentos metodológicos dessa nova forma de pensar as relações entre obra e vida. Um que trabalho começa a se delinear no final da década de 1990, com o artigo “Notas sobre a crítica biográfica”, e ganha corpo no livro *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*, de 2011. Já naquele artigo, a autora preconizava o abandono do antigo biografismo e da busca por “provas comprobatórias da ‘verdade documental’”, em favor de uma abordagem que privilegiasse o “jogo ambivalente da arte e do referente biográfico”, a “identidade mitológica, fantasmática e midiática” do escritor e a “construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção” (SOUZA, 2002, p. 111-119). No livro de 2011, essa perspectiva é amplamente desenvolvida, numa série de capítulos em que se busca “distinguir e condensar os polos da arte e da vida, por meio do emprego do raciocínio substitutivo e metafórico” (SOUZA, 2011, p. 19), no qual os acontecimentos da obra e da vida do escritor são tomados como “moeda de troca” entre fato e ficção, tornando-se produtivos apenas quando o crítico é capaz de perceber e reelaborar os deslocamentos e transformações operados entre os dois níveis.

PIERUCETTI-MANGABEIRA, personagem da biografia

Em minha investigação sobre a vida e o trabalho de Fernando Pierucetti, essas questões surgiram em diferentes momentos e de diferentes formas. A primeira vez foi, provavelmente, logo no início da pesquisa, aproximadamente há uns dez anos atrás, quando eu já havia estudado um pouco da história da imprensa esportiva mineira e comecei a me interessar pelo trabalho e pela trajetória desse artista. Seguindo uma pista apontada pelo jornalista Walter Sebastião, especialista em artes plásticas que trabalhava no *Estado de Minas*, procurei por referências a Pierucetti na bibliografia sobre a história da arte em Belo Horizonte e tive contato, pela primeira vez, com informações sobre sua trajetória como artista plástico e sua importância no grupo de artistas que introduziu as tendências da arte moderna na cidade.

Embora uma reflexão mais detida sobre a questão só tenha se desenvolvido posteriormente, já naquele momento eu percebi que estava trabalhando com dois conjuntos de fontes distintos, que contavam histórias completamente diferentes sobre a mesma pessoa. Nas fontes jornalísticas, com as quais já estava habituado a lidar, o que eu encontrava era a história do cartunista Mangabeira, criador das famosas mascotes do futebol mineiro. Mas, com a descoberta da trajetória de Pierucetti como artista plástico, na bibliografia sobre a história da arte em Belo Horizonte e mais tarde nos arquivos de época conservados por sua família, outro personagem entrava em cena: um jovem desenhista que tinha provocado frisson no meio artístico local com obras arrojadas, desafiando o conservadorismo do mundo artístico mineiro. Embora compartilhassem o mesmo personagem, as histórias contadas nesses dois conjuntos de fontes quase não se comunicavam uma com a outra, aguçando meu interesse pela possibilidade de encontrar relações entre elas.

Na medida em que fui estudando esse material, especialmente os textos do jornalismo esportivo, a percepção de que esse caráter construtivo da biografia estava presente já nas próprias fontes foi se tornando cada vez mais clara. As pistas mais evidentes eram as imprecisões e informações contraditórias que frequentemente apareciam nos relatos sobre sua trajetória, possivelmente decorrentes dos lapsos e traições da memória do próprio Pierucetti e dos ajustes a que essas informações haviam sido submetidas pelo trabalho e dos repórteres e

redatores que o entrevistavam e produziam as matérias. Acontecimentos especialmente significativos, como o despertar de sua vocação artística, a publicação dos primeiros desenhos e o início de sua carreira jornalística, são sempre reelaborados e algumas vezes ganham versões bastante diferentes

É o caso, por exemplo, de um episódio da adolescência, quando o garoto Fernando estudava no Colégio Arnaldo e teve seu talento de caricaturista reconhecido pelos rigorosos padres que dirigiam a escola. Numa matéria publicada pelo *Estado de Minas* em 28 de dezembro de 1966, parte de um importante conjunto de reportagens sobre Mangabeira publicado pelo jornal no final daquele ano e no início do ano seguinte, Achilles Reis conta essa história de um modo direto e sintético:

Fernando Pieruccetti Mangabeira iniciou muito cedo na caricatura e seus trabalhos começaram a ser notados nos tempos de colegial. Fazia caricatura dos professores durante as aulas. A maioria das vezes levava a pior e tomava zero. Mas no Colégio Arnaldo, o padre Bernardo sentiu o talento do jovem desenhista e afixou sua própria caricatura no quadro de avisos. Sem punir o artista. (REIS, 1966b)

Em outras matérias sobre Mangabeira e suas charges, a mesma história ganha versões ligeiramente diferentes, que deixam evidente o trabalho de reelaboração realizado por cada um dos redatores. Como na reportagem para a edição de 13 de fevereiro de 1976 da revista *Placar*, assinada por Sérgio A. Carvalho, em que o episódio também funciona como mote para um trecho sobre o início precoce da carreira do cartunista, mas ganha uma versão um pouco mais elaborada, com o acréscimo de alguns detalhes e um tratamento cênico que culmina numa lição final, lembrando as fábulas que inspiraram a criação dos bichos:

Uma carreira que começou nos bancos do Colégio Arnaldo, de Belo Horizonte, onde nasceu. Não prestava atenção à aula, mas ao professor: ficava desenhando caricaturas dos mestres, naqueles tempos sempre durões e empoados. Menos um: o padre Bernardo, professor de matemática, pegou-o com a boca na botija e – surpresa! – gostou. Afixou o papel com sua própria caricatura no quadro-negro, lembrando aos outros mestres que, se não era bom aluno, Fernando devia ser incentivado a desenvolver o talento para o desenho. (CARVALHO, 1976, p. 27)

Outro exemplo interessante desse processo de reelaboração dos fragmentos biográficos é a história do pseudônimo “Mangabeira”. A origem do pseudônimo de um artista, aliás, é sempre importante em sua biografia, pois trata-se de uma espécie de segundo nascimento. Na maioria das matérias, o surgimento do nome usado por Pieruccetti para assinar suas charges é explicado por um episódio acontecido durante a Segunda Guerra Mundial, pouco tempo antes do surgimento

dos bichos. Em outro texto de Achilles Reis, publicado em 16 de dezembro de 1966 e também integrante da série do *Estado de Minas* mencionada acima, há uma versão saborosíssima do episódio, recheada de detalhes claramente inventados pelo jornalista, que deixam evidente seu teor ficcional:

Em 1943, Fernando Pieruccetti ainda não era o “Mangabeira”, quando foi pintar, em companhia de Edgar Valter Heibhult, no Alto das Mangabeiras, onde é hoje o Palácio. O local era completamente deserto e poderia oferecer tranquilidade aos artistas. De repente, surge no meio do mato, um cabo da Polícia Militar. O soldado não compreendeu os motivos da presença daqueles dois no local, exigiu identificação e não teve dúvidas em prendê-los como quinta-colunas, após verificar o nome italiano de um e alemão do outro. Guerra é guerra e “teje todo mundo em cana”. Os três desceram o morro, os dois presos levando as quinquilharias de pintura e o cabo fumando cachimbo, até a casa do delegado Renato de Lima. Este desfez o equívoco e dispensou o cabo, que só foi embora depois de receber uma “nota” para comer sanduíche. Os dois pintores estavam livres, mas um deles levaria o episódio gravado para o resto da vida, pois daquele dia em diante passaria a ser o “Mangabeira”. (REIS, 1966)

Em diversas outras reportagens, essa história reaparece, às vezes com variações bastante significativas. Em alguns textos, por exemplo, afirma-se que ela aconteceu em 1942. Em outros, especialmente os mais curtos, a origem do pseudônimo é remetida à infância de Pieruccetti, funcionando como mais um sinal de seu talento precoce e de sua predestinação à vida de artista. Como na reportagem de Heraldo Leite, publicada no *Diário de Minas* em 2 de agosto de 1987:

Este belo-horizontino começou ainda pequeno envolvido com tintas, pinturas e desenhos. “Com cinco ou seis anos já pintava as árvores da avenida Afonso Pena e da Serra do Curral”, lembra Fernando Pieruccetti, que logo adotou o pseudônimo de Mangabeira, por ter o costume de pintar nessa conhecida região de Belo Horizonte. Já com Mangabeira, em 1931 começou a desenhar charges e ilustrações (...) (LEITE, 1987, p. 15)

Desse modo, a figura de Mangabeira ia surgindo como um personagem pitoresco, protagonista de um anedotário quase tão rico como o universo das charges a que ele deu vida nos jornais mineiros. Um típico matuto mineiro, de caráter modesto e retraído, mas ao mesmo tempo culto e talentoso, capaz de grandes realizações, embora avesso à exposição pública e à celebridade. Um personagem que podia muito bem ser transformado em bicho e se tornar habitante do mundo de fábulas e futebol que ele mesmo havia criado. Essa fusão entre a biografia do autor e a história de sua criação fica clara, por exemplo, numa matéria de João Viana de Oliveira, publicada pelo jornal *O Debate* em 6 de maio de 1956, na qual o mundo das charges esportivas criado por ele é descrito como “um jardim zoológico cujo

zelador poderia ser Esopo, La Fontaine ou Trilussa”, “mas que, para nossa alegria e contemporaneidade, é Mangabeira, filho do salto que cotidianamente Fernando Pieruccetti dá no mundo da imaginação” (OLIVEIRA, 1956).

Essa permeabilidade entre a biografia e o mundo da ficção se desdobra, principalmente, nas histórias sobre o nascimento, a vida e a morte dos bichos simbólicos criados pelo artista, na forma de acontecimentos que se desenrolam simultaneamente nos dois universos. Para cada bicho novo que ele inventava, em função das demandas do calendário esportivo, surgia também um conjunto de casos curiosos, que contavam a inspiração para sua escolha como representante de um determinado clube, a repercussão muitas vezes polêmica dessa escolha entre torcedores e dirigentes, as críticas e homenagens recebidas pelo criador etc. Ao lado desses pequenos fragmentos da mitologia esportiva, os casos sobre a infância e a trajetória do artista pareciam funcionar como peripécias de um romance picaresco, cheio de aventuras e momentos cômicos, que curiosamente reduplicavam o espírito das charges.

A série de reportagens publicadas pelo *Estado de Minas* em 1966 e 1967 é, nesse sentido, exemplar. Em cada uma delas, a história de um determinado bicho é justaposta à narrativa de algum episódio da trajetória do criador, estabelecendo-se entre os dois assuntos algum tipo de relação. Como a história do Bode, símbolo do Pedro Leopoldo, clube do município onde nasceu o médium Chico Xavier, publicada em 1 de janeiro de 1967 e inspirada na cobertura jornalística de uma batida policial em um “terreiro de macumba”, da qual Pieruccetti havia participado como ilustrador; e origem do Morcego, “bicho romântico” que representava o Asas, da cidade de Lagoa Santa, sede de uma base da Força Aérea Brasileira e conhecida pelas cavernas e achados arqueológicos de Peter Lund, estrategicamente precedida, em reportagem de 6 de janeiro de 1967, pelo episódio em que o cartunista desenhou o noctívago compositor Noel Rosa, quando de sua passagem por Belo Horizonte para um período de tratamento médico.

Apesar do tom predominante cômico dessas narrativas, a fusão entre biografia e ficção encontra seu ápice num episódio patético, que marca o final da carreira de Pieruccetti como chargista esportivo. O episódio foi provocado por um conflito judicial entre o artista e o jornal *Estado de Minas*, no qual ele havia trabalhado ininterruptamente desde meados dos anos 1940 até o início da década de 1970, período no qual sua criação alcançou seu maior sucesso. A fim de reduzir seu salário, a direção do jornal quis mudar seu enquadramento funcional, passando-o

de redator-chefe a colaborador, e levando-o a recorrer à Justiça. A demanda foi vencida pelo cartunista, que recebeu uma significativa indenização, mas teve como consequência a interrupção definitiva da publicação de suas charges, embora ele as continuasse desenhando e enviando regularmente ao jornal, para cumprir suas obrigações contratuais. Magoado, ele fez uma charge representando aquele momento funesto e pediu que ela fosse arquivada junto aos autos do processo. Em sua matéria para a revista *Placar*, em 13 de fevereiro de 1976, Sérgio A. Carvalho conta assim o episódio:

Menos mal que, na Justiça do Trabalho, a vitória foi mesmo uma vitória. Tão retumbante que Mangabeira, já com os anos lhe pesando, resolveu retirar-se da arena sobre os louros. Com uma vingança: fez uma charge matando e enterrando seus bichos e, com licença do juiz, incluiu-a nos autos para que ficasse arquivada para sempre sob os cuidados da lei.

– Aquilo foi triste demais para mim...

Mangabeira acha que, depois de brigar contra o *Estado de Minas*, jornal de maior circulação do Estado, não terá mais chances de publicar seus desenhos. Desde que começou o processo, não faltou uma vez sequer ao seu compromisso de, semanalmente, levar uma charge ao jornal; só que há dois anos elas não eram mais publicadas. Por isso considerou que seus bichos estavam mortos e só lhe cabia enterrá-los.

Enganou-se o bom Mangabeira! Como matar a Raposa, o Coelho? Especialmente, como matar o Galo? Os bichos estão vivos onde interessa: na memória do povo. Agora são História e vão sobreviver ao próprio criador. (CARVALHO, 1976, p. 26-27)



IMAGEM 1: Charge de Mangabeira, representando a morte de seus bichos.
FONTE: *Placar*. São Paulo, 13 fev. 1976, p. 29.

DUAS VOLTAS e um paradoxo

Evidentemente, essa percepção da dimensão ficcional da biografia e de suas relações com o mundo imaginário criado pelo artista teve consequências importantes no processo de elaboração do meu próprio trabalho sobre Fernando Pieruccetti. Uma delas foi a opção por não prosseguir indefinidamente com as

investigações, em busca de respostas factuais e documentadas para todas as dúvidas suscitadas pelo contato com as fontes, e me concentrar em um trabalho de “segunda mão”, ou seja, por priorizar a maneira como a biografia de Pieruccetti havia sido contada nos textos sobre ele. Especialmente no material do jornalismo esportivo, que tinha uma riqueza que eu gostaria de explorar da melhor maneira, por meio de citações tão exaustivas quanto possível e da montagem dos fragmentos recortados das fontes, explicitando o caráter de artifício da história narrada nesses documentos.

Outra consequência importante dessa consciência dos artifícios da biografia se deu na escolha da armação narrativa que eu utilizaria para contar novamente a história desse artista. A opção por adotar uma estrutura temporal linear, dispondo os acontecimentos segundo sua ordem cronológica, me parecia inadequada, por sugerir uma transparência realista do relato que era necessário evitar. A fim de sublinhar a dualidade das fontes com que vinha trabalhando, resolvi utilizar uma solução que, seguindo um comentário de Peter Burke sobre a biografia de Aristóteles pelo historiador renascentista Leonardo Bruni, passei a chamar de “duas voltas em torno da pista” (BURKE, 1997, p. 92). Sendo a pista, nessa fórmula metafórica, a própria vida do biografado, considerada como “um caminho, uma estrada, uma carreira”, como definiu Bourdieu no trecho citado acima.

Assim, decidi percorrer por duas vezes a trajetória de Pieruccetti, numa delas seguindo as narrativas jornalísticas sobre o inventor das mascotes do futebol mineiro e na outra acompanhando as informações colhidas nos textos dos historiadores da arte em Belo Horizonte e no material de época conservado por sua família, sobre o jovem desenhista que se destacou no Salão do Bar Brasil. As “duas voltas em torno da pista” deram, então, origem aos dois capítulos centrais o trabalho, intitulados, respectivamente, “Vida de jornalista” e “Vida de artista”. Para dar maior coerência ao relato, resolvi também transferir para a segunda volta o material do jornalismo esportivo referente às suas raízes familiares, à sua infância, à sua formação artística e ao seu trabalho como professor de desenho, assim como o escasso material encontrado nessas fontes sobre sua participação na exposição de 1936.

Essa estrutura temporal me pareceu interessante porque, de certo modo, ela reproduzia o movimento de pensamento que instigou o desenvolvimento da pesquisa. Estrategicamente posicionada após a “vida de jornalista”, a “vida de

artista” de Fernando Pieruccetti servia como uma via alternativa de acesso ao contexto em que as charges e mascotes foram criadas, iluminando-as por um ângulo diferente e tornando possível reconhecer suas relações com as tendências artísticas, políticas e culturais de seu tempo. Ou seja, a opção pelas “duas voltas em torno da pista” tinha o propósito de dar visibilidade às conexões modernistas do trabalho de Pieruccetti como chargista esportivo, cumprindo o objetivo inicial do trabalho, voltado para a relação entre arte e cultura, futebol e Modernismo.

Tornam-se evidentes, dessa maneira, o lugar e a função da ficção em meu ensaio biográfico. Diante da impossibilidade de reconstituir a complexidade da vida do biografado, o ato de reagenciar as fontes e organizar os acontecimentos de uma determinada forma implica necessariamente num esforço de interpretação, numa proposta de inteligibilidade do personagem, sua obra e suas relações com a realidade que o cercava. Como demonstrou Wolfgang Iser no ensaio “Atos de fingir”, a ficção não é o contrário da realidade, como se pensa no senso comum, mas uma operação de mediação entre o real e o imaginário. Como tal, ela está presente não apenas nos textos que lemos como ficcionais, mas também naqueles que tomamos como representações da realidade, igualmente constituídos pela seleção e combinação de elementos extraídos de nossa experiência no mundo. Mas, enquanto naqueles ela se exhibe ao leitor, por meio dos mecanismos de desnudamento da ficcionalidade, nestes ela “se oferece como aparência da realidade”, dissimulando seu estatuto próprio para que possa funcionar como “condição transcendental de constituição da realidade”, tornando a realidade de alguma forma acessível a nossa percepção e conhecimento (ISER, 1996, p. 24).

Nesse sentido, talvez seja pertinente aproximar meu ensaio biográfico sobre Fernando Pieruccetti da noção de “ficção biográfica”, apresentada por Anne-Marie Monluçon e Agathe Salha na introdução do livro *Ficcions biographiques: XIX^e-XXI^e siècles*. Identificando uma linhagem de obras que se inicia com as *Vidas imaginárias*, de Marcel Schwob (1896), e passa por textos de Jorge Luis Borges, Julian Barnes, Antonio Tabucchi e outros, as autoras definem as ficções biográficas como um conjunto de “textos genericamente indecidíveis”, dedicados a “biografias imaginárias de personagens reais” e marcados “por uma ficcionalidade e uma subjetividade assumidas” (MONLUÇON e SALHA, 2007, p. 8, 11); uma “escritura segunda”, no sentido de reescritura “voluntariamente parcial ou desviada das fontes históricas”, que se opõe “à ilusão de transparência e de exaustividade realista” (MONLUÇON e SALHA, 2007, p. 19, 21). Textos que não deveriam ser lidos como simples afirmação pós-moderna da confusão entre o

verdadeiro e o falso, da transgressão dos gêneros e da desconstrução de nossas referências culturais, mas como um “jogo sério”, dos pontos de vista ético, epistemológico e político, que “implica não somente uma relação com a estética, mas também com a verdade”, e que “testemunha uma consciência anti-positivista dos limites da ciência e uma confiança renovada nos poderes heurísticos da literatura” (MONLUÇON e SALHA, 2007, p. 19, 32).

No entanto, quando fui começar a escrita do trabalho, partindo desses pressupostos teóricos e tendo feito essas escolhas de estratégia narrativa, me deparei com uma descoberta que, de uma forma inesperada, evidenciou os limites dessa operação. A fim de quebrar a ilusão de transparência realista projetada pela linearidade cronológica, experimentei começar o texto focalizando o personagem no final de sua vida. Um recurso, aliás, encontrado em inúmeras biografias, que mostra suas semelhanças com as técnicas narrativas do romance. Foi quando, logo nos primeiros parágrafos, me surpreendi repetindo uma fórmula narrativa que eu mesmo já havia inadvertidamente utilizado antes, em alguns textos em que fiz minhas primeiras explorações sobre o tema, mas que subitamente percebi estar copiando dos textos que tomava como fontes.

Trata-se do que acabei chamando de “paradoxo Pierrucetti”, isto é, a contradição entre o relativo anonimato desse artista e o enorme sucesso alcançado por suas criações, presente em grande parte das reportagens sobre ele, particularmente as que foram publicadas a partir de meados dos anos 1960. Naquela altura, os bichos de Mangabeira já estavam consagrados e vinham se tornando objeto de uma série de plágios, apropriações indébitas e inúmeras formas de reprodução e exploração comercial, levando Pierucetti a reivindicar, na Justiça, os seus direitos autorais. O fracasso dessas tentativas parece ter sido decisivo para a cristalização desse lugar comum, que desde então passou a funcionar como mote e fio condutor de diversas narrativas sobre sua vida e sua trajetória profissional, dando ao personagem, nesse momento de sua história, um forte acento de mágoa e melancolia.

É o que se vê, por exemplo, numa matéria não assinada publicada pelo jornal *O Sol*, em 4 de fevereiro de 1968, que começa dizendo que “todo torcedor está acostumado a chamar carinhosamente o seu time preferido por apelidos característicos, que variam desde o Galo e a Raposa até o Coelho, o Leão, a Tartaruga”, “mas ninguém sabe quem é Mangabeira, o criador destes símbolos”. No final da reportagem, o redator lamenta o fato de que o artista “jamais ganhou um tostão dos que usam suas criações”, concluindo com a constatação de que

“todos ignoram o maior publicitário de todos os tempos do futebol mineiro” (A SIMPÁTICA fauna..., 1968, p. 11). A mesma estrutura se repete numa matéria de Edison Rios, publicada no *Jornal de Casa* em 13 de março de 1988, anunciada na capa do periódico pela frase “Todo mundo sabe que o Galo é o Atlético, mas poucos se lembram de seu criador”. O texto termina de forma dramática, com um depoimento comovente do próprio Pieruccetti:

Nunca ganhei um tostão com estes bichos. Uma vez eu tentei receber os direitos autorais e acabei foi gastando dinheiro. (...) Mas ganhei muitos prêmios, o maior deles é a boa aceitação dos meus bichos pelo público. E a prova é que você está aqui, fazendo esta entrevista. Eu fico contente com isso. Hoje, eu ando meio esquecido, se você encontrar comigo na rua, mexa comigo. Eu vou ficar muito alegre. (RIOS, 1988, p. 10)

Curiosamente, percebi ainda que essa forma narrativa compartilhada, encontrada nos textos do jornalismo esportivo sobre o cartunista Mangabeira, se ajustava também à sua trajetória como artista plástico, indicando que sua relação com a celebridade e a autoria sempre foi ambígua e problemática. Depois do grande sucesso no Salão do Bar Brasil, em 1936, Pieruccetti nunca mais participou de uma exposição ou salão de arte, dedicando-se profissionalmente apenas à docência e ao jornalismo. E os desenhos de forte teor social que ele apresentou naquele evento, os quais também tinham sido assinados com pseudônimo (Luiz Alfredo), tiveram que ficar por muitos anos escondidos com o escritor Fritz Teixeira de Salles, por conta do clima de repressão política que imperava no país naquele período.

Diante dessas descobertas, achei que não tinha outra alternativa senão repetir, agora deliberadamente, esse lugar comum, começando mesmo o meu trabalho pelo final da vida do biografado, de forma semelhante à que eu havia encontrado nas fontes jornalísticas, num capítulo introdutório a que dei o título de “Paradoxo Pieruccetti”. Projetada na armação narrativa que eu havia escolhido, como ponto de partida do texto e como ponto de chegada tanto da “vida de jornalista” quanto da “vida de artista”, essa imagem acabou ganhando no trabalho uma importância que não havia sido planejada. A necessidade de interpretar essa relação truncada com a autoria acabou se tornando uma obsessão, uma espécie de enigma que a narrativa biográfica colocava em jogo e que cumpria, de alguma maneira, enfrentar, sem cair no erro da crítica biográfica tradicional, reduzindo-a a relações miméticas e causais entre vida e obra.

Depois de um longo tempo de hesitação, algumas reflexões do filósofo Giorgio Agamben, em um ensaio intitulado “O autor como gesto”, vieram me socorrer,

sugerindo, senão uma solução, pelo menos uma saída aceitável para esse enigma. Partindo da já comentada palestra em que Michel Foucault propõe o conceito de “função autor”, Agamben afirma que o autor “não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar”, mas que, “pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo” (AGAMBEN, 2007, p. 63). Inspirada em outro texto de Foucault, sobre “a vida dos homens infames” (aqueles seres humanos desviantes e sem voz, cujas existências só se tornam visíveis e ganham forma por meio de um encontro violento com o poder), a palavra gesto assume, no texto de Agamben, justamente a função de demarcar a irredutibilidade da pessoa real do autor à sua obra, isto é, o gesto autoral como uma “presença-ausência”, como aquilo “que continua inexpresso em cada ato de expressão” (AGAMBEN, 2007, p. 59).

Conjugadas à figura melancólica do velho Pieruccetti e à sua relação paradoxal com a questão da autoria, essas reflexões apontam para uma resistência do real, para a impossibilidade de capturar, por meio da linguagem, a complexidade da vida de um autor e suas ligações com seus gestos criativos. Uma impossibilidade que impõe, como uma necessidade constantemente renovada, a tarefa de reescrever a biografia e refazer os contornos sempre imprecisos e mutáveis dessa relação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 55-64.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p. 65-70.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos e abusos da história oral*. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

BURKE, Peter. A invenção da biografia e o individualismo renascentista. Trad. José Augusto Drummond. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 83-97, 1997.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da USP, 2009.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III – Estética: literatura e pintura; música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013, p. 268-302.

ISER, Wolfgang. Atos de fingir. In: ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996, p. 13-37.

MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário e as imagens do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos (Orgs.). *O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 59-89.

MONLUÇON, Anne-Marie e SALHA, Agathe. Introduction. Fictions biographiques XIX^e-XXI^e siècles: un jeu sérieux? In: MONLUÇON, Anne-Marie e SALHA, Agathe (Orgs.). *Fictions biographiques: XIX^e-XXI^e siècles*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 7-32.

SCHNEIDER, Michel. *Mortes imaginárias*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.

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

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 111-120.

155

FONTES

A SIMPÁTICA fauna do futebol mineiro. *O Sol*. Belo Horizonte, 4 fev. 1968, p. 11.

CARVALHO, Sérgio A. Noé ia ficar com inveja. *Placar*. São Paulo, 13 fev. 1976, p. 26-29.

LEITE, Heraldo. Galôôô! *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 2 ago. 1987, p. 15.

MACUMBA fez P. Leopoldo virar Bode Expiatório. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 1 jan. 1967, p. 2.

MORCEGO é romântico e simbolizou o Asas. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 6 jan. 1967, p. 3.

OLIVEIRA, João Viana de. Manga-beira conta a história do nascimento e do batizado da bicharada mais famosa do Brasil. *O Debate*. Belo Horizonte, 6 mai. 1956.

REIS, Achilles. Galo: fibra e garra. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 16 dez. 1966.

REIS, Achilles. Urubu: Rena nasceu perto do Matadouro Municipal. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 28 dez. 1966b.

RIOS, Edison. Mangabeira, o americano que batizou o Galo. *Jornal de Casa*. Belo Horizonte, 13 mar. 1988, p. 10.

Artigo recebido em: 21 de julho de 2020.

Artigo Aprovado em: 13 de novembro de 2020.



CORPO QUE É, FALA, SENTE, DANÇA: *experivivências* de um corpo produtor de arte, cultura e conhecimento

CUERPO QUE ES, HABLA, SIENTE, BAILA: *experivivencias* de un cuerpo que produce arte, cultura y conocimiento

BODY THAT IS, SPEAKS, FEELS, DANCE: *experivivences* of a body that produces art, culture and knowledge

Marcos Antônio Bessa-Oliveira¹ & Kelly Queiroz dos Santos²

Resumo: Corpo. Somos corpo. Todos e todas, eu e você. Ainda assim há uma dificuldade e diria que uma complexidade ao falarmos de corpo. Ousaria dizer que a dificuldade se torna ainda maior quando vamos falar da história do “nosso” corpo. Somos corpo, *biogeografia*, herança, corpo que sente, que fala, que vive, que produz arte, cultura e conhecimento a partir de suas *experivivências* e herança. Há um padrão de corpo estabelecido pelo padrão moderno, ainda que no inconsciente/subconsciente das falas, das propagandas de moda, de TV, nas vitrines, um corpo moderno, corpo único que “pode” produzir conhecimento e que muitas vezes é o corpo que pode dançar, que pode adquirir recursos monetários. Corpo magro, alto, belo, forte, branco, rico. Trato neste texto dessas reflexões e inquietações atreladas diretamente à *experivivência* do meu corpo, corpo que dança, corpo este que vos fala e vos escreve e que por muito tempo foi um corpo

¹ Marcos Antônio Bessa-Oliveira é Professor na UEMS (nas Graduações em Artes Cênicas, Dança e Teatro e no PROFEDUC), é Coordenador do NAV(r)E – Núcleo de Artes Visuais em (re)Verificações Epistemológicas – UEMS/CNPq. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4783-7903>. Email: marcosbessa2001@gmail.com.

² Kelly Queiroz dos Santos é Mestranda no PROFEDUC – Mestrado Profissional em Educação – da UEMS (Universidade Estadual e Mato Grosso do Sul), com bolsa PIBAPbailarina, arte-mediadora e desenvolve pesquisa sobre arte-mediação. É membro do NAV(r)E – Núcleo de Artes Visuais em (re)Verificações Epistemológicas – UEMS/CNPq. kellyq.santos@gmail.com.

negado. Para a discussão feita de uma perspectiva descolonial e autobiográfica, trago Bessa-Oliveira (2019), Juliano Faria (2019), Boaventura de Sousa Santos (2019), Skliar (2005), Nolasco (2019).

Palavras-chave: Corpo, Dança, Decolonial.

Resumen: Cuerpo. Somos cuerpo. Todos y todas, tú y yo. Aún así, hay una dificultad y yo diría una complejidad cuando hablamos del cuerpo. Me atrevería a decir que la dificultad se hace aún mayor cuando hablamos de la historia de "nuestro" cuerpo. Somos cuerpo, biogeografía, patrimonio, cuerpo que siente, que habla, que vive, que produce arte, cultura y conocimiento a partir de sus vivencias y patrimonio. Existe un estándar corporal establecido por el estándar moderno, aunque en el inconsciente / subconsciente de las líneas, los anuncios de moda, la televisión, en las ventanas, un cuerpo moderno, un cuerpo único que "puede" producir conocimiento y que a menudo es el cuerpo que puede bailar, que puede adquirir recursos monetarios. Cuerpo delgado, alto, hermoso, fuerte, blanco, rico. En este texto trato estas reflexiones e inquietudes vinculadas directamente a la experiencia de mi cuerpo, un cuerpo que baila, un cuerpo que te habla y te escribe y que durante mucho tiempo fue un cuerpo negado. Para la discusión realizada desde una perspectiva decolonial y autobiográfica, yo trago Bessa-Oliveira (2019), Juliano Faria (2019), Boaventura de Sousa Santos (2019), Skliar (2005), Nolasco (2019).

Palabras clave: Cuerpo, Danza, Decolonial.

158

Abstract: Body. We are body. All and all, you and me. Still, there is a difficulty and I would say a complexity when we talk about the body. I would dare say that the difficulty becomes even greater when we talk about the history of "our" body. We are body, biogeography, heritage, body that feels, that speaks, that lives, that produces art, culture and knowledge from its experiences and heritage. There is a body standard established by the modern standard, although in the unconscious / subconscious of the lines, the fashion advertisements, the TV, in the windows, a modern body, a unique body that "can" produce knowledge and that is often the body that can dance, who can acquire monetary resources. Slim, tall, beautiful, strong, white, rich body. In this text I deal with these reflections and concerns linked directly to the experience of my body, a body that dances, a body that speaks to you and writes to you and that for a long time was a body denied. For the discussion made from a decolonial and autobiographical perspective, I bring Bessa-Oliveira (2019), Juliano Faria (2019), Boaventura de Sousa Santos (2019), Skliar (2005), Nolasco (2019).

Key words: Body, Dance, Decolonial.

CORPO, BIOGEOGRAFIA, HERANÇA – um corpo que é, que sente, que vive, que produz conhecimento, que dança

[...] a memória, as lembranças e até os esquecimentos são sempre abstrações, palavras néscias de experiências outras (SKLIAR, 2005, p. 11).

Minha proposta com este trabalho é um tanto quanto diferente das discussões que já propus. Faço-me de mediação, de Arte-mediação, de ensino de Arte, de cultura, conhecimento, de dança. Mas por ora, gostaria de apresentar uma perspectiva *outra* por trás destas discussões, de uma obra não acabada. Na verdade, não está por trás. É a perspectiva de onde emergem essas discussões e proposições de conhecimento: meu corpo. Quero neste trabalho tratar de corpo, de biografia, de produção de conhecimento, arte e cultura; tratar de memórias e heranças; a partir de uma perspectiva descolonial e biográfica. Discutir como esse corpo que foge aos padrões pode ser produtor de conhecimento? Como a herança herdada e/ou não herdada podem produzir arte, cultura e conhecimento?

Como ser capaz de ser infielmente fiel a uma obra que ainda não acaba?³ Quem assume, então, a posição de escrever sobre uma obra que é a escrita em si mesma, escrever sobre uma desconstrução que não tem – nem quer – método, uma pergunta que começa ali, no lugar mesmo do não conhecimento e que acaba sendo o acontecimento? Como apresentar uma obra que é um movimento perpétuo, textos que pretendem acabar com a obsessão da metafísica ocidental, tirando toda possibilidade de binarismos, de *ser e tempo* toda tentação de oposições, e tendo que trazer para dentro do texto uma herança, uma dívida, uma acolhida, uma hospitalidade, um devir outro e puras instigantes aporias? (C.f. SKLIAR, 2005, p. 11).

Skliar alega que Jacques Derrida

nos diria que todo texto é autobiográfico e que não se trata de passar da não-autobiografia a autobiografia, senão que sempre se está, sempre se é, sempre se escreve na autobiografia. O que muda, o que nela se transforma, é o tom, é o regime. Do que se trata é o que se faz com a herança, o que se fazer com a herança, o que se

³ A fidelidade e infidelidade nas discussões que já estão encampadas por um pensamento **descolonizado** são fieis à medida que, no caso do corpo ocidental, é infiel a toda lógica moderna estabelecida ao corpo da Arte, por exemplo. Quero dizer: não é que este corpo não dança mais balé; ele agora não quer dançar o balé. Este corpo não é feminino porque é fértil e reprodutor; agora este corpo tem o direito de querer ou não reproduzir bem e como quiser. Do mesmo modo, a infidelidade do corpo ao pensamento moderno na produção de conhecimentos é o corpo que não quer aprender a fazer; pois o meu corpo é, senti, sabe e faz sabendo quem é!

fazer com a própria herança, do que entendemos que é a nossa própria herança (SKLIAR, 2005, p. 12).⁴

Enquanto escrevo sobre minhas *experivivências*, estou escrevendo minha biografia, toda essa escrita faz parte de minha memória, de minha herança. e isso desde o momento em que aprendi a escrever: as minhas leituras durante o passar dos anos, as minhas práticas artísticas, minhas práticas como professora, meus fracassos, às pessoas que passaram por minha vida, os lugares por onde passei e os momentos em que vivi. Escrevo em estado de movimentação consciente. Tudo isso e um pouco mais estão aqui, em tudo que você já leu da minha “obra”, do meu trabalho, é a minha história quem se faz ensaiada/presença. Estou falando da minha história, minha herança, minhas *experivivências*, do meu corpo, e não estou falando de nós, não é um lugar de fala da terceira pessoa, mas da minha *bios*, eu enquanto sujeita *biogeográfica*. Eu comigo mesmo!

Até o próprio Derrida passou pelo processo de desconstrução, ele tem textos no início que não eram escritos em primeira pessoa porque ele seguia uma tradição acadêmica rigorosa: “aquela tradição que deixa de lado o autor, a autoria, aquela tradição que não deixa assinar com a própria assinatura” (SKLIAR, 2005, p. 12). Aquela tradição, que para mim exclui o corpo do que dá corpo à própria tradição. É meu corpo, seu corpo, nossos corpos que dão manutenção a uma suposta tradição inventada para ser tradicional aos corpos. Mas ainda assim ele, Jacques Derrida, desobedeceu epistemicamente, aprendeu e desaprendeu para reaprender (MIGNOLO) para nos deixar essa herança em defesa, de como vimos anteriormente, de que todo trabalho é uma autobiografia, ainda que não seja um livro de biografia especificamente ou a pintura de um autorretrato. Mas toda crítica e teorização são também uma biografia!

É um gesto afirmativo, é um dizer sim. E é fazê-lo partir da posição de quem se sente herdeiro, de quem pensa e sente que tem herdado aquilo que pretende, agora, desconstruir; e não de alguém que, por sua vez, desconfia do outro, nega, diz não à obra, e torna-se crítico desde o lugar do deserddado (SKLIAR, 2005, p. 18).

A desconstrução e a (re)verificação como um gesto de dizer sim é dar voz aos sujeitos silenciados, subalternizados, que tiveram suas histórias e heranças

⁴ Também a herança é aqui um traço de infidelidade. Especialmente porque este corpo que voz escreve, que produz seus conhecimentos ancorados nas suas próprias histórias locais, também trai às heranças que deveriam por nós, sujeitos da exterioridades, serem herdadas.

negadas, sendo obrigados a carregar a herança não herdada de ser Outro. É um gesto que diz sim, que todo sujeito é produtor de arte, de cultura e de conhecimento; é dizer que sim, que posso desenvolver um conceito em minha dissertação escrita em primeira pessoa, sim, uma mulher de vinte e sete anos, moradora de uma região posta como “periférica” pelo centro, a região com maior índice de vulnerabilidade da cidade de Campo Grande, MS.

Dessa maneira começo a dar outra forma para minha herança, a assumir que sou herdeira de uma herança. “Uma herança que está ali, mas que não deve ser, simplesmente aceita, afirmada sem mais, mas também e sobretudo ela deve ser reativada em outra forma, em outra condição, a partir de um certo tipo de escolhas totalmente diferentes” (SKLIAR, 2005, p. 20). Assumo agora a herança do meu próprio corpo.

CORPO E HERANÇA – *experivivências* e heranças de um corpo fora do padrão

Pois sou consciente de um conhecimento localizado em meu corpo que está fora do padrão moderno (FARIA; BESSA-OLIVEIRA, 2019, p. 11).

Uma coxinense e um fatimasulense. 1989. Uma festa de casamento. Mandioca. Contato. Namoro. Noivado. Casamento. Dois anos depois o nascimento da primogênita. Dois de abril de 1993, às doze horas e dez minutos com 3 quilos e 200 gramas e quarenta e nove centímetros. Uma menina com os pés parecidos com os da mãe. A cor da pele do “Vô Cacau” (cujo nome já apresenta uma ideia de sua cor). O pai, motorista de caminhão, viajando, estava em Campinas/São Paulo. Mal sabiam esses três a história que essa pequena iria escrever.

Com um pai caminhoneiro que estudou até a sexta série, uma mãe que cuidava da casa e era artesã, que estudou até a quarta série porque precisava trabalhar na roça, fui estimulada, Eu, essa menina que nascera, desde cedo a estudar. Ao contrário do que ela, minha mãe, havia vivido, não tive muitas obrigações em casa enquanto criança e adolescente, minha única obrigação era estudar e tirar boas notas.

Apesar de ter estudo somente até a quarta série, minha mãe foi quem me acompanhou de perto e me auxiliou nos estudos (até hoje sabe coisas que eu não aprendi na escola). *Experivivências*, diria Bessa-Oliveira! Meu pai estava sempre

trabalhando, viaja muito e sempre ficou bastante tempo fora, mas tenho memórias dele me levando no primeiro dia de aula na escola, dele me ensinando a fazer o número dois quando eu estava na pré-escola. Quando o assunto era muito complexo e minha mãe não sabia, recorriamos ao meu tio João, o que tinha mais “estudo” na família.

Minha mãe me acompanhava em cada detalhe da vida escolar, estava sempre na escola, ia em todos os conselhos de classe e falava com todos os meus professores. Quando eu tirava notas como 9 ou 9,5 ela dizia que era pouco, deveria ser 10.

Com o envolvimento e interesse da minha mãe, eu me dediquei muito aos estudos e a tudo que envolvia a vida escolar. Sempre aplicada, aluna destaque em praticamente todos os anos e bimestres, líder ou vice-líder de sala. Participava de tudo na escola. Grupos de dança, treinamento de *handebol*, concursos e tudo mais. Claro que esse empenho foi muito maior no Ensino Fundamental, porque no Ensino Médio, além da fase de vida em que estava, comecei a trabalhar já no 2º ano.

Vamos dar atenção para um detalhe acima apontado: a dança.



FIG 1. – O balé clássico.
FOTO: Arquivo pessoal da autora.

Em 2001 comecei a participar do grupo de dança da escola, fora em todas as apresentações feitas em sala nos dois anos anteriores e nos posteriores. Em 2003 começou o projeto “Arte sim, violência não” da então Fundação de Cultura do Município de Campo Grande/MS, (FUNDAC), que levava aulas de *street dance* (hoje chamado de danças urbanas após diversos estudos) para regiões “periféricas” e vulneráveis da cidade. Além de gostar muito de estudar, dançar era (é) minha paixão. A dança é em mim uma daquelas “heranças” herdadas que não tem progenitor(a). Eis aí uma herança que ilustra a ideia de que *a herança nunca é erdada!*

No ano de 2009 o projeto acaba e o professor, Marcos Mattos, decide tornar o grupo “Expressão de Rua” independente, não mais vinculado ao projeto da prefeitura, momento em que fomos para a Casa de Arte Dançurbana. Eu fui junto.

Apesar de ter feito SENAI, trabalhando por quase três anos numa indústria de couros, depois de mais de um ano num *call center*, a dança continuava sendo minha paixão, onde eu mais investia tempo e energia, onde eu me entregava por inteiro, dedicando tudo de mim. Meu corpo já era dança!

Voltemos um pouco para o ano de 2007. Em uma conversa com minha mãe em casa eu disse que queria fazer faculdade de dança e ela respondeu que não, pois eu deveria fazer uma faculdade que “daria dinheiro”. Apesar de ter respondido naquele momento que era Eu quem deveria escolher, claramente aquele momento gerou um bloqueio, e fazer faculdade de dança passou a fazer parte só de meus devaneios.

Quis fazer Psicologia, já que eu trabalhava com Recursos Humanos e porque eu sempre gostei de lidar com pessoas. Mas o mundo “capotou”, como diria um amigo! E um dia, no caminho de três quilômetros até o ponto em que o ônibus da empresa passava, por volta das 5 horas da manhã, minha mãe reclamava da minha dificuldade em acordar para trabalhar e a facilidade para acordar para ir para os ensaios do grupo de dança. Aproveitando o momento, respondi: “Então vou trabalhar com dança!”. O ano era 2012 e já existia o curso de Artes Cênicas e Dança na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), e também havia o curso de Educação Física que de alguma forma me possibilitaria trabalhar com a dança.

No dia da entrevista do trabalho de *call center* eu disse para ela (minha mãe) que eu queria muito fazer a faculdade de dança e ela respondeu que tudo bem. A partir dali tentei o SISU para Artes Cênicas e Dança e PROUNI para Educação Física na Universidade Católica Dom Bosco (UCDB). Não passei em nenhuma das chamadas do SISU e também não consegui a bolsa do PROUNI, a saída então era pagar o curso de Educação Física da UCDB.

Eu e minha família nos mobilizamos para o pagamento, que ali já contava com o valor da matrícula e da primeira mensalidade. Para isso, vendi meu *Ticket Alimentação* da empresa, peguei parte do meu salário e meu pai me emprestou dois cartões de crédito para eu pagar. Depois de cursar um mês de Educação Física, passei na quarta chamada interna da UEMS para o curso de Artes Cênicas e Dança. Larguei o dinheiro lá e as parcelas com meu pai e fui viver meu sonho. Trabalhava seis horas e vinte minutos por dia, andava quatro horas de ônibus e ia para a faculdade à noite. Chegava em casa, tentava estudar, mas falhava miseravelmente. Eu sempre dormia com o computador no colo. A saída era fazer

as leituras dos textos pelo celular enquanto estava no ônibus (isso quando eu também não dormia no ônibus e perdia o ponto, ou quando alguém não me acordava indagando com um alerta: “não é aqui que você desce?”).

Cada vez eu tinha mais certeza do que queria fazer e então me demiti do *call center*, pois decidi trabalhar com dança. Em 2014 comecei a trabalhar como professora de danças urbanas, tendo em vista minhas experiências com o estilo e com o grupo, dando aula no projeto “Mais Educação” e numa escola particular de dança da cidade. Logo em seguida comecei a fazer parte de um programa de Jovem Aprendiz da Organização Mundial para Educação Pré-Escolar (OMEP), onde comecei minha atuação como professora de Arte na Educação Infantil. Ao mesmo tempo em que comecei a trabalhar na OMEP, participei como Arte-educadora da ação de formação do Festival do Teatro Brasileiro (FTB), aonde conheci a “Mediação Cultural”. Além disso, naquele ano comecei a trabalhar com a Produção Cultural.

Pois bem, você deve fazer ideia porque contei tudo isso. Quem diria. A menina que nasceu e vive numa região periférica e vulnerável da cidade, que teve acesso a festas, drogas, brigas e muitos mais, que conheceu outros caminhos que poderia ter escolhido, é hoje licenciada em Artes Cênicas e Dança, mestranda em Educação por uma Universidade pública e futura doutora (pois seguimos sonhando e movendo). Quem diria que o esforço dos pais, a dedicação da mãe, o grupo de dança da escola, o professor de dança como um mediador, poderiam resultar na menina-mulher que sou hoje, uma artista-professora-pesquisadora, de 1,53 metros, nem branca, nem não-branca.

A partir de uma razão descolonial e da crítica biográfica, eu conto tudo isso para dizer que todas essas *experivivências*, essas memórias, são produtoras de conhecimento. Essas memórias e rasuras estão gravadas em meu corpo, que é quem eu sou, quem escreve, quem dança, quem movimenta, quem luta, quem sonha. São essas histórias, memórias e heranças que fazem parte da construção do meu TCC, dos meus artigos publicados, da minha dissertação em construção. Foram elas que me impulsionaram à escrita deste texto. São elas que me fazem mover, ser, sentir e saber para fazer sendo quem eu sou. Estas que são heranças do meu corpo que carrega muitas memórias. Hoje “sou consciente de um conhecimento localizado em meu corpo que está fora do padrão moderno” (FARIA; BESSA-OLIVEIRA, 2019, p. 11).

CORPO E O PADRÃO MODERNO – descolonizando

O corpo (o *bios*) ainda que compreendido metaforizado na questão, não têm como ser excluído da argumentação descolonial também das pedagogias da diversalidade. Uma vez que é o corpo como camada real primeira do indivíduo em contato social, do corpo-pesquisador [...]. O corpo que se ex-põe *da* exterioridade para argumentar, por conseguinte, nesta reflexão de opor-se aos sistemas imperantes, está para o reconhecimento do seu lugar de fala, logo, de voz e vez de ser, sentir, saber e fazer. [...]. Nessa situação, o corpo que emerge da exterioridade é um corpo indócil, um corpo que reverbera arte, cultura e conhecimento para além do compreendido pelos sistemas imperantes como tais, e, do mesmo modo, é um corpo que está situado geo e historicamente (BESSA-OLIVEIRA, 2019, p. 70-71).

Vemos a necessidade gritante de uma razão descolonial (que é a desrazão moderna), de uma perspectiva epistemológica *outra* que vai sim considerar esses corpos da exterioridade, que vai trazer *experivivências* para produção de conhecimentos; uma perspectiva para (re)verificação dessa ideia equivocada de que existe um padrão do que é ou não é, de quem é ou não é determinadas coisas. Uma (re)verificação para escutar os estudantes em sala, desmascarando a mentira contada por todos os lados de que o sujeito que não atende ao padrão não é ninguém, de que não deve falar, ou que sua opinião não interessa. Foi a escuta e a fala de um professor mediador na graduação que me fez desconstruir essa mentira e desejar fazer o mestrado, e hoje, já tenho sonho planejado ao doutorado.

Não só sobre estudantes do ensino formal que são “silenciados”, aqueles para quem leciono, mas posso continuar falando de minhas *experivivências*. Meu corpo outro que também produz conhecimento, eu que tenho um corpo não-cartesiano,

Que tem sensibilidade e diversalidade em concordância com razão e emoção, que está situado em corpos biográficos, história e geografia locais e que, igualmente erigem narrativas de suas *experivivências* originárias, esta inexistente também e ainda que percebidos na opção moderna de razão e emoção em separados ou em apenas uma classe dessa visão binária do corpo (BESSA-OLIVEIRA, 2019, p. 72-73).

Essa é uma ideia que já vem sendo superada há algum tempo. Aqui estou eu, prova de quem está produzindo conhecimento, e conhecimento científico com registro: publicações, dissertação qualificada dez meses após o início do programa de mestrado, aprovada somente com revisões, que muito em breve será defendida

e então a pesquisa avançará para o doutorado. Pesquisa-escrita-processo esse que passou e passa por todo o meu corpo, enquanto sujeito *biogeoistórico*, ainda que queiram me colocar na exterioridade, na subalternidade, estou falando a partir desse lugar. Estou dançando. Estou sendo. Estou sentindo. Estou arte. Estou artista-professora-pesquisadora.

Mas o que a ciência cartesiana vem fazendo esses anos para se manter é deslegitimar e desqualificar “outros corpos como saberes, que promoveu aquele corpo hegemônico ao lugar de dominante” (BESSA-OLIVEIRA, 2019, p. 73). E não se trata de uma prática distante, reafirmo o que Bessa-Oliveira diz a partir de minhas experiências no programa do Mestrado de vários “lados”, já que era uma pesquisa *outra* de um corpo *outro* (pois se sou, sou corpo, sou minha pesquisa, o corpo não é só das Ciências).

“Desde a constituição do pensamento cartesiano como pré-requisito de existência do corpo é o sujeito da exterioridade quem sofre em/para ter um corpo magro, forte, belo, branco e rico. Portanto, um corpo que é percebido em atuação na escola, no trabalho, na sociedade” (BESSA-OLIVEIRA, 2019, p. 73). Para mim é valioso hoje poder falar a partir de quem sou, reconhecendo quem sou, porque eu sei o que vivi enquanto corpo antes de me aceitar, me amar como sou, e entender que esse corpo poderia ser, sentir e saber para fazer. Não preciso mais fazer sem ser.

Nunca fui magra, desde criança sempre fui “gordinha”, baixinha, perna grossa, barriguinha, “morena”, com alguns traços indígenas aparentemente, mas nada consciente acerca da genealogia, de classe média baixa. Minha primeira melhor amiga, aos seis anos, era uma loira, magra, alta, de olhos verdes. Se eu quis ser como ela? Muitas vezes.

Lembro-me de ir à casa de um amigo do meu pai quando criança, e eu amava, porque ele era de classe alta e tinha filha da minha idade ou bem perto. Ela tinha uma casinha de madeira no quintal com muitos brinquedos, e eu amava ir brincar lá. Também tinha a vizinha da minha Tia, rica, com muitos brinquedos caros, legais, brinquedos que eu nem sonhava em ter, já que nem *Barbie* eu tive. Todas essas eram pessoas brancas. Falando em *Barbie*, podemos discutir também sobre bonecas e desenhos que me “representavam”: quase nulos. Eu gostava da personagem da *Disney* “Pocahontas” por causa da cor da pele dela e do cabelo que era grande como o meu. Mas no mais eu tentava encontrar nem que fosse uma pequena característica para dizer que eu era aquele personagem (porque é uma das

coisas que as crianças mais gostam de fazer, assistir a desenhos ou filmes dizendo quem são tal ou tal, ou para brincar como esse personagem): como o cabelo escuro, ou cumprido – a florzinha das Meninas “Super-poderosas” –, ou um olho “puxado” – “Três Espiãs Demais”.

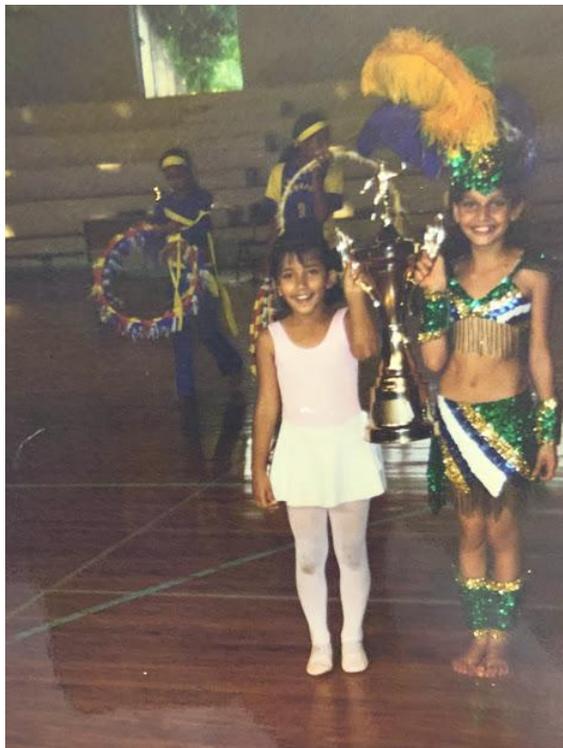


FIG. 2 – As melhores amigas.
FOTO: Arquivo pessoal da autora.

Eu fui crescendo e chegando na adolescência, quando eu entrei em crise com meu corpo. Aos treze anos comecei com dietas malucas, simpatias, chás e tudo que me fizesse ser magra, porque eu já não era nem alta nem branca, precisava ser ao menos magra. Além disso, havia os comentários que eu ouvia de pessoas próximas, de pessoas da dança, de que eu precisava emagrecer, ser magra para dançar era quase condição (se ainda em muitos casos não o é). Isso pairava em minha mente o tempo todo, até os meus vinte e um anos. Muitos anos vivendo uma “tortura” emocional e física por não atender a um padrão cartesiano de corpo. Recordo-me sempre de uma simpatia que fiz no 1º ano do Ensino Médio, em que

eu comia uma banana em jejum e tomava em seguida dois corpos de água natural. Recordo-me sempre, porque, ainda hoje, todas as vezes que eu como uma banana, sinto vontade de tomar água.

Isso aqui não é um desabafo (o que não deixa de ser emocionante para mim). Alguns vão pensar que são bobearas, mas ao pensar nesse corpo cartesiano imperante, mal posso deixar de lembrar o que ele me fez viver por boa parte da minha vida. Mas hoje não mais. Como dizia uma música da minha infância de uma “xará” minha, “baba *baby*, *baby* baba”, hoje eu sou livre, e esse padrão não me pega mais.⁵ Hoje me vejo de um olhar *outro*. “Uma visão que considera, prioritariamente, a forma como seu corpo se constitui/consolida, aprende/apreende, é, sabe, sente e faz em relação com sua própria natureza de sujeito-mundo. Distante, obviamente, da ideia de sujeito alheio do ou que domina o mundo” (BESSA-OLIVEIRA, 2019, p. 74).

E ainda que eu seja confrontada de muitos lados, eu mantenho firme minha decisão, a minha escolha por uma forma de pensar *outra*, ou como também podemos dizer, pensar “fora da caixinha”, mas não fora do mundo. Pois ele é feito de muitas caixas, essas feitas para serem abertas e lugares de trânsito, de abrir e fechar, entrar e sair.

“Enfim, ou [se tem o] compromisso com uma forma de pensar outra, ancorada em uma perspectiva de base subalterna ou fronteira, cujo olhar lançado emerge, sempre, da *exterioridade* e, nunca, da interioridade” (NOLASCO, 2019, p. 3), ou seja, ainda que de dentro do sistema moderno que ainda encontramos na academia. A colonialidade está de todos os lados insistindo na ideia do corpo-modelo moderno, modelo este que acaba por exteriorizar/estranhar os corpos que não atendem ao padrão. Logo, ou continua-se pensando de dentro da modernidade igual ou as mesmas coisas.

Neste sentido, a articulação de corpo estranho que segue não está apenas para a ideia de um *objeto* fora de um padrão estabelecido por normas aceitas. Articulam-se as questões aqui expostas para romper com padrões que estabeleceram que o fora da norma, do padrão, é objeto, muitas vezes inanimado, porque não *si-move-se* como quer ou pode porque a regra não permite (FARIA; BESSA-OLIVEIRA, 2019, p. 7).

⁵ Xará é uma palavra que vem do tupi *se rera*, que significa *meu nome*. “s..2g. B pessoa com nome (“prenome”) igual ao de outra” HOUAISS; VILLAR, 2008, p. 781).

Falo aqui de um corpo que é composto por suas memórias, heranças e *experivivências* e não somente da noção de corpo biológico, o que nos faria permanecer no discurso da colonialidade, da modernidade que estabeleceram a classificação e divisão da humanidade por traços biológicos, por raça e cor. Mas sou também um corpo *biogeográfico* “que emerge/existe das *experivivências* entre-fronteiras da exterioridade ao pensamento hegemônico moderno europeu ou pós-moderno estadunidense. Logo, falo de um corpo *biogeográfico* que *é, sente, sabe e faz*” (FARIA; BESSA-OLIVEIRA, 2019, p. 8).

Sou o corpo estranho que é um corpo falando da sua condição de exterioridade aos pensamentos moderno e pós-moderno. Uma exterioridade hoje grafada, muitas vezes, cicatrizada (Derrida) pela crítica da técnica estabelecida em arte de fronteira, de margem, de excluído, de extracentros. Mas, mesmo assim, o corpo que habito é o corpo da exterioridade [...] que gera arte, cultura e conhecimentos a partir de si, a partir de minhas exterioridades (FARIA; BESSA-OLIVEIRA, 2019, p. 17).

Sou esse corpo de 1,53 que foi rejeitado por suas dobras e curvas por muito tempo, corpo não aceito pelo padrão moderno. Mas sou um pequeno grande corpo que está produzindo arte, cultura e conhecimento todo o tempo que está *experivivenciando*, criando memórias. Hoje, independente do que foi dito ontem, eu sou. Sou corpo. Sou mulher. Sou artista-professora-pesquisadora. Sou, sei e sinto.

É engraçado que desde as minhas primeiras experiências docentes até hoje, não dão muita credibilidade no primeiro momento. Na pós-graduação não foi diferente. Não sei se pelo meu tamanho ou por minha aparência ser de mais nova. Lembro-me do comentário de uma colega de Mestrado durante a apresentação de meu projeto de pesquisa: “Achei você ousada, pelo seu tamanho”. A sala inteira deu risada, inclusive eu, já que ela tinha abertura comigo para fazer a fala que fez. Mas quantos ali não achavam aquilo realmente? Quantos não davam credibilidade para minha pessoa ou pesquisa considerando apenas meu corpo biologicamente definido em tamanho? Como o comentário do líder da turma sobre o meu objetivo de pesquisa no Mestrado – desenvolver um “conceito” –, o que para ele não deveria ser feito ali, mas no Doutorado. Por que não? Mal sabiam eles que naquele mesmo dia eu havia entregado cerca de oitenta páginas da primeira versão da minha dissertação para o orientador. O mesmo acontece quando desenvolvo meu papel como produtora cultural, a exemplo de festivais importantes no Estado, como “Festival América do Sul” e o “Festival de Inverno de Bonito”, em que eu lido com Secretarias de Educação, Grupos, Artistas, assim como as pessoas que

fazem parte da minha equipe. Sim, tenho uma equipe! Sempre há uma primeira resistência quando me veem.

Como bem disseram Faria e Bessa-Oliveira (2019, p. 17) “A Universidade deveria ser o lugar onde os corpos (universais) estranhos deveriam poder REEXISTIR!”. Mas como já explicitado, não o é, e também como muitos autores já vêm discutindo; o próprio nome já carrega os significados desse espaço único, que é Uni, púnico, padrão, universal, homogêneo aonde temos encontrado (pensadores descoloniais) e conquistado espaço (pouco) aos poucos.

Mas apesar de algumas tensas experiências, foi na Universidade que fui me encontrando. Na graduação, nas disciplinas de dança é que passei a desconstruir a ideia de que eu deveria ter uma técnica específica para dançar. Foi nessas aulas que eu descobri que “minha” dança, onde eu me libertei de padrões que carreguei, inclusive como pesados fardos, reconhecendo com a mediação da professora que meu corpo que carregava a herança das danças urbanas, mas que é ele (meu corpo) quem poderia alcançar lugares outros. Hoje sei, digo e ensino nos lugares por onde passo de que um dia encontrei a minha dança que emerge a partir do meu corpo, de minhas experiências, e o meu desejo é que essas pessoas com quem compartilho também encontrem suas próprias danças, não apenas reproduzam padrão de uma dança.

Vejo que foi a partir das memórias, histórias e experiências que meu corpo carregava o que eu pude construir como uma forma outra de docência. Com meus anos de dança, as aulas e pesquisas na graduação, assim como na pós-graduação, pude e posso fazer diferente daquilo que vivi e ser uma mediadora das crianças, jovens e de adultos para quem dou aula, mediando os saberes, os corpos estranhos que encontro, com os saberes que meu corpo carrega. Corpos estes que estão produzindo arte, cultura e conhecimento em movimento.

Muito recentemente tive uma experiência mediadora. Dando aula para um pequeno grupo de mulheres, com poucas experiências de aulas de dança em academias, levei uma proposta inspirada em uma oficina que fiz com a Jussara Miller, e assim, inspirada em Klauss Vianna, onde elas deveriam ocupar o espaço se deslocando por eles e ao mesmo tempo propondo movimentos. Percebi que algo de “errado não estava certo” e elas estavam tendo dificuldades com a proposta de se movimentar e pausei o exercício para propor algo diferente, a partir do que elas acabavam de me apresentar. Vale ressaltar que as minhas aulas são de danças urbanas, o estilo que trabalho e tenho experiência, mas, minha trajetória,

minha formação, faculdade, descoberta da minha dança, meu corpo, minha pesquisa, acabam me levando a pensar e fazer para além de um “estilo” de dança. Mais do que danças urbanas, dou aula de dança, sempre com o intuito de provocar os corpos dançantes a buscar seus modos de movimentar. Será que não ministro aula de dança-corpo-que-dança?

Bom, com a escuta atenta, pude mediar os conhecimentos ali apresentados com os meus e mudei a aula que eu havia planejado. Pedi que se espalhassem pela sala e fechassem os olhos. Apaguei as luzes e comecei a propor a exploração de movimentos a partir das articulações, que eram movimentadas primeiro individualmente, uma parte por vez, e depois todas ao mesmo tempo. Foi incrivelmente valioso e precioso aquele momento porque eu pude olhar para cada corpo ali, com as suas possibilidades de movimento nos corpos daquelas mulheres. Eu poderia ter ignorado a dificuldade e ter dado continuidade à aula que eu havia planejado, mas minhas experiências, a *biogeografia* do meu corpo artista-docente-pesquisadora foi facilitadora para que eu estivesse atenta para promover aquele momento. “Igualmente, essas trajetórias são desenvolvidas pelos seus próprios corpos, não sendo delimitado espaço de movimentação/atuação. Vai-se fazendo e buscando fazer ao mesmo tempo [...] esses falam exatamente do lugar que lhes fora imposto calar: seus corpos *biogeográficos*” (FARIA; BESSA-OLIVEIRA, 2019, p. 25).

Além da boa experiência com a graduação, foi na Universidade que me encontrei pesquisadora, onde passei a ser, sentir e saber artista-professora e também pesquisadora. Por meio de um professor mediador passei a pensar na possibilidade de continuar e realizar um Mestrado, o qual tenho a alegria de fazer na mesma instituição da graduação e ser orientada por esse mesmo professor que mediu meu contato com a pesquisa, assim como mediu meu contato com a perspectiva descolonial, onde posso, cada vez mais, ser o corpo que sei, sou e sinto *para fazer sendo*, como diz ele. Estes e tantos outros atravessamentos dentro e fora da Universidade me possibilitaram fazer as (re)verificações e reflexões que faço hoje, além de me possibilitarem produzir arte, cultura e conhecimento.

“As epistemologias do Sul tratam de conhecimentos que estão presentes na resistência e na luta contra a opressão ou o que delas surgem, conhecimentos que são, por isso, materializados, corporizados em corpos concretos, coletivos ou individuais” (SANTOS, 2019, p. 135). Ou seja, conhecimentos que estão em nossos corpos, nos corpos fora do eixo, corpo estranhos, mas que são corpos que

existem, que carregam e produzem arte, cultura e conhecimento, o que Boaventura chamará de conhecimento corporizado.

As epistemologias do Norte vão tratar de um corpo e sujeito racional e que é só epistêmico, não é empírico. O sujeito não se mistura com o objeto, apenas o pesquisa, só deve ser aquele que pesquisa e fala a partir de alguém dentro do eixo, não traz seu saber empírico. Mas como diria o cantor e compositor Criolo “cada maloqueiro tem um saber empírico” (Música “Esquiva da Esgrima” do álbum Convoque seu Buda (2014)). E podemos substituir a palavra maloqueiro por mulher, negro, latino-americano, porque todos temos e somos saber e conhecimento. Mas a razão moderna alega e propaga o contrário alegando que esse sujeito da exterioridade deve ser silenciado, ainda mais se este deseja tratar de suas experivivências, como a proposta que venho realizando desde a minha graduação, trazendo o corpo para a escrita, a escrita por meio do corpo para a pesquisa, sem separar o corpo de forma dicotômica, mas considerando-o em sua densidade.

As epistemologias do Norte têm grande dificuldade em aceitar o corpo e em toda a sua densidade emocional e afetiva sem o transformarem em mais um objeto de estudo. Não conseguem conceber o corpo como uma ur-narrativa, uma narrativa somática que precede e sustenta as narrativas das quais o corpo fala ou sobre as quais escreve. O fato de essas narrativas serem as únicas que são consideradas epistemologicamente relevantes baseia-se na ocultação da narrativa somática que as fundamenta. O corpo torna-se, assim, necessariamente uma presença ausente (SANTOS, 2019, p. 137).

E esse corpo é tratado, em sua maioria, como “físico”, pela visão das Ciências, que precisa ser moldado, trabalhado para atender ao padrão exterior. Um corpo que ao contrário do que pontua Santos é fracionado para participar das partes que lhes sobram “distribuídas” aos diferentes pelo padrão. “Aí reside um anticartesiano perverso: em vez de a mente ser corporizada, o corpo torna-se o abandonar da mente” (SANTOS, 2019, p. 138). Boaventura diz isso após falar sobre a maneira como o corpo é visto hoje, sobre uma emancipação perversa do corpo, este cuidado com a aparência exterior, física de forma obsessiva. O que Bessa-Oliveira (2019, p. 85) também vai discutir ao dizer que “A ideia de que existe um padrão de corpo assombra homens e mulheres desde que nos compreendemos pecadores. As distinções entre o que é um corpo e o que não é um corpo têm levado a quase todos às academias, de ginásticas ou educativas, levados diferentes corpos às diferentes mesas de cirurgia”.

Mas ainda que com essa preocupação do padrão do corpo, o latino-americano, e, principalmente o brasileiro, tem dificuldade em compreender-se como capaz de ter e ser um corpo, que, ainda que não seja o padrão, não deixa de ser corpo (BESSA-OLIVEIRA, 2019).

Todos os processos de criação, seja artístico ou científico “São produtos de *bricolages* complexas nas quais o raciocínio e os argumentos se misturam com emoções, desgostos e alegrias, amores e ódios, festa e luto” (SANTOS, 2019, p. 138). Os processos de escrita de uma dissertação, de um artigo, de uma poesia estão carregados do corpo, de fracassos, incertezas, ansiedades, perdas, renúncias feitas para dedicação; de dias em que paramos na frente do computador por duas horas para escrever dois parágrafos. Os processos são corpos em histórias, memórias, heranças, *herrâncias* em constantes atualizações consigo mesmo.

Ao contrário da ciência, de que a pesquisa acadêmica apresente determinados passos, sendo necessário planejamento, previsão, metodologias, hipóteses, objetivos e resultados defini(dos)(tos), “os corpos são acontecimentos, às vezes latentes, às vezes patentes, agora fogos quase apagados, depois irrupções incandescentes, agora ausências inescrutáveis, depois brilhantes fulgurações” (SANTOS, 2019, p. 139). Talvez seja isso que assusta a ciência, a academia, por isso ela quer sempre que o corpo esteja alheio à pesquisa, por sua subjetividade, assim como a arte, como a improvisação que acabam fugindo de seu imaginário controle de corpos.

“A consciência do corpo enquanto aparato de lazer, de trabalho, de criação, de ser, de sentir e de saber – entender que ‘tem’ esse corpo dentro ou fora do padrão – fez do homem e da mulher sujeitos subjulgados às características estabelecidas para corpo” (BESSA-OLIVEIRA, 2019, p. 86). É necessário que tenhamos a consciência de que temos um corpo, independente se esse corpo está ou não dentro desse padrão de corpo perfeito. Precisamos urgentemente ser, sentir e saber o corpo que temos. Acredito que a partir dessa tomada de consciência será possível a escolha de um caminho outro, como quando são necessárias mudanças de hábitos para que tenhamos uma qualidade de vida, considerando a saúde e a maneira como viveremos nossa velhice. Mas isso não será possível enquanto continuarmos negando nosso corpo, rejeitando-o, negando-o. Falo isso com propriedade, pois foi o que aconteceu comigo durante muitos anos, como já mencionado.

SEI, SOU E SINTO O potente corpo que sou

“Minhas argumentações aqui, por conseguinte, tomam do princípio de que nossos corpos ainda são colonizados” (BESSA-OLIVEIRA, 2019, p. 86). Corpos que ainda são julgados, caracterizados por dualismos como baixo x alto, gordo x magro, e são esses padrões que estabeleceram/estabelecerão delimitações na maneira como esse corpo atua na cultura ocidental, especialmente o corpo latino-americano. E como nosso corpo é colonizado, esta condição acabará refletindo em todas as áreas da nossa vida, e, assim também, na sociedade. O Ensino de Arte, a cultura, as produções artísticas, nosso fazer, saber, sentir, nossa produção científica. Tudo que partiu desses corpos já e ainda colonizados pelos projetos moderno e pós-moderno estadunidense e europeu, in-fluentes ainda na contemporaneidade, irá refletir essa condição.

Com a colonização do Brasil, a terra, a alma e o coração do homem encontrado aqui, foram usurpados e esse é um processo que reflete até os dias atuais, pois como antes dito, ainda somos corpos colonizados.

Assim, o corpo indígena, o corpo africano, e o corpo daqueles que resultaram de misturas com o invasor europeu – foram arrancados de suas naturezas – acabaram sendo castigados para os restos de suas vidas como sujeitos sem corpos: como não-cristãos, não-brancos, não-europeus, como não-corpos, não-gentes, não-seres-humanos (BESSA-OLIVEIRA, 2019, p. 87).

Eu, neta de uma baiana e de um pernambucano, e de outra avó descendente de italianos, vivo hoje esse não-corpo. Pois acredito que meus traços venham de uma mistura com o invasor europeu, pois não sou diretamente indígena, apesar de alguns traços físicos, não sou preta e não sou branca. Mas hoje sei que sou corpo ainda que não-corpo na ótica daqueles.

“O corpo latino-americano é um corpo que está baseado, inconsciente e muitas vezes conscientemente, em ser/ter o corpo padrão europeu. O brasileiro, por exemplo, vê-se igual ao europeu. Do mesmo jeito, o brasileiro acha que pode ser/ter igualmente ao estadunidense” (BESSA-OLIVEIRA, 2019, p. 89). Imaginem eu, 1,53 de altura, média de 57 quilos, pouca medida de seios, um pouco de medida de quadril, pernas e glúteos, pele morena, querendo seguir, ser o corpo padrão europeu. Querendo ser minha amiga, ter o corpo dela, olhos dela, ela

que foi modelo e que também nunca esteve cem por cento satisfeita com seu corpo-padrão.

[...] corpos sem saberes moderno e/ou pós-moderno; corpo sem saber histórico colonial; um corpo sem arte disciplinar como linguagem. Um corpo sem padrão; um corpo sem técnica; um corpo genuinamente contemporâneo – um corpo com experiências cotidianas, um corpo contemporâneo que tem como premissa sua as suas histórias memórias e geografias particulares: suas *bio*geografias (BESSA-OLIVEIRA, 2019, p. 96).

E é desse corpo que se trata o meu. Corpo que com bagagens repletas de memórias, histórias, experiências, marcas, sofrimentos, abusos, alegrias, sorrisos, re-existe. Um corpo que dança, corpo que sempre moveu a partir de suas experiências, ainda que tentando atingir um padrão moderno de corpo, um corpo magro, com técnica, pequenas curvas; corpo que não deixava de falar de seu lugar e de sua história. Um corpo castigado, com suas marcas, cicatrizes e rasuras. Corpo construído por muitos lugares, momentos e pessoas. Corpo exposto, flagelado, marcado por cicatrizes de feridas da infância. Marcado por feridas e cicatrizes internas. Um corpo hoje. Corpo agora. Corpo rejeitado, e não só fisicamente. Mas hoje, corpo consciente. Corpo que fala, que escuta, que move, que avança. Corpo que dança. Hoje um corpo de fé cristã, mas diferente da história que eu antes ouvia falar. Essa escolha e tomada de consciência de corpo hoje transformou feridas em cicatrizes, fez-me olhar para meu corpo com mais gentileza, carinho, atenção. Fez-me corpo livre para construir uma história *outra*. “Corpo que se constituiu na/da/em exterioridade” (BESSA-OLIVEIRA, 2019).

176

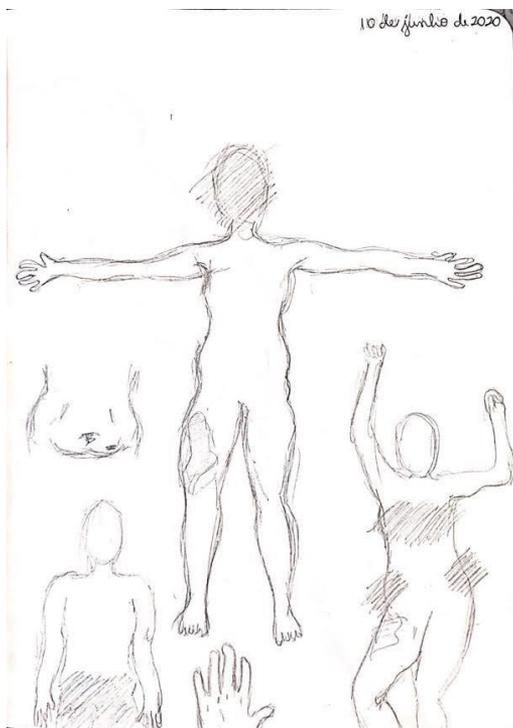


FIG. 3 – Meu corpo na/da/em exterioridade.

FOTO: Arquivo pessoal da autora.

Logo, a questão até aqui se sustenta em argumentar que as diferenças – todas e todos os corpos não reconhecidos como corpos – demandam especificidades/diversidades epistêmicas – crítica, metodológicas, pedagógicas e até artísticas, igualmente políticas – para serem contempladas enquanto práticas de arte, cultura ou como conhecimentos. E, do mesmo jeito, é possível dizer que esta questão, por conseguinte, está tratando das produções em arte, das culturas e dos conhecimentos e corpos que ainda hoje são desconsiderados (exteriorizados) pelo pensamento hegemônico político colonial (BESSA-OLIVEIRA, 2019, p. 98-99).

Como repetiu Bessa-Oliveira, falar de corpo não se trata somente do corpo das Artes Cênicas ou corpo da Educação Física. Logo no início da construção do pensamento da minha pesquisa do Mestrado, cheguei a questionar meu orientador o motivo pelo qual eu deveria estudar ou falar sobre corpo, já que eu estava discutindo conceitos, mediação, o Ensino de Arte. Eu, corpo que dança, licenciada em Artes Cênicas e Dança ainda tinha esse pensamento equivocados. Mas agora entendo que todos somos corpo, então, pesquisar, escrever, dançar, ser, falar

de/ser humano, é falar de corpo, não é possível fugir disso. A produção de arte, cultura e conhecimento passa pelo/está no corpo. O pensamento científico surge de um corpo. Todos somos corpo e precisamos ser conscientes disso e deste que somos. Conhecer, reconhecer a pele em que habitamos, como sugere o trabalho solo da artista Ariane Nogueira da Cia Dançurbana, “Pele em que habito”. Conhecer esse corpo que não precisa ser, sentir e saber o padrão moderno, ditado pelo outro.

REFERÊNCIAS

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. Pedagogias da diversidade. **Cadernos de Estudos Culturais**, Campo Grande, MS, v. 1, p. 61-86, jan./jun., 2019.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. O corpo das Artes (Cênicas) Latinas ainda é razão e emoção” “Quando essa porra toda explodir, ai eu quero é ver!”. **Cadernos de Estudos Culturais**, Campo Grande, MS, v. 2, p. 83-109, jul./dez. 2019.

CRIOLO. **Convoque seu Buda**. Gravadora Oloko Records. São Paulo, 2014.

FARIA, Juliano Ribeiro; BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. Meu/Nosso Corpo estranho, o que temos é dele/nele que somos: cultura, bios, educação. **Revista Filosofia e Educação**, Campinas, SP, v. ’’, n. 1, p. 5-35, jan./abr. 2019. Disponível em ...

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. 3.ed. rev. e aum.. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

NOLASCO, Edgar César. Descolonizando a pesquisa acadêmica: uma teorização sem disciplinas. Acervo do autor. p. 1-22, 2019, **texto no prelo**. (Acervo do autor).

SANTOS, Boaventura de Sousa. Corpos, conhecimentos e corazonar. In: SANTOS, Boaventura de Sousa. **O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul**. 1ª ed. 1ª reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SKLIAR, Carlos. Introdução – A escrita na escrita: Derrida e Educação. In: SKLIAR, Carlos. (Org.). **Derrida & a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2005, p. 9-34.

Artigo recebido em: 06 de novembro de 2020.

Artigo Aprovado em: 17 de dezembro de 2020.



**CRIANÇA VIADA NÃO É CRIANÇA VIADO! Quase uma (minha) vida
em ensaio biográfico¹**

**¡UN NIÑO MARICÓN NO ES UN NIÑO MARICÓN! Casi una (mi) vida
en ensayo biográfico**

**FAG CHILD IS NOT A FAG CHILD! Almost (my) life in biographical
essay**

Marcos Antônio Bessa-Oliveira²

Resumo: O momento é de fazer valer resistências. Mas como resistir quando sequer existe? Então a alternativa é fazer valer re-existências! Quero dizer: o que não existe para passar a existir deve, portanto, re-existir para fazer valer existência como resistências àqueles que não nos querem existentes: vivos. Neste último caso, por conseguinte, os que re-existem — corpos tornados mais invisíveis, agora que já eram/são invisíveis — para os que não os consideram com existência, os Estados-nações ou as Grandes Corporações, instituições que matam cada vez mais, estão precisando assumir *identidades em política* que não se permitem morrer sem se tornarem atos criminosos. Logo, matar um corpo, ainda que inexistente da lógica colonial, é sim crime! Considerando os muitos corpos vivos matáveis, na contemporaneidade migratória, artística, pandêmica e de exteriorização, a partir de uma abordagem descolonial, pretendo deslocar a lógica de que é possível matar alguém, por exemplo, pelo simples fato daquele ser viado, negro, pobre,

¹ Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no evento “Latinidades – Fórum Latino-Americano de Estudos Fronteiriços, na modalidade *online*, em 2020.

² Marcos Antônio Bessa-Oliveira é Professor na UEMS (nas Graduações em Artes Cênicas, Dança e Teatro e no PROFEDUC), é Coordenador do NAV(r)E – Núcleo de Artes Visuais em (re)Verificações Epistemológicas – UEMS/CNPq. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4783-7903>. Email: marcosbessa2001@gmail.com.

preto, mulher, criança, puta, trans, entre muitos outros corpos da diferença colonial para reafirmar que matar alguém é crime.

Palavras-Chave: Criança viada; Corpo matável; Corpo da exterioridade; Crimes políticos; Crimes permitidos por políticas.

Resumen: El momento es hacer cumplir la resistencia. ¿Pero cómo resistir cuando ni siquiera existe? ¡Entonces la alternativa es afirmar las reexistencias! Quiero decir: lo que no existe para llegar a existir debe, por tanto, volver a existir para afirmar la existencia como resistencia a quienes no quieren que existamos: vivir. En este último caso, por tanto, los que re-existen — cuerpos invisibilizados ahora que eran/son invisibles — para los que no los consideran existentes, los Estados-nación o las Grandes Corporaciones, instituciones que matan cada vez más, necesitan asumir *identidades en política* que no se dejan morir sin convertirse en actos delictivos. Por lo tanto, matar un cuerpo, incluso si no existe en la lógica colonial, ¡es un crimen! Considerando los muchos cuerpos vivos matables, en la contemporánea migratoria, artística, pandémica y exteriorización, desde un enfoque descolonial, pretendo desplazar la lógica de que es posible matar a alguien, por ejemplo, por el simple hecho de que sea marica, negra, pobre, negro, mujer, niño, puta, trans, entre muchos otros cuerpos de la diferencia colonial para reafirmar que matar a alguien es un delito.

Palabras claves: Niño maricón; Cuerpo matable; Cuerpo de exterioridad; Crímenes políticos; Delitos permitidos por las políticas.

180

Abstract: The moment is to enforce resistance. But how to resist when it doesn't even exist? So the alternative is to assert re-existences! I mean: what does not exist to come into existence must therefore re-exist to assert existence as resistance to those who do not want us to exist: living. In the latter case, therefore, those that re-exist — bodies made more invisible, now that they were/are invisible — for those who do not consider them to be in existence, the Nation-States or the Big Corporations, institutions that kill more and more, are needing to assume *identities in politics* that do not allow themselves to die without becoming criminal acts. Therefore, killing a body, even if it doesn't exist in colonial logic, is a crime! Considering the many killable living bodies, in the contemporary migratory, artistic, pandemic and externalization, from a decolonial approach, I intend to displace the logic that it is possible to kill someone, for example, for the simple fact of that being fag, black, poor, black, woman, child, whore, trans, among many other bodies of the colonial difference to reaffirm that killing someone is a crime.

Keywords: Viable child; Matable body; Outer body; Political crimes; Crimes permitted by policies.

1. CONTRA PARTIDOS E POLÍTICAS DE MINORIAS E DE GÊNEROS – és falso ou verdadeiro?³

Ciranda , cirandinha,
Vamos todos cirandar,
Vamos dar a meia volta,
Volta e meia vamos dar (Cantiga Popular).

Eram uma vez vários contos de fadas, histórias da carochinha, cantigas de ninar, brincadeiras de rodas. Já era o tempo em que as crianças brincavam ingenuamente. Igualmente, foi-se o tempo em que as crianças tinham, obrigatoriamente, que ser apenas crianças. Várias daquelas histórias que crescemos lendo, assistindo na TV ou ouvindo através de fitas K7 ou dos discos de vinil já eram impróprias para crianças que foram apenas crianças. Do mesmo jeito, nem por isso as crianças cresceram, desenvolveram-se e mudaram, daqueles tempos para os agoras da atualidade, cinderelas, pinóquios, brancas de neve, gatas borralheiras, popeyes, olivias palito, pica-paus, tons e jerrys, entre muitos outros personagens de histórias “para crianças”, acreditando que eram de fato aqueles. Menos ainda viraram bandidos, marginais ou imorais apenas porque vivenciaram aquelas experiências (que hoje seriam taxadas de pornográficas) nas suas infâncias. Quando muito algumas das crianças que viveram aquelas épocas, áureas

181

³ Este trabalho contempla uma discussão que emergencia ocorrer considerando o contexto quase mundial de emergência, de 2012 para cá, de políticas extremadas na direita conservadora contra os direitos dos diferentes erigidos pelos pensamentos moderno e pós-moderno que desqualificam as diferenças coloniais. Logo, sujeitos biográficos marginalizados pelos INDIVÍDUOS dos centros. De certo modo, o trabalho não é sobre uma discussão de gêneros, menos ainda o é sobre uma discussão de defesas militantes de minorias. Mas é um posicionamento político biográfico acerca das discussões sobre gêneros e sobre minorias que se mantêm ao longo de muitos anos, no caso da América Latina e quiçá em nosso contexto de “mundo ocidental”, ancoradas nas mesmas premissas fundacionais das culturas no chamado Ocidente: Moderno (eurocêntrico) Cristianismo (católico) e Pós-moderno (estadunidense), feitas por homens brancos (fálicos), ricos (hereditariamente) e cristãos (de fés quase sempre católica). Logo, de certo modo, o texto contempla uma discussão que foi desenvolvida enquanto projeto de Pós-doutoramento em Estudos de Linguagens (FAALC-UFMS) (março/2019 à março de 2021), acerca de uma História da Arte *Outra* para a América Latina, intitulado “**Arte, Cultura e História da Arte Latinas na Frontera: “Paisagens”, Silêncios e Apagamentos em Cena nas “Práticas Culturais” Sul-Mato-Grossenses**” que é vinculado ao Grupo de Pesquisa NAV(r)E – Núcleo de Artes Visuais em (re)Verificações Epistemológicas – CNPq/UEMS.

diriam alguns, agora adultos, avós e avôs, em muitos casos, têm hoje guardada uma miniatura das personagens daquelas muitas histórias infantis e célebres de animação.

Entretanto, hoje, o crime no Brasil parece contos de fatos contados por *fakes*: “o menino veste azul e a menina veste rosa”, mas quem tem direito é o estuprador mesmo quando a vítima tem 10 anos; passam-se boiadas inteiras sob as cercas da legalidade para queimar o País inteiro; a esposa do Presidente da República brasileira recebe R\$89 mil reais em suas contas, depositados por um condenado pela justiça, e ninguém pode saber por que; pois o Presidente prefere a “porrada” e manter mortos mais de 150 mil pessoas à conversar com os “bundões” da imprensa que podem pegar a COVID-19, #Elenão porque tem “histórico de atleta”; seus filhos empregam fantasmas até hoje que há muito já haviam sido caçados das Assembleias e Câmaras e o dinheiro só faz cair nas suas contas; a esposa pastora assassina o marido também pastor mesmo sendo “mãe” de 56 filhos e com descarga numerária de balas quase igual e só escuta sei tiros; além de Senadores, Deputados Federais e Estaduais, igualmente muitos Governadores, Prefeitos e Vereadores e Secretários que são denunciados por roubo, latrocínio, assaltos, desvio de verbas públicas, estupros, desvios de condutas, entre uma série de outros crimes listados nas leis brasileiras como crimes e continuam impunes porque a legislação brasileira, de algum modo, para quem é rico e pode pagar, claro, permite e porque as mentiras continuam contando as histórias no Brasil.⁴ No País o crime ainda parece compensar!

182

⁴ Estes fatos e notícias fazem parte de uma série de acontecimentos, no caso desses, bem recentes, mas não o é diferente dos idos 2013 para cá no Brasil (evidenciaram muitos casos a Lava Jato, por exemplo, que nem é aqui defendida), que parecem mais histórias em quadrinhos do que fatos reais dados as suas complexidades e, a meu ver, inatividades dos órgãos competentes. Com uma busca mínima em canais de notícias da internet é possível constatá-los, um por um, com mais ou menos detalhes: isso se dá também à medida que façamos opção por este ou aquele canal de notícias que apoia ou desapoia as políticas de situação brasileiras. A mídia no Brasil vive também um sistema complexo, para não dizer político, baseado nos mesmos preceitos das políticas partidárias muito vigentes atualmente no País. As mídias que apoiam divulgam uma política da espetacularização enquanto as mídias que não pactuam das políticas (claro que levemos em consideração a impugnação de recursos a estas e outras políticas que envolvem contratos) aproveitam para midiaticar o lado perverso da política em situação. Uma análise político-cultural das mídias, para além de sígnicas, talvez desse conta de explicar melhor a situação das mídias dentro das políticas em situação.

Tudo isso, pior, em muitos casos, é permissível porque têm juízes, advogados, promotores e policiais, federais, civis e militares, na maioria das vezes, e até os cristãos, ou religiosos de muitas outras seitas e naturezas envolvidos, além dos antigos e tradicionais criminosos que as histórias sempre nos contaram cometendo e acobertando os mesmos crimes que aqueles que legislam ou que deveriam ser os legisladores e protetores das leis são os próprios culpados de burlarem as leis que viraram histórias em papéis amarelados. O Brasil está vivendo um momento da bala, do *fake*, do “cheque e mate”, da volta de crimes antigos que já haviam supostamente sido banidos (do colarinho branco) e ninguém parece dar a menor importância porque são histórias que ocupam, diariamente, as manchetes dos jornais no mundo inteiro e só não são lidas e ouvidas dentro das fronteiras brasileiras. Pois, o pobre continua cada vez mais pobre, o rico cada vez mais rico, o número de mortos acometidos pela COVID-19 aumenta a cada dia, as notícias de roubos só fazem aumentar e, ainda mais assustador, a legalidade no País parece ir de mal a pior (de vento em popa) porque o próprio Presidente da República é, entre todos esses que compartilham da sua quadrilha, o pior dos exemplos para a Nação.⁵ E o que parece pior, quando se acha que não pode mais piorar, decepçamo-nos ainda com os brasileiros quando fica claro que o Despresidente ainda tem apoio de uma “maioria” de desbrasileiros que vê nele o seu reflexo de hipocrisia e o resultado da má formação de conduta nacional.

Esta discussão está ancorada na premissa de que ‘Menino veste azul e menina veste rosa’, frase de efeito da ministra da Mulher, Família e Direitos Humanos ao afirmar que o *Brasil entrava em uma ‘nova era’* em 02 de janeiro de 2019 (FOLHA DE SÃO PAULO, 03/01/2019) quando da posse do então Despresidente da República eleito por uma maioria de delinquentes no ano de 2018. Infelizmente parte da minha família faz parte desse numerário. Esta parte da relação entre o título deste trabalho – **Criança viada não é criança viado!** – e a frase da desministra é puro deboche e sarcasmo da bestialidade humana ainda exprimida por uma mulher em pleno século XXI. Haja vista que a ideia desta discussão é a defesa de um corpo não vinculado a gêneros. Menos ainda vinculado

⁵ Sobre a situação da COVID-19 no Brasil, mais precisamente uma visão crítica da situação da Arte na Educação, na Produção e nos Processos Criativos, sugiro a leitura de três livrinhos recém-lançados por mim: BESSA-OLIVEIRA, 2020b, 2020c e 2020d.

a religiões que pregam dicotomias. Igualmente não é ressaltar a supremacia de qualquer que seja a ideia de gênero que impera em uma cabeça tão atrasada quanto a da digníssima desministra. Pois, em hipótese nenhuma é permissível a ideia de que existe um gênero masculino soberano ao gênero feminino. Do mesmo modo, é inconcebível uma mulher, em sã consciência, reforçar a submissão das mulheres em defesa da supremacia masculina em pleno século XXI. São minimamente compreensíveis tais argumentações à medida que se percebe a desministra fálica?!

Mas, do outro modo nas discussões, estas questões vão estar vinculadas à obra “Travesti da Lambada e Deusa das Águas” (2013) (figura 1), de Bia Leite que, segundo Iran Giusti, responsável pela conta, “**Criança Viada**”, disse à “**Folha**”, acreditar que o desligamento da sua conta esteja relacionado ao **cancelamento da exposição do “Queermuseu”, pelo Santander Cultural, em Porto Alegre**. Segundo ele ainda, o conteúdo do Tumblr inspirou a artista plástica Bia Leite a criar a obra “Travesti da Lambada e Deusa das Águas” (2013), uma das responsáveis por críticas de visitantes nas **redes sociais** (cf. CATRACALIVRE, 2017, on-line) e também à ideia de que as histórias, memórias, programas de TVs, artistas vários – do palco, da cena ou da tela, por exemplo – reforçam a viadagem nas crianças “ingênuas” do século XXI.⁶

184

De certo modo, esta, a pintura, e aquela ideia anterior, a da desministra Damarão, têm relações porque ambas, de alguma forma, estão estabelecendo legalidades e ilegalidades nos direitos de ser, sentir, saber e fazer sendo, uma por meio da fala outra por meio da pintura. Digo de outra forma: à medida que uma política de Estado estabelece como regra a noção de que corpos masculinos **vestem** azuis e que corpos femininos **têm** que vestir rosa, o poder público delimita a campanha de gênero hierárquico na perspectiva mais histórica possível. Quer

⁶ A obra ilustra, merecidamente, um *hall* de outras tantas obras plástico-visuais (escultóricas, desenhos, pinturas, ilustrações, etc), cinematográficas, cênicas, de dança, de telenovela, de moda, de performance, de conteúdo escolar, de reflexões teóricas que, na última década, têm sido barradas por discursos contra as diferenças em diferentes situações geográficas Brasil a fora. Vários espaços artísticos, nos diferentes segmentos, foram fechados por multidões com gritos de ordens em defesa da família, da moral e do bom costume, baseados nas premissas mais arqueológicas possíveis. Neste caso, por exemplo, em uma abordagem publicada bem recentemente, faço uma leitura das fronteiras (diversas) que barram a circulação dos discursos das diferenças. (BESSA-OLIVEIRA, 2020f).

dizer, o Estado continua reforçando a supremacia do homem em detrimento da mulher por meio do estabelecimento de uma cor na roupa. Além, é claro, de evidenciar, por meio do “vestem” e do “têm”, que o homem tem a opção de até vestir outras cores, desde que não seja o rosa, claro, mas que a mulher deve, obrigatoriamente, que se sujeitar ao imperativo masculino e se submeter à singeleza da cor puritanesca eleita hierarquicamente para não parecer uma *machorra* vestindo azul. Ora, se a mulher “tem” e o homem “pode”, o imperativo da desministra está em ser mais mulher-macho que as outras mulheres todas. Não é, sejamos sinceros, sujeição desta em relação àqueles. Não creamos nisso!



FIGURA 1 - Obra “Travesti da lambada e deusa das águas”, da série “Born to ahazar”, 2012/13, acrílica, óleo e spray sobre tela, foto por Ricardo Caldeira em exposição na Câmara dos Deputados (BSB), 100 x 100 cm.

FONTE: Disponível em: <https://www.premiopia.com/bia-leite/>. Acesso em: 1º out. 2020.

Logo, por outra perspectiva, a pintura evidencia uma virada na lógica coresca de que esta ou aquela cor define gênero. Isto é claro! Entretanto, a questão que vai permear as aproximações entre o que é muitas vezes repulsivo

entre si é a base da constituição de argumentação de ambos os discursos, das lógicas de ser, sentir, saber e fazer sendo ou não podendo, estar ancorada na mesma construção sobre gênero, raça, sexo, corpo, religião, homem, mulher, entre muitos outros conceitos modernos para ser, sentir, saber e fazer como sempre quiseram. Quero dizer com isso que ainda que muitos dos discursos lutem, às vezes favoráveis outras desfavoráveis às nossas ideologias pessoais, pela libertação ou pela salvação de seus supostos corpos-modelo, ambos o fazem ligados a uma única lógica de constituição da humanidade (identidade no Ocidente) que tem base de formação cristã. Mesmo que o cristianismo nasça muito depois da ideia de nascimento da espécie corpórea humana. Ou seja, o conceito de homem e de mulher – heteronormativos – e os desconceitos de corpos homo, trans, lésbicos, não-binários, putas, gays, travestis, entre muitos outros corpos não aceitos pela heteronormatividade são corpos ainda ligados ao pensamento cristão para serem aceitos, constituídos

A partir de agora começa um novo discurso, que quando for implantado em seu nível político correspondente e com as mediações necessárias, que faltam nos filósofos do centro que usam estas mesmas categorias, poderemos, agora sim, dizer que é um novo discurso na história da filosofia mundial. Isso não se deve à nossa pouca ou muita inteligência; deve-se simplesmente ao fato de que, quando nos voltamos para a realidade, como exterioridade, pelo simples fato de ser uma *realidade histórica nova*, a filosofia que dela se desprende, se é autêntica, não poderá deixar de ser igualmente *nova*. É a novidade dos nossos povos o que se deve refletir como novidade filosófica, e não o contrário. (DUSSEL, 1982, p. 45).

186

Pensar, especialmente, uma filosofia do corpo gay, negro, trans, entre outros corpos das diferenças que pensam a vida na terra de modo diferente, é condição *sine qua non* para, deixar ou desaprendermos, ou mesmo ainda desprendermos como sugeriu já Walter Mignolo (2008) em/de/para pensar o corpo baseado apenas na mesma lógica que ancora a filosofia moderna europeia que é cristã. Todos os pensadores, e aqui não cabe nenhuma sugestão de flexão do gênero masculino “filósofo” porque sequer têm-se notícia de que as mulheres pensavam à época, tinham base cristã como sustentação para suas argumentações e devaneios. Se não tinham (os gregos) passaram a tê-lo porque os leitores daqueles são cristãos de carteirinha. Por exemplo, os corpos gays que dão conta de se pensarem livres da interferência ocidental cristã, se é que existem; como pensá-lo? Faço esta indagação, pois, o corpo gay, o corpo da exterioridade que se vê como desafeto ou como corpo não acolhido/aceito por uma Igreja – quaisquer que sejam as igrejas dentro dessa lógica porca da cristandade ocidental (em que o corpo é puro pecado

e deve por isso ser castigado o tempo todo) – é um corpo preso à interioridade moderna e por isso também é um corpo que se de-limita dentro do padrão de corpo cristão. Além de se delimitar, ainda que pensando não fazê-lo, mesmo que dentro dos padrões de homem, mulher, heteronormatividade, até para compreender-se como gay, lésbica, trans, preto, preta, negro, negra, pobre, feio, gordo, baixo demais.

A confissão cristã, o pecado e a divisão maniqueísta entre o bem e o mal serviam para marcar a sexualidade feminina [e outras] como maligna, uma vez que as mulheres colonizadas eram figuradas em relação a Satanás, às vezes como possuídas por Satanás.

A transformação civilizatória justificava a colonização da memória e, conseqüentemente, das noções de si das pessoas, da relação intersubjetiva, da sua relação com o mundo espiritual, com a terra, com o próprio tecido de sua concepção de realidade, identidade e organização social, ecológica e cosmológica. (LUGONES, 2014, p. 938).

Um corpo que pensa em uma filosofia *outra*, um corpo que considera essa lógica da *novidade dos nossos povos* como diferença para pensar o corpo, por exemplo, mas claro que não somente, é um corpo que vive intensamente e sem ressentimentos a exterioridade ao pensamento moderno europeu ou estadunidense pós-moderno. Pois, é evidente, é um corpo que tem uma concepção outra de mundo filosófico e que, por conseguinte, não está restrito, já que falamos de corpo, ao ato de prazer da carne no corpo – ao sexo – da ótica da heteronormatividade cristã consagrada para desgraçar os corpos das diferenças. Corpos que apenas copulam como ato de reprodução (para o bem) ou como ato de depravação (para o mal) pela lógica imposta cristã. Já que esse corpo da diferença de filosofia outra sequer considera ser gay, trans, lésbica, entre outras diferenças classificadas pela heteronormatividade como diferente (não diferença) como um gênero a ser autodefinido para participar da lógica estabelecida. Pois, de certo modo, este corpo está bem mais vinculado ao prazer que nem sempre é carnal.

Estamos em guerra. Guerra fria para os que fazem; guerra quente para os que a sofrem. Coexistência pacífica para os que fabricam as armas; existência sangrenta para aqueles que são obrigados a comprá-las e usá-las. O espaço como campo de batalha, como geografia estudada para vencer estratégica ou taticamente o inimigo, como âmbito limitado por fronteiras, é algo muito diferente da abstrata idealização do espaço vazio da física de Newton, ou do espaço existencial da fenomenologia. Tais espaços são ingênuos irrealis, não conflitivos. O espaço de um mundo dentro de um horizonte ontológico é o espaço do centro, do estado orgânico e auto-consciente sem contradições porque é o estado imperial. Não falamos do espaço do

claustróforo ou do agoróforo. Falamos do espaço político, daquele que compreende todos os espaços, os físicos existenciais, dentro das fronteiras do mercado econômico, no qual se exerce o poder sob o controle dos exércitos. (DUSSEL, 1982, p. 8).

Os corpos diferentes (exóticos na ótica eurocêntrico-estadunidense), que não se veem como corpos da diferença colonial, sejam os que defendem uma simples cor como normatização dos gêneros héteros (homem e mulher) como os normais ou seja o corpo que defende a libertação do gênero (até não-binário de qualquer categoria) pela linguagem ou pela atitude de provocar o mesmo (quem estabeleceu o diferente), estão, ambos, ainda, incrustados na normatividade hétero-moderno-cristã que estabeleceu a linguagem por meio das seis línguas modernas oficiais (não contemplando *as línguas que não sejam o grego, o latim e as seis línguas europeias modernas* (MIGNOLO, 2017)) e por isso estão sobrevivendo (quando acham que vivem) as contradições impostas pelos estados imperiais contemporâneos: Estado-nação (de extrema-direita) ou as Grandes Corporações (que visam apenas lucros).

Assim, portanto, ainda que não queira estar aqui argumentando a favor ou para desfavorecer quaisquer visões de gêneros. Sou obrigado a dizer que qualquer argumentação que ainda corra por fora de um pensamento de *desobediência epistêmica* (MIGNOLO, 2008), ao pensamento epistemológico (filosófico-cristão) moderno europeu ou ao pós-moderno (filosófico-*biopolítico*) estadunidense, é sim um pensamento de encarceramento do corpo. Mesmo que não seja este corpo homem ou mulher, mas também o sendo, imaginam-se então os corpos gays, lésbicos, trans, pobres, pretos, gordos, magros, altos ou baixos demais que nunca o foram alguma coisa (corpos que acham que se pensam) para o pensamento de classificação em raça, gênero e classes menores (na verdade inexistentes) para os pensamentos moderno e pós-moderno europeu ou estadunidense respectivamente!? Logo, são pensamentos que, na contradição à minha lógica de argumentação do corpo liberto da episteme moderna (aqueles que argumentam em favor da mudança de pronome de tratamento ou da exteriorização do corpo da diferença), ainda falam do *espaço do claustróforo ou do agoróforo* tentando sobreviver na/da/em modernidade. Porque não falam do *espaço político, daquele que compreende todos os espaços, os físicos existenciais, dentro das fronteiras do mercado econômico, no qual se exerce o poder sob o controle dos exércitos* (DUSSEL, 1982) para pensar em corpos (inexistentes para as línguas, as religiões,

a ciência, entre outros aspectos moderno e pós-moderno) da diferença colonial do gênero ou do sexo.

2. DESENROLAR DE QUESTÕES ATÉ HOJE enroladas!

Hoje a categoria de *anthropos* (“o outro”) vulnera a vida de homens e mulheres de cor, gays e lésbicas, gentes e línguas do mundo não-europeu e não-estadunidense desde a China até o Oriente Médio e desde a Bolívia até Gana. (MIGNOLO, 2017, p. 18).

Faz bem pouco tempo que tem vindo à tona a morte de diferentes pessoas única e exclusivamente pela sua opção sexual, pela sua condição de gênero não-binário ou pelo simples fato de acharem que podem matar àqueles com os quais não concordam com as suas diferenças enquanto gênero ou sexualidade. Não que isso não ocorresse antes dessa constatação, mas agora, de um certo tempo para cá, essa evidência tem se tornado quase cotidiana e tem se naturalizado na vida urbana das cidades de diferentes tamanhos e contextos geográficos. Do mesmo modo, opostamente contraditório a isso, várias situações que não envolvem diferença enquanto condição de ser-excluído da sociedade heteronormativa, mas semelhante porque subjazem à condição da heteronormatividade, várias mulheres igualmente têm sido mortas pelos seus “parceiros” porque esses ainda se entendem no direito patriarcal de controlar a mulher como objeto de posse. Portanto, de castigá-la pelo não cumprimento do que para si “é” de obrigação: no trabalho ou na cama. Do mesmo modo também, várias contradições envolvendo os sujeitos chamados normais – brancos, de classe média alta, cristãos e de ordem familiar hétero – tomaram a cena da cultura contemporânea acercadas de políticas e políticos que fazem ressaltar essas aberrações como se fossem naturais em contextos sociais democráticos.

Imediatamente, é possível dizer que os mesmos corpos que eram mortos antes de todo este cenário se desenhar continuam sendo assassinados e deixados à deriva nas ruas, nas redes sociais, nas telas das TVs ou nas páginas dos jornais diariamente e ninguém parece fazer nada. Um pacto político (criminoso) da amizade entre o Presidente da República e os Partidos do Centrão parece ter colocado uma pedra em cima de tudo e de todos para manter a lógica de conto de fadas nas histórias brasileiras. Era uma vez e viveram felizes para sempre! Custe a vida de quem custar. Mesmo aquelas mais assustadoras que vivenciamos agora

em tempos de pandemia. Claro que tudo isso me interessa – fatos e *fakes* em relação a essa “despolítica brasileira” (BESSA-OLIVEIRA, 2020) – mas, neste momento, quero discutir, por meio de uma abordagem descolonial crítico-*biogeográfica* fronteiriça a falta das vergonhas nas caras (e nas calças) dessas pessoas que falham e faltam com a maioria das pessoas por deixarem contar essas histórias macabras como se fossem contos de fadas da carochinha. Para isso é preciso falar de uma política que emerge dos corpos das diferenças,

Ou seja, um pensamento que faz visível a geopolítica e corpo-política de todo pensamento que a teologia cristã e a egologia (e.g. cartesianismo) ocultam. Por tanto, se o ponto de origem do pensamento/sensibilidade e do fazer fronteiriços é o Terceiro Mundo, e se suas rotas de dispersão se realizaram através de quem migrou do Terceiro para o Primeiro Mundo, então o ser e o fazer, habitando as fronteiras, criou as condições para ligar a epistemologia fronteiriça com a consciência imigrante e, em consequência, desvinculá-la da epistemologia territorial e imperial baseada nas políticas de conhecimento teológicas (Renascimento) e egológicas (Ilustração). Como é bem sabido, as políticas teo- y ego-lógicas do conhecimento se basearam na supressão tanto da sensibilidade como da localização geo-histórica do corpo. Foi precisamente essa supressão o que tornou possível que a teo-política e a geopolítica do conhecimento fossem proclamadas universais. (MIGNOLO, 2017, p. 16-17).

E não estou defendendo um corpo assentado em gênero a ser definido ou defendido. Não quero minha articulação pautada na lógica de que discuto gênero. Pois, gênero, no sentido mais amplo do termo, no contexto ocidental, é pautado na relação binária de constituição de um homem por Deus e de uma mulher com parte da costela daquele e de barro. Quer dizer: sempre que falamos de gênero, sexualidade, de corpo, ou de qualquer coisa que os envolvam, estamos baseados na constituição *geo-histórica do corpo* ocidental que tem bases *teológica cristã* e da *egologia* (e.g. *cartesianismo*) que *ocultam*, para não dizer que literalmente matam, os corpos das diferenças de raça, classe e gênero, mas também de sexo, corpo, desejos, entre outros. Do mesmo modo, nossas argumentações sobre os corpos que constituem o gênero discutido, em qualquer que seja o contexto ocidental sem o desprendimento já ressaltado, são corpos que têm a localização *geo-histórica* europeia e que, por isso, têm proclamado para si uma ideia universalizante de homem, mulher, sexo, gênero, raça, classe, língua, fé e produção de conhecimentos (ciência) geopolítica exclusivista (eurocêntrica) e teopolítica de salvação (cristã): *teo- y ego-lógicas do conhecimento*.

Neste caso, por conseguinte, é evidente que o momento é de fazer valer resistências de corpos que sempre pareceram sem resistência e por isso são mortos. Mas como resistir em um momento quando sequer existe enquanto corpos que devem ser respeitados? Então a alternativa que este trabalho quer trazer à tona é a de fazer valer re-existências de corpos que sempre foram invisibilizados pela falta de serem corpos-políticas (MIGNOLO, 2017) para corpos das diferenças e pela insistência de políticas partidárias no Brasil que priorizam alguns corpos! Assim, quero dizer que o que não existe para poucos que definem as existências, para passar a existir deve, portanto, re-existir para fazer valer existência contra e como resistências àqueles que não nos querem existentes: vivos porque nos preferem mortos, por exemplo, agora, pela COVID-19. Neste último caso, por conseguinte, os que re-existem — corpos tornados mais invisíveis, agora que já eram/são invisíveis e invisibilizados cada vez mais — para os que não os consideram com existência e existentes, os Estados-nações ou as Grandes Corporações, no caso do Brasil o Governo Federal ou aquelas grandes instituições que apoiam a despolítica daquele, porque são instituições que matam cada vez mais os invisíveis, estão precisando assumir *identidades em política* (MIGNOLO, 2008) que não se permitem morrer sem se tornarem vítimas de atos criminosos.

191

Não, não estou falando de “política de identidade”, mas de “identidade em política”. Não há, pois, necessidade de argumentar que a política de identidade se baseia na suposição de que as identidades são aspectos essenciais dos indivíduos, que podem levar à intolerância, e de que nas políticas identitárias posições fundamentalistas são sempre um perigo. Uma vez que concordo parcialmente com tal visão de política de identidade – da qual nada é isento, já que há políticas identitárias baseadas nas condições de ser negro ou branco, mulher ou homem, em homossexualidade e também em heterossexualidade –, é que construo meu argumento na relevância extrema da identidade **em** política. (MIGNOLO, 2008, p. 289, grifo do autor).

Neste caso, quero tratar e por em evidência com este trabalho um corpo sem restrições definidas por corpos que não contemplam a liberdade. Um corpo desprovido de obrigações com o pensamento moderno europeu ou com o projeto pós-moderno estadunidense de globalização. Ora, se a lógica moderna é desvincular o corpo da alma porque esta deve ser salva para culpar o corpo por todo o pecado e o corpo é castigado para salvar aquela a fim de alcançar o paraíso em Deus cristão. No projeto estadunidense o corpo é castigado, o tempo todo, em servidão ao trabalho braçal assalariado (e carnal) para o fim de ter para consumir, assim poder ter para sobreviver em contexto de capitalização de muito mais lucro para bem poucos. Portanto, priorizo o corpo nesta discussão que não se quer

vinculado à cristandade e nem ao consumismo como únicos atos de sobrevivência em contextos de modernização ou de globalização, menos ainda de salvação. Pois, este corpo que prioriza uma dessas três vertentes de vida ou as três, o corpo que sente que vive apenas se contemplado ou aceito por uma das três ou pelas três, ainda é um corpo que sofre pela exclusão de ser um corpo diferente (não-moderno), que não se aceita como um corpo da diferença (descapitalizado) e porque se vê como um corpo do pecado (não-cristão).

Por conseguinte, então, ao falar de crianças viadas, estupradas, de crianças violadas, mas também de corpos negros que sofrem preconceitos racistas, de corpos trans que sofrem com homofobias de pessoas que julgam a heteronormatividade como único padrão, mas também das mulheres que sofrem com a violência ao corpo feminino, muitas vezes cometida exatamente por aqueles que deveriam lhes dar carinho e segurança dentro de suas casas em contexto de isolamento por causa da pandemia pela COVID-19 que obriga a convivência, falo de corpos que não têm políticas a seus favores. Haja vista porque são corpos dispensáveis pelo padrão que exige o corpo colonial, escravo como os corpos da colonização, ou porque são corpos que não servem – são, portanto, descartáveis e matáveis – para o trabalho pesado, para o prazer dos seus donos ou porque simplesmente não compõem os padrões de crianças que devem vestir azul ou rosa, mas que não podem vestir um laranja ou um lilás; porque são corpos que rezam outras crenças que não as cristãs ou as que ainda assim são permitidas pela cristandade; são corpos que podem receber receitas fraudulentas; são corpos que acolhem mais de 50 filhos para o puro prazer de escravizar ou matar, entre outros muitos corpos das diferenças que não são contemplados pelas políticas partidárias ou da “economia da morte” ou “do ódio” (BESSA-OLIVEIRA, 2020a) que hoje compõem as políticas do desPresidente da República do Brasil.

Do mesmo modo, ao afirmar que a Criança viada não é uma criança viado não estou defendendo esta ou aquela visão/argumentação de gênero não-binário que busca inscrição na linguagem constituída junto ao pensamento moderno europeu ou mantida pela lógica estadunidense do consumir para ter. Pois, se por um lado a língua oficial da modernidade não foi nenhum dos dialetos falados pelas etnias e/ou civilizações não-europeias, que por isso não permitem a salvação de corpos não europeus pela inclusão do diferente nela; de visada contrária a fala dos europeus que dominaram as línguas oficiais (primeiro o italiano, o espanhol e o português, depois o francês, o alemão e o inglês), de Freud à Lacan, de Foucault

a Derrida, entre muitos outros rerepetitidosos incansavelmente pela maioria dos linguistas ocidentais (mais ainda no Brasil periférico), sequer levaram em consideração a possibilidade de produção de saberes (e corpos) outros nas línguas tribais (essas sim vernáculas) assassinadas pelas línguas oficiais europeias.

Logo, e igualmente me serve de argumentação, que se de uma perspectiva a construção identitária europeia se forjasse na matança dos diferentes, certamente a imposição pela exotização/erotização do corpo não-europeu não levou ao reconhecimento desses mesmos diferentes sem serem taxados de bárbaros, vândalos ou profanos e até de promíscuos. Assim, a lógica que se impõe pela exageração em relação ao padrão estabelecido também não fez dos corpos gays, trans, lésbicos, não-binários, entre outros, reconhecíveis no contexto nacional hoje estabelecido. No muito, como já dito antes, acabaram em manchetes de jornais assassinados por aqueles, muitas vezes, que deveriam lhes dar abrigo: setores público ou privado. Portanto, minha tese é de que esses corpos, sejam os que defendem a construção de uma nova linguagem (baseada nessa língua que aí está), sejam os que defendem a extravagância (contrariando a norma (ainda que equivocada) que temos imposta), pensando na ideia de uma história *outra* dos corpos latino-americanos, ambos, sem sombra de dúvida, continuam fazendo mais do mesmo: reforçando a manutenção do padrão pela maior exteriorização da diferença. Ou seja, esses discursos estão baseados na mesma lógica de 1500 de quando fomos invadidos: “são bárbaros que precisam ser evangelizados para serem salvos e assim encontrarem a salvação (nem estou falando do paraíso), mas a modernidade, por meio da língua, da escrita e da fé cristã”.

Seguindo a declaração de Quijano, de que o eurocentrismo é uma questão não de geografia, mas de epistemologia, apoiei esse ditado com a observação de que o conhecimento ocidental é fundamentado em duas línguas clássicas (grego e latim) e se desdobrou nas seis línguas europeias modernas/coloniais e imperiais: o italiano, o espanhol e o português (as línguas vernáculas do Renascimento e do fundamento inicial da modernidade/colonialidade), o francês, o alemão e o inglês (as três línguas vernáculas que dominam a partir do Iluminismo até hoje) (Mignolo, 2000b). (MIGNOLO, 2017a, p. 12).

Do mesmo jeito, a ideia de pertencimento ao corpo-cristão – o corpo pecado de alma salva – não levou ninguém ao paraíso que tenha voltado para contar que foi lá e que valha a pena lutar (deixar de pecar) para ir. Assim, minhas argumentações não passam também por uma ótica de corpos de-fendidos entre ser e poder de ser e ter! Pois, à medida que se busca vínculo com a história da modernidade – a modernização como salvação das trevas – ou ao ponto que busca

a salvação na crença de um Deus cristão como tem sido colocado, especialmente, desde a Idade Média para o pensamento no Ocidente constituir-se, corpos fendidos entre esses dois espaços que não contemplam as diferenças, falamos de corpos presos aos mesmos padrões que excluem os diferentes inventados pelos quais alguns, baseados nas suas mesmas lógicas (de modernização e salvação), insistem em questionar. Portanto, precisamos desnudar o corpo da suposta razão tecnológica cristã (BESSA-OLIVIERA, 2020e) – uma lógica defendida por mim de que o corpo foi tornado pecado desde a Idade Média com o advento da cristianização, mas que a Igreja veste (tecnologiza) de pecado o corpo desde a Idade das Pedras – para libertar qualquer amarra de argumentação (de linguagem ou de exaltação de ser diferente) da razão moderna de modernização ou da lógica cristão de salvação. No caso das América, a história não foi diferente, os corpos, mesmo os não héteros, continuam amarrados a padrões que normatizam até aqueles que não querem ser normatizados:

Começando com a colonização das Américas e do Caribe, uma distinção dicotômica, hierárquica entre humano e não humano foi imposta sobre os/as colonizados/as a serviço do homem ocidental. Ela veio acompanhada por outras distinções hierárquicas dicotômicas, incluindo aquela entre homens e mulheres. Essa distinção tornou-se a marca do humano e a marca da civilização. Só os civilizados são homens ou mulheres. Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. (LUGONES, 2014, p. 936).

Sou a favor de um mundo sem igrejas..... Quaisquer que sejam suas naturezas! De qualquer que seja sua divindade! De qualquer que seja sua ideia de salvação em relação a um mundo imaginário que está para além daqueles contos de fadas e de fadas e igualmente que estejam para além das histórias da carochinha antes lembradas: não em relação as aqui também ressaltadas que parecem contos de fatos contados por *fakes*. Crimes hediondos cometidos por aqueles que deviam ser as leis! À medida que penso em um mundo sem essas regras da ideia de salvação, começo a vislumbrar a possibilidade de convivência entre as diferenças. Pode parecer hediondo da minha parte, mas hoje tenho a convicção de que são as Igrejas, nas suas grandes ideias e construções de salvagens – seja pelo corpo de um cristo, seja pela “contribuição” sagrada (infaltável) dízimal – que estabeleceram as lógicas de diferenciação que permeiam as relações humanas desde a ideia de um corpo humano: logo, da Idade da Pedra até hoje. Então, imaginemos um mundo sem um lugar no qual as pessoas não são

levadas a perder o sentido da realidade....? Imagina um mundo sem histórias da carochinha, por exemplo?

O enunciado necessita um (agente) enunciador e uma instituição (não é qualquer um que pode inventar o *anthropos*); mas para impor o *anthropos* como “o outro” no imaginário coletivo é necessário estar em posição de gerenciar o discurso (verbal ou visual) pelo qual se nomeia e se descreve uma entidade (o *anthropos* ou “o outro”), e conseguir fazer crer que esta existe. Hoje a categoria de *anthropos* (“o outro”) vulnera a vida de homens e mulheres de cor, gays e lésbicas, gentes e línguas do mundo não-europeu e não-estadunidense desde a China até o Oriente Médio e desde a Bolívia até Gana. (MIGNOLO, 2017, p. 18).

A minha ideia é ter um **mundo livre da pressão da necessidade de salvação**. Um mundo livre da ideia de buscar para si qualquer tipo de salvação! Salvar do que, nesta lógica cristã, se nós mesmos criamos as desgraças do mundo que exigem salvação delas!? Do mesmo jeito, salvar das políticas da perversão, de políticas-partidaristas, se somos nós mesmos que elegemos àqueles que nos representam! Neste caso, mais uma vez, o despresidente da República e seus comparsas estão no poder porque uma maioria (de delinquentes) preconceituosa, machistas, racistas, xenófobos, militantes por uma família falida e por uma lógica religiosas da igreja como templo da salvação os elegeram. E pior, salvo o caso das Igrejas que eram favoráveis àqueles despolíticos, as demais instituições de fé (políticas) não fizeram nada para impedir o avanço de um cartel contra a liberdade de ser, sentir e saber para fazer independente do corpo e gênero que se ocupam. **E igrejas, partidos, sindicatos, etc e etc continuam enchendo os bolsos e nós pagamos as contas com o corpo das diferenças que supostamente ainda devem ser salvos**. Mas salvo por quem?

Ao contrário, ressaltando o que de “dis-tinto” cada filósofo ou povo têm, pode-se chegar ao equívoco total e à impossibilidade de uma história da filosofia, para o que tendem as sugestões de Ricoeur em *História e verdade* e especialmente as de Jaspers: não há história da filosofia; há biografias filosóficas. (DUSSEL, 1986, p. 207).

Abdicar-se da Igreja como único órgão fundamental de salvação é abrir mão da filosofia que sempre nos acercou e que tem base e fundamentação teológica cristã para construção de suas maiores argumentações em relação aos corpos. Além da teologia cristã, precisamos nos livrar da ideia tecnológica cristã do corpo humano! Pois, um corpo outro, aquele que necessita de um pensamento desprendido da modernidade ou da cristandade, para re-existir, é um corpo que também constrói um pensamento filosófico outro sobre gênero, raça, classe, mas

também sobre fé, língua e produção de conhecimentos e, claro, sem falar em sexo e/ou em gêneros. Aliás, é possível talvez dizer também que esses corpos outros tenham a salvação exatamente nos lugares nos quais a modernização do pensamento europeu ou o cristianismo da convicção católico-cristã tenham feito de tudo para excluir dos adventos de mundo para além do europeu, estadunidense e cristãos. Assevero isso tendo em vista que continuamos, os corpos das diferenças, sem esperança e sem possibilidade de convivialidade: apenas sobrevivemos. Pois é! E o País segue sendo mais do mesmo, talvez piorado, e as pessoas continuam dando crédito a quem mata mais, mas que também vai à igreja orar/rezar/ou fazer qualquer outra coisa todos os domingos ou, às vezes, a semana inteira! Somos o País da ignorância e da hipocrisia em prol da religiosidade! Matamos para continuar tendo pelo que rezar! E isso faz tempo, pois “A missão civilizatória, incluindo a conversão ao cristianismo, estava presente na concepção ideológica de conquista e colonização. Julgar os/as colonizados/as por suas deficiências do ponto de vista da missão civilizatória justificava enormes crueldades.” (LUGONES, 2014, p. 937). Por conseguinte, ainda na contemporaneidade “Desse ponto de vista, pessoas colonizadas tornaram-se machos e fêmeas. Machos tornaram-se não-humanos-por-não-homens, e fêmeas colonizadas tornaram-se não-humanas-por-não-mulheres.” (LUGONES, 2014, p. 937). Assumimos, no pior dos sentidos de sujeitos colonizados/dominados, a feição de dominador enquanto, na verdade, somos dominados cada vez mais por aqueles que nos querem mortos.

3. CONCLUSÕES DESGêneros – para uma (minha) biografia

O Show da Xuxa era, naqueles idos áureos tempos, uma predileção de “baixinhos” de várias partes do mundo. Claro que a Xuxa também era a predileção de muitos “altinhos”! Não era o meu caso! Por vários motivos. Mas o mais importante deles é porque eu era um dos “baixinhos” que não perdia uma manhã sequer dos programas. Mas, a verdade de tudo isso é que aquele programa ou aquela apresentadora não fizeram de mim uma criança mais ou menos viada! O fato é que nada externo faz alguém uma criança viada ou viado! Ambos, ser ou não ser, estão na cabeça de quem quer ser e não pode! Eis aí uma lógica ainda a ser pensada pela maioria das pessoas. E não estou dizendo que não podem porque não se permitem socialmente. Mas muitos e muitas não podem porque não são permitidos ser pela sociedade que desconhece o que é ser uma criança viada ou

viado, ou pela sociedade que é viada ou viado e que, por isso, quer todos e todas viados e viadas. A imposição não leva a felicidade! Esta lógica também é uma incógnita na cabeça da sociedade que tem base moderna e cristã.

Tendo em vista esses apontamentos colocados, esta proposta quis argumentar que matar um corpo, ainda que inexistente da lógica colonial ou mesmo na perspectiva que tem se erigido com a colonialidade (pelo domínio do trabalho, do prazer e da subjetividade ou pela tecnocolonialidade (BESSA-OLIVEIRA, 2020b)) ou ainda pela prática do sexo com liberdade ou libertinagem, é sim crime! Entretanto, crimes não condenados, em muitos casos, pelas políticas que temos aí colocadas já que são políticas e leis para minorias. Uma minoria que define para quem as leis e políticas devem ou não ser aplicadas. Faço essas argumentações considerando, por exemplo, que os muitos corpos vivos matáveis, na contemporaneidade migratória, artística, pandêmica e de exteriorização, de sexo e de prazer, simplesmente por que são corpos das diferenças em relação ao padrão (masculino, hétero, fático, rico, branco, cristão, falante das línguas oficiais ocidentais e dominantes da ciência como produção do conhecimento), a partir dessa abordagem descolonial, para deslocar, desprender e desaprender a lógica de que é possível matar alguém, por exemplo, pelo simples fato daquele ser viado, negro, pobre, preto, mulher, criança, puta, trans, entre muitos outros tantos corpos da diferença colonial presentes na colonialidade contemporânea para reafirmar que matar alguém é ainda deve/tem que ser crime. “A ênfase está em manter a multiplicidade no ponto de redução – não em manter um “produto” híbrido, que esconde a diferença colonial –, nas tensas elaborações de mais de uma lógica, que não serão sintetizadas, mas sim transcendidas.” (LUGONES, 2014, p. 949-950).

A possibilidade de fortalecer a afirmação e a possibilidade do ente em relação assenta-se não pelo repensar a relação com o opressor a partir do ponto de vista do/a oprimido/a, mas pelo avançar a lógica da diferença, da multiplicidade e da coalizão no ponto da diferença. (LUGONES, 2014, p. 949).

Quero um corpo livre para pecar sem a predefinição do que para nós é o pecado. A lógica de uma andorinha sozinha não faz verão é a máxima contra o pensamento colonial de gênero e sexo, padrões imperantes nos discursos todos ainda hoje. Entretanto, o oposto também é verdadeiro: ser a exceção por meio de muito excesso é fazer valer mais da inscrição à colonialidade do poder vigente por meio da globalização viada no mundo viado! Do mesmo jeito, a representação que se tem de qualquer perspectiva hoje no contexto ocidental é ainda e vai sempre ser, sem a *desobediência epistêmica*, moderna, cristã e preconcebida pela lógica

eurocêntrica e/ou estadunidense. É uma pena que não tenhamos hoje sequer um *gif* que ilustrasse a minha ideia aqui em articulação..... Certamente ia ser censurado..... Mas o fato é que até eles, os *gifs*, são concepções modernas e cristãs da nossa formação como humanos e humanas: agora tanto para aqueles que se acham ser, quanto para aqueles e aquelas que não foram permitidos acharem sê-lo.

Deixem-me adiantar uma cópia dos processos descoloniais e de desobediência epistêmica e sugerir que os horizontes desses atos de desobediência epistêmica estejam se abrindo para um futuro além do acúmulo de capital e de reforços militares; além da reestruturação pós-moderna e pós-estruturalista da cosmologia eurocêntrica da modernidade. Percebam que a minha visão de modernidade não é definida como um período histórico do qual não podemos escapar, mas sim como uma narrativa (por exemplo, a cosmologia) de um período histórico escrito por aqueles que perceberam que eles eram os reais protagonistas. (MIGNOLO, 2008, p. 316).

Do mesmo modo, tenho em certeza que aqueles que ocupam hoje os lugares que foram no início da reflexão elencados (ministros, presidente, juízes, deputados, senadores, governadores, vereadores, militares, procuradores, prefeitos e seus respectivos familiares) não têm o direito de matar e saírem impune porque supostamente controlam leis. Neste caso, vamos reivindicar o devido cumprimento das leis e das políticas nacionais para enquadrar, literalmente, àqueles que se julgam acima dessas porque simplesmente ocupam cargos ou porque são parentes de quem ocupa algum cargo na política ou na lei brasileiras. Portanto, este trabalho é, de certa forma, uma defesa de um mundo mais viado, negro, mais do indivíduo que tem o caráter de ser pobre, preto, mulher, criança, um mundo de putas que trabalham honestamente, de pessoas trans que ganham suas vidas de modo honesto dando ou sentindo prazer ou também não, entre muitos outros tantos corpos da diferença colonial presentes na colonialidade contemporânea, mas que são honestos sem serem políticos ou sujeitos das leis brasileiras.

Aliás, e por último, “A produção do cotidiano dentro do qual uma pessoa existe produz ela mesma, na medida em que fornece vestimenta, comida, economias e ecologias, gestos, ritmos, habitats e noções de espaço e tempo particulares, significativos. Mas é importante que estes modos não sejam simplesmente diferentes.” (LUGONES, 2014, p. 949). Portanto, *desobedecer*, *desprender-se* e *desaprender*, nesta mirada outra de gênero, sexo e corpo, não são sobre gêneros, sexos e corpos de pegadas modernas, pós-modernas, linguísticas,

linguagens, de fé, de norma, de regra, de aceitação, de subordinação, de grupos exclusivos, de masculinidade, de feminilidade, de vitimismos, de exaltação do diferente sobre o mesmo, do gaysismo, de lesbianismo, da viadagem, da camaradagem..... Mas o é do ser, sentir, saber *biogeograficamente* para fazer diferença e diferente sendo!

Parafraseando Pepeu:

Ser um homem masculino.

Não fere o meu lado feminino.

A recíproca também é verdadeira, ser feminino não fere meu lado masculino.

Se Deus é menina e menino – trans, lésbica, gay ou sem gênero!

Porque que eu tenho que ser masculino e feminino?

Olhei tudo que aprendi e vi que vida é feita de desaprendizados!

E um belo dia eu vi que não importava:

Que ser um homem feminino ou masculino, em hipótese alguma para mim.

Não fere ou interfere o meu lado masculino ou feminino!

Eu sou. (E ponto). Basta!

Parafraseando outro: eu quero mais é uma gozada bem gostosa!

199

REFERÊNCIAS

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. (Des)política para *corpos-política* na arte, na cultura e na educação. *Interritórios: Revista de Educação*, v. 6, n. 10, Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, Brasil, 2020, p. 1-26. Disponível: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/interritorios/article/view/244891/0>. Acesso em: 24 mai. 2020.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. O Corpo e a Geopolítica da Tecnocolonização, Tecnocolonialidade do Corpo na Arte, na Cultura e na Educação! (1ª Parte). *Artigo apresentado no II Congresso Internacional Online de Estudos sobre Culturas*, na modalidade online, 2020. Foz do Iguaçu, PR, Online, 22 a 26 de junho, p. 1-21, 2020a. (Texto acervo do autor).

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. *Educação, Tecnocolonialidade, Docência Remota & a Covid-19*. Campo Grande, MS: Life Editora, 2020b.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. *Artevírus, Arte de Dentro de Casa & a Covid-19*. Campo Grande, MS: Life Editora, 2020c.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. *Arte Biogeográfica, Processos Criativos & a Covid-19*. Campo Grande, MS: Life Editora, 2020d.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. O Corpo e a Geopolítica da Tecnocolonização, Tecnocolonialidade do Corpo na Arte, na Cultura e na Educação! (2ª Parte). *Artigo no prelo*, p. 1-22, 2020e. (Texto acervo do autor).

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. As fronteiras que esBARRAm as produções artístico-culturais contemporâneas da exterioridade. *Contemporânea - Revista do PPGART/UFSM*, Santa Maria, V.3, N.5, 13, 2020f. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/contemporanea/article/view/44293/34226>. Acesso em: 14 out. 2020.

CATRACALIVRE. Redação. “Tumblr ‘Criança Viada’ é excluído após acusações de pedofilia”. 14/09/2017 - 22:11. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/tumblr-crianca-viada-e-excluido-apos-acusacoes-de-pedofilia/>. Acesso em: 25 set. 2020.

DUSSEL, Enrique. *La pedagogía latinoamericana*. Bogotá, Colombia: Editorial Nueva America, 2000.

DUSSEL, Enrique. *1492: o encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade: Conferências de Frankfurt*. Tradução Jaime A. Clasen. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DUSSEL, Enrique D.. *Método para uma filosofia da libertação: superação analética da dialética hegeliana*. Tradução Jandir João Zanotelli. São Paulo: Edições Loyola, 1986.

DUSSEL, Enrique D.. *Filosofia na América Latina*. Filosofia da libertação. Tradução Luiz João Gaio. São Paulo: Edições Loyola; Piracicaba, SP: Editora UNIMEP, 1982.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. Tradução de Juliana Watson e Tatiana Nascimento. Revisão de Cláudia de Lima Costa. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, SC, n.22, v. 3: 320, setembro-dezembro/2014, p. 935-952. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>. Acesso em: 08 out. 2020.

MIGNOLO, Walter, D.. Desafios decoloniais hoje. Tradução de Marcos de Jesus Oliveira. *Revista Epistemologias do Sul*. Foz do Iguaçu, PR. V.1, n.1, 2017, p. 12- 32, 2017. Disponível em:

<https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/download/772/645>. Acesso em: 27 fev. 2020.

MIGNOLO, Walter. D.. COLONIALIDADE: O lado mais escuro da modernidade. Tradução de Marco Oliveira. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 32 no. 94, São Paulo, Epub June 22, p. 1-18, 2017a. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092017000200507&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 16 mai. 2020.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Trad. de Ângela Lopes norte. *Cadernos de letras da UFF – Dossiê Literatura, Língua e identidade*, n.34, p. 287-324, 2008. Disponível em: <http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/34/traducao.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Artigo recebido em: 16 de agosto de 2020.

Artigo Aprovado em: 23 de outubro de 2020.



DIÁRIOS ERÓTICOS EM MEIO AO CAOS: pandemia e escrita de si dentro-fora de casa

EROTIC DIARIES IN THE MIDDLE OF CHAOS: pandemic and self-writing inside-out

DIARIOS ERÓTICOS EN MEDIO DEL CAOS: pandemia y autoescritura de adentro hacia afuera

Marcus Antônio Assis Lima¹ & Emanuelle Sousa Nascimento²

Resumo: A escrita de diários serve como um autocuidado frente ao período atípico e desafiador que atualmente passamos diante da pandemia do Coronavírus. Nesse momento, qualquer inquietação que possa ser registrada perante as estratégias opressoras dos governos em tentarem controlar o caos tornam-se materialidade, discurso e sobretudo memória frente ao desencadeamento de ideologias. Essa é a questão que permanece causando ansiedade e, ao mesmo tempo, contempla a proposta em refletir sobre a escrita de diários eróticos uma vez que a ação autorreferencial parece um lugar possível de fugir dessa realidade conspiratória e paranoica. Tal prática sugere um terreno fértil já que até o estado de vivente torna-se ameaçado diariamente. O pânico alastrado é o principal mobilizador para o desenvolvimento desse breve ensaio: o isolamento forçado corrobora criativamente (ou não) para construção da escrita de si, ainda que, em uma tentativa consciente de escrever para deixar um legado, escrever para viver.

Palavras-chave: Diário; Escrita de si; Erotismo.

¹ Marcus Antônio Assis Lima é Professor titular da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB- Campus Vitória da Conquista). malima@uesb.edu.br.

² Emanuelle Sousa Nascimento é Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens (PPGCEL), da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB- Campus Vitória da Conquista). emanuelnascimento@gmail.com.

Abstract: Journal writing serves as self-care in the face of the atypical and challenging period we are currently facing with Coronavirus pandemic. Nowadays, any concern that can be registered in the face of the oppressive strategies of governments in trying to control chaos become materiality, discourse and, above all, memory in the face of the unleashing of ideologies. This is the question that remains causing anxiety and still contemplates the proposal to reflect on the writing of erotic diaries since self-referential action seems a possible place to escape this conspiratorial and paranoid reality. Such practice suggests fertile ground since even the state of living becomes threatened daily. The widespread panic is the main mobilizer for the development of this brief essay: the forced isolation creatively (or not) corroborates the construction of the writing of oneself, although, in a conscious attempt to write to leave a legacy, to write for a living.

Key words: Diary; Self-writing; Eroticism.

Resumen: La escrita de un diario sirve como autocuidado frente al período atípico y desafiante al que nos enfrentamos actualmente frente a la pandemia del coronavirus. En ese momento, cualquier preocupación que se pueda registrar frente a las estrategias opresivas de los gobiernos para intentar controlar el caos se convierte en materialidad, discurso y, sobre todo, memoria frente al desencadenamiento de ideologías. Ésta es la pregunta que sigue causando ansiedad y, al mismo tiempo, contempla la propuesta de reflexionar sobre la escrita de diarios eróticos ya que la acción autorreferencial parece un posible lugar para escapar de esta realidad conspiradora y paranoica. Tal práctica sugiere un terreno fértil ya que incluso el estado de vida se ve amenazado a diario. El pánico generalizado es el principal movilizador para el desarrollo de este breve ensayo: el aislamiento forzado de forma creativa (o no) corrobora la construcción de la escritura de uno mismo, aunque, en un intento consciente de escribir para dejar un legado, de escribir para ganarse la vida.

Palabras clave: Diario; Autoescritura; Erotismo

204

1 INTRODUÇÃO

19 de março de 2020

Dormi com B. Quatro dias de aviso de isolamento e eu já anseio desesperadamente por uma vida com mais emoção. Sonhei a noite toda, como um desdobramento de nós dois em sua cama. Sexo. Amor. Bate-papo. Rejeição. Ele fazia sexo oral igual ao real. Me penetrava com os dedos, me beijava toda. Ah, ariano desgraçado. Ao acordar, a realidade passava a imitar o sonho.

Em março de 2020, o Brasil entrou em quarentena. Os governos decretaram estado de pandemia na luta contra o novo Coronavírus, o COVID-19, e a medida

preventiva mais assertiva e primária foi o isolamento social. Tivemos a oportunidade de receber *Sopa de Wuhan*³ (2020) que acabara de ser publicada. Foi a partir dessa obra que encontramos inspiração para refletir sobre o espaço autobiográfico, a escrita de si, em um isolamento social obrigatório. Este breve ensaio sugere em profundidade refletir sobre a escrita de si em formato de diário, e, o erotismo enquanto pulsão do cotidiana, torna-se a experiência mais vital para fugir da dor e do medo de desfalecer. Trata-se de um trabalho-entressafra, pois, ao passo em que dissertamos um projeto de pesquisa de mestrado que tem como tema o erotismo e a escrita feminina, houve a necessidade desse contágio imaginário pelo COVID-19 como estímulo criativo para narrar fatos e confissões da vida cotidiana.

De repente todas as forças retrógradas do cosmos parecem confluír diretamente na Terra através da expansão do vírus. Escrever, neste momento atual sugere uma estratégia de sobrevivência, uma linha de fuga⁴ que nos permite encontrar nas paisagens oníricas e projeções de uma vida futura: a vida frutífera que de forma otimista aguarda por nós. Conter o contato físico por ora também nos instiga a ter medo do contágio, e isso é também mais um ponto nevrálgico para aproveitar as experiências amorosas e sexuais com aqueles com quem convivemos até o fim dos tempos.

É, portanto, a partir desse espaço construído para rememorar e contemplar a arte de viver, assim como em tempos antigos, que ensaiamos sobre a escrita de diários eróticos. O diário, como um “foro íntimo”, pressupõe o ato de reavaliarmos nossas ações, oferece conforto acerca da iminência de morte, pelo seu caráter de vida memorável. A escrita de si, em diários, nesse momento, funciona como disco rígido, uma memória viva, um estatuto para nos assegurarmos de nossa vida, um lugar de interpelação sobre nossa condição humana.

³ Esta é uma recente obra composta por filósofos contemporâneos, organizada durante o período da curva do vírus na Europa e ainda não traduzida para o Português. Disponível em: <https://www.elextremosur.com/files/content/23/23684/sopa-de-wuhan.pdf>

⁴ Linha de fuga, conforme Gilles Deleuze e Félix Guattari, em “Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia” (2011), conceito filosófico em que o ato de fugir é um ato de coragem, de delírio e de busca de novo modo de viver. É sobretudo o estado de poesia.

O uso da máscara como símbolo de *keep distance*⁵ é também um dispositivo silenciador. Então, silenciam-nos fora, e aqui dentro de casa, gritamos. Tem sido uma digestão contínua de experiências que nos impõem lugares de ação e de momentos de petrificação. Paralisamos em muitas dessas vivências e praticamos a escrita autobiográfica a partir daquilo que conseguimos elaborar, psíquica e fisicamente.

Escrever na pandemia tem surtido efeito catártico. Uma experiência de catarse, em que o ato de contemplar a vida em estado de ameaça tem ocasionado sintomas diversos, tais como sentimentos de horror, piedade, purgação de paixões, adoecer e curar sucessivamente, uma prática de afirmação de si.

Os autores que fazem parte da Sopa de Wuhan, ainda que discutem e problematizam o aspecto macrossocial do vírus, acerca da política de vários governos criarem estratégias disciplinadoras nos espaços abertos, também questionam sobre o espaço privado. Franco “Bifo” Berardi, por exemplo, escreve na Sopa suas inquietações e suposições sobre o significado do vírus, se este é um efeito do corpo planetário, a Terra se rebelando, ou um vírus linguístico na psicosfera.

Reflitamos: “A única saída é a morte, como aprendemos com Baudrillard.”⁶ (BERARDI, 2020, p.40). Possivelmente nunca mais teremos oportunidade de viver esse tipo de acontecimento: ou morreremos ou viveremos esperando algo tão alastrador quanto. Qualquer fenômeno, da natureza ou causado pela inconsequência do homem não nos permite julgar como moralmente positivo ou negativo, percebemos nossa descontinuidade, como nos revela Georges Bataille (2004) e impermanência. Reflitamos novamente: a iminência da morte.

Escrever sobre o morrer sugere um método ensaístico de bastante profundidade filosófica, e, neste momento, quando falamos sobre o prenúncio de morte, concordamos que o estado de viver já é refletir sobre essa ameaça diária, mas, a questão que buscamos tratar é como a realidade tem sido reconfigurada a partir da constante iminência, da disseminação do pânico devido ao estado de

⁵ Mantenha distância, no Português.

⁶ “La única salida es la muerte, como aprendimos com Baudrillard”. (tradução nossa).

calamidade pública na saúde, das milhares de mortes e da ansiedade crescente junto com a curva do vírus.

A escrita de diários tornou-se um obituário. O que instigou a co-criar o universo paralelo para a escrita autobiográfica, essa prática de autoexame, é sobretudo um movimento de *autopoiesis*, um olhar para si, o autocriar. Dentro das possibilidades, escrever é terapêutico, assim como um ato de historicizar aquilo que nos inquieta e tem nos indignado.

2. O ESPAÇO (ISOLADO) DA ESCRITA DE SI: por um pacto com a vida

16 de abril de 2020.

Estamos passando por um período, uma Era de *lives*. A única *live* que eu queria era aquele teso e rígido órgão mostrando para mim o que é realidade. O contato, a harmonia dos nossos corpos. (Mentira essa história de harmonia, porque quando eu aceito ir, eu já pressinto que me sentirei um lixo porque ele não me oferece nem um cafézin de manhã sequer.)

Conforme Diana Klinger(2006) escrever sobre si é uma das práticas mais remotas do homem ocidental, é uma tradição desde a Antiguidade Clássica. Com seu efeito catártico, o processo de escrita sempre foi construído como uma atividade de purificação. Klinger(2006) recorre a Michel Foucault, em sua obra *Ditos e Escritos* (1999), para validar que o exercício sobre o encontro com o “eu”, a escrita de si como “formação de si” é tão antiga quanto a própria história ocidental:

(abstinências, meditações, exames de consciência, memorizações, silêncio e escuta do outro) a escrita – para si e para o outro- desempenhou um papel considerável por muito tempo. A escrita como exercício pessoal, associada ao exercício do pensamento sobre si mesmo, constitui uma etapa essencial no processo para o qual tende toda a askêsis: a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação. (KLINGER, 2006, p. 24).

Para nós, interessa-nos bastante debruçar sobre essa prática tradicional de falarmos de nossas inquietações, porque é o cerne da questão desse breve

trabalho. Nesse trajeto, compreendemos que o falar de si começa com a proposta sobre meditar sobre si, atividade de reflexão e do “conhece-te a ti mesmo”.⁷

A elucidação do Eu na literatura, enquanto legitimação de uma escrita biográfica deu-se, conforme Arfuch (2010) a partir da voz autorreferencial em *Confissões*, obra de Jean-Jacques Rousseau do século XVIII. É neste período que teóricos se atentam para especificar gêneros autobiográficos, “confissões, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências traçariam, para além de seu valor literário intrínseco, um espaço de autorreflexão decisivo para a consolidação do individualismo como um dos traços típicos do Ocidente.” (ARFUCH, 2010, p.35). Para Philippe Lejeune (2014) os diários, as cartas, e suas particularidades tornavam-se objetos de estudo nas ciências humanas, assim como o interesse pela vida privada também aumentava concomitantemente, porque essas transformações faziam parte de novos panoramas e práticas para além de valor estético, e sim, social.

Arfuch (2010) afirma, a partir do pensamento hermenêutico-fenomenológico que o que está em questão, em matéria de autobiografia é o viver, em particular: a inquietude existencial. A autorreferencialidade na escrita já representa em si uma totalidade do que foi vivido, porque viver encontra-se em um sentido total, uma perspectiva que transcende.

Cada pessoa no globo percebe o pandemônio pandêmico de uma forma subjetiva e bastante individual, o fenômeno COVID-19 incita reações inimagináveis na humanidade, mas, falar de vivência e escrita de si já nos possibilita identificar o quanto essa, que por si só caracteriza-se como uma prática solitária, e, nesse momento atual compõe um espaço isolado autobiográfico, como nos relembra Elias uma prática de escrita autógrafa que faz surgir em nós a redescoberta, e por que não, a ressignificação da solidão, “sob o amparo do segredo – a leitura silenciosa, a meditação.” (ELIAS, apud ARFUCH, 2010, p.40).

Ainda que este breve trabalho incida sobre o caráter memorialístico da escrita de si nesse momento de pandemia, levantar referências sobre memória e discurso demanda outro projeto, no entanto, ainda sobre a ressignificação de estar

⁷ Diálogo entre Sócrates e Alcibiades sobre o autogoverno e a importância do autoconhecimento e do cuidado de si na governância. Primeiro Alcibiades In: Platão diálogos. Trad. Carlos Alberto Nunes. Ed. UFPA, Pará, 2007.

só, isolado, e construir artimanhas para não cairmos no esquecimento, encontramos em Norbert Elias o lugar da morte, sob o ponto de vista sociológico. Elias compreende que nós em estado de viventes temos a necessidade, consciente ou não, de deixarmos um registro da nossa existência, para que sejamos lembrados futuramente por outras gerações.

3. DIÁRIOS ERÓTICOS COMO FUGA para *la petite mort*

20 de maio de 2020.

I. me complementa em tudo. Até os temperamentos iguais e a intensidade no ato. O toque vence as barreiras da minha alma. Será mais um para minha lista interminável de casos fracassados? Tamanho ok. Cheiro ok. Só não me excita a voz. Me desfalece (me brocha mesmo). Por falar em vozerão...Ah, a voz de J., que saudade. Antes de dormir, rememoro áudios de 2018 e gozo só de ouvir.

Partimos de Philippe Lejeune (2014) e seus ensaios sobre o diário neste item. “O que é um diário? A palavra nos diz, em primeiro lugar, que é uma escrita cotidiana: uma *série de vestígios datados*.” (p.299). São escritos do nosso cotidiano que tem como objetivo principal narrar, listar eventos, marcantes ou não, mas expurgar. Ele possui funções diversas, conforme o teórico acima: pode servir-nos como momento íntimo e desabafo, como melhor amigo frente a uma crise, e, ter início, meio e fim já muito bem planejados. Pode ser um diário de bordo, associado a alguma atividade laboral ou de pesquisa, para registrar fenômenos, que por sua vez não deixa de ter o caráter de entressafra - *work in progress*⁸ -entre dois projetos mais relevantes.

A escrita de diários abre possibilidades para começar e abandonar sempre que convém ao diarista. É uma atividade passageira, inconstante. Depende do desejo de expor questões pessoais, experiências, conflitos, como mencionamos, ou arroubos afetivos. Para Lejeune (2014) diário é como um tratado sobre o suicídio. Pensar em seu fim é perturbador. Toda escrita diária pressupõe o intento de escrever no dia seguinte, é um instrumento para garantir seu futuro:

⁸ Expressão utilizada para definir *trabalho em andamento*. Originalmente criada por empresas no entanto, este termo pudemos conhecer através de artistas da performance para designar produto estético ainda inacabado, em processo de criação.

Por isso é reconfortante comprar, em janeiro, uma agenda: é um seguro de vida de um ano. O diarista se protege da morte através da ideia de continuação. A escrita de amanhã, por sua reduplicação indefinida, tem valor de eternidade. A intenção de escrever outra vez pressupõe a possibilidade de fazê-lo: entramos em um espaço fantasmático no qual a escrita se sobrepõe à morte – *postcritum* infinito... (LEJEUNE, 2014, p.313).

A relevância dessa prática, voltemos ao entendimento sobre o cuidado de si na Antiguidade, é o autoexame. É o tratado que se firma entre diarista e o papel para se avaliar e relatar um sentimento, um fato, um desejo. O diário encerra em si mesmo sua arte e seu jogo, como refúgio, aventura, e, sua função ritualística é tão interessante porque denota uma espécie de engendramento de “eterno retorno”⁹. “O diário não é o registro de presentes sucessivos, aberto para um futuro indeterminado e fatalmente limitado pela morte. Desde o começo, ele programa sua releitura.” (LEJEUNE, 2014, p.315). Encontramo-nos nesse momento experimentando a crise eventual da pandemia de um vírus, e, a escrita como performance tem tornado os dias menos improdutivos, apesar da colossal ansiedade. A releitura opera em caráter de reelaboração de si, de mim, de nós.

O discurso erótico não foi uma mera opção, trata-se de uma reflexão pessoal sobre um diário-performance ocupando esse lugar de entressafra. Paralelo ao objeto da escrita da dissertação, aqui também reflete a pesquisa em si, porém motivada pela crise. É um manifesto que serviu para alavancar a própria escrita supracitada: o choro engolido, o medo narrado e um inventário direcionado para pensarmos essa condição humana eterna de (des)continuidade.

210

22 de junho de 2020

Hoje acordei melhor. Depois que retornei a ler “O manifesto sobre a vida do artista”, de Marina Abramovic, muitas coisas regurgitaram. A cada vez que o leio, sinto-me em êxtase. Esse é o lugar que ocupo, meu eu-corpo, que não é meu, sou eu, em processo químico, metabólico tentando apenas PERTENCER. Eu penso como se minha vagina tivesse um cérebro-boca. Voraz. Faminta. Quero engolir e invocar as forças paranormais.

Tópico 12:

⁹ Lejeune não referencia esse termo, mas como se trata de uma teoria encontrada em diversos povos antigos sobre a tendência cíclica do tempo, no qual se compreende que eventos que passamos tendem a se repetir sucessivamente.

Um artista deve dar tempo para longos períodos de solidão.

Tópico 3:

Um artista deve desenvolver um ponto de vista erótico do mundo. Um artista deve ser o erótico.

Minha boca chamada vagina que cria estratégias de autoalimentar, na solidão.

Canso-me.

Esta é uma diretriz de um manifesto-escritura. Meu corpo, aliás, o eu-corpo é pele, órgãos, mente e energia. É sexo. Ele todo.

Isso é um texto-performance. Não é apresentação. É PRESENTAÇÃO. Eu presente. Assim como Marina. Eu estou aqui.

Convenhamos que não dá para falar sobre erotismo sem retornarmos às reflexões filosóficas de Georges Bataille. A sua obra *O Erotismo*, publicada primeiramente em 1957 atenta-se à complexidade humana em torno da própria individualidade e da sua condição enquanto seres em busca de continuidade. Suas reflexões, de grande profundidade filosófica colocam-nos em um lugar de desespero e, ao mesmo tempo, de despertar para essa condição: somos perecíveis, e parece ser obsessiva a busca por totalidade através da conexão erótica com o outro, do sexo, da reprodução sexual.

A pesquisa de Bataille sobre o erotismo não como um olhar para um objeto de uma ciência, e sim como experiência inerente à vida, ou como o mesmo afirma “uma contemplação poética (BATAILLE, 2004, p.14.) Esse afirma que há em nós o sentimento de abismo de que precisamos reproduzir porque existe a morte, e a morte causa essa fascinação, aí está o erotismo. Eis o sentimento fascinante que nos difere dos animais, a reprodução sexual é o que nos leva a perceber o quanto somos seres distintos, separados, descontínuos.

Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte. Para falar a verdade, isto não é uma definição, mas eu penso que esta fórmula dá o sentido do erotismo melhor que uma outra. Se se tratasse de definição precisa, seria necessário partir certamente da atividade sexual de reprodução da qual o erotismo é uma forma particular. A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças. Abandonando essa definição elementar, voltarei imediatamente à fórmula que propus inicialmente, segundo a qual o erotismo é a

aprovação da vida até na morte. Com efeito, se bem que a atividade erótica seja inicialmente uma exuberância da vida, o objeto dessa procura psicológica, independente, como eu o disse, da preocupação de reprodução da vida, não é estranho à morte. (BATAILLE, 2004, p.19).

Percebamos como a morte é costurada nesse breve artigo sobre diários eróticos de uma forma que ela é o ponto de chegada e de partida. E, falar de erotismo é falar da vida, como nos apresenta o supracitado escritor “o erotismo está na consciência do homem, o que faz com que ele seja um ser em questão.” (BATAILLE, 2004, p.46). O discurso erótico, portanto, pauta-se nessa relação oposta de morte e vida interior, a certeza da descontinuidade.

Lúcia Castello Branco (1985, p.17) em seus estudos sobre erotismo, compreende este como “fenômeno cultural, impulso consciente em que nos lançamos na tentativa de transcender os limites da existência.”

É, portanto, em torno desses impulsos antagônicos de morte e vida que o erotismo se articula. Ele nos dirige à morte, exatamente quando o que buscamos é perpetuar a vida, permanecer, continuar, prolongar indefinidamente o instante fugaz do gozo. Por isso a trajetória erótica é sempre absurda e obscura: ao tentar desafiar os limites da condição humana, Eros deve sucumbir, pois só na morte reside essa possibilidade remota de permanência, de continuidade. (BRANCO, 1985, p.16).

212

A escrita erótica, neste caso, evoca essa suposta continuidade. Trata-se de um prazer sensual. Ter um diário dá-nos um lugar de autocriação, e não seria essa composição de si uma relação de gozo diante do isolamento que encontramos no momento atual? É nesse momento de debruçar sobre si para confessar tudo o que no corpo afeta, no cotidiano, que há ali o gosto e o jorro da autopoiesis, a fuga para *la petite mort*.¹⁰ Obviamente que todo o tratado para chegar ao discurso erótico proposto por Bataille e Branco são indubitavelmente mais extensos do que a gotícula aqui apresentada, porém são referências primordiais para compreendermos o anseio da escrita de diários ao qual temos apresentado desde o princípio.

ASPECTOS CONCLUSIVOS: Post-mortem ou um ensaio para a vida

¹⁰ *Petite mort* – do Francês, “a pequena morte”, conhecida como o momento pós-orgasmo, que transcendemos a volúpia, o prazer sexual.

18 de julho de 2020

Batimentos acelerados, mas sinto uma proteção espiritual. Esse diário está mais para atestado de óbito do que para meus sonhos eróticos. Quer dizer...Escrevo para viver. 01:06 am. Reencontro o termo “amor fati”, amor ao destino, ao que me afeta, ao que me dissipa. Amor à impermanência. Amor ao que me foge, ao que me violenta, ao que me destrói. Amor. Amor aos meus fracassos, aos meus idealismos e arremessos. Não quero nada. Só estar aqui. Escrevendo esse abismo que me fascina. Ele, o Eros.

As experiências eróticas brevemente relatadas nos tópicos dos itens são confissões, dão lugar aos devaneios, alimentam projeções puramente oníricas. São experiências fugidias neste período de isolamento que apelaram por amor e vontade de viver, já que a verdade absoluta, chamada de morte por Baudrillard são como prenúncio da descontinuidade da condição do viver. Os diários são possibilidades de escritura, como nos rememora Donna Haraway (2000) o termo “escritura”: tudo que no corpo afeta, no campo social é material, serve, para nós, como legado, resistência e resignação. Os diários são como um manifesto artístico em estado de ruptura e desconexão, e, portanto, essa atitude de auto-observação seria uma forma de cuidar de si, uma maneira de estruturar a vida do diarista em um período tão não-natural.

Como foi mencionado, trata-se de um trabalho em estilo entressafra, pois figura-se como uma pesquisa em andamento, já que a pandemia tem reconfigurado a proposta, e, dessa forma, além de tempos sombrios traz, em contrapartida, mais clareza para o que de fato interessa nesse momento tornar memória e discurso.

Refletir sobre o estado de presença e ter em mãos papel e lápis como instrumentos de contemplação poética da dor, da solidão, das frustrações, sem dúvidas, nos indica apenas o início, não o póstumo. A confissão é uma atividade eminentemente humana também, somente nós temos habilidades cognitivas para transformar esse estado forçado de solidão em um lugar de gozo, de prazer. Por ora, COVID-19 ainda nos açoita, mas o medo, nós o escrevemos, e morre aqui.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.

BERARDI, Franco “Bifo”. *Crónica de la psicodéflición*. In: AGAMBEN, Giorgio. et al. *Sopa de Wuhan: Pensamiento Contemporaneo em Tiempos de Pandemias*. 2020. Disponível em: <https://www.elextremosur.com/files/content/23/23684/sopa-de-wuhan.pdf> acesso em 10 de abril de 2020.

BRANCO, Lúcia Castello. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro*. Belo Horizonte: UFMG, 1985.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34,1997.

NORBERT, Elias. *A solidão dos moribundos seguido de envelhecer e morrer*. Rio de Janeiro: Zahar; 2001.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos. Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999. v. 1.

HARAWAY, Donna J. “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”. In: SILVA, Tomaz T. (Org.). *Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Tese de doutorado, Instituto de Letras (UERJ), 2006.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

PLATÃO. *Diálogos de Platão*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Ed. UFPA, Pará, 2007.

Artigo recebido em: 30 de setembro de 2020.

Artigo Aprovado em: 06 de dezembro de 2020.



**POR UM ENSAIO (BIOGRÁFICO) DE ROSANE ALMEIDA: uma vida em
cena**

**FOR A (BIOGRAPHICAL) ESSAY BY ROSANE ALMEIDA: a life on the
scene**

**PARA UN ENSAYO (BIOGRÁFICO) DE ROSANE ALMEIDA: una vida en
escena**

Wagner Corsino Enedino¹ & Adriana Patrícia Sena Cordeiro²

Resumo: Ancorando-se nos estudos de Eneida Maria de Souza (2002; 2011) os aspectos que circunscrevem a crítica biográfica e nas contribuições de Beatriz Del Picchia e Cristina Balieiro (2010) acerca da representação do feminino, este trabalho tem por objetivo analisar a configuração das personagens no texto teatral *A mais bela história de Adeodata*, da dramaturga contemporânea brasileira Rosane Almeida. Por intermédio das personagens femininas representadas na peça, são avaliados os atravessamentos da *bios* da autora com/pelas expressões artísticas do assim chamado “teatro brincante” em que estão engendradas as ações dramáticas. Importa destacar, ainda, a presença memorialística das diferentes e socialmente distantes faces das chamadas “Adeodatas”, postas em diálogo no espaço diegético.

Palavras-chave: Teatro brasileiro contemporâneo; crítica biográfica; Rosane Almeida.

¹ Wagner Corsino Enedino é professor do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *Campus* de Três Lagoas (UFMS/CPTL). wagner_corsino@hotmail.com.

² Adriana Patrícia Sena Cordeiro é professora da Rede de Ensino Municipal de Ilha Solteira-SP. sena_cordeiro@hotmail.com.

Abstract: Anchoring in the studies of Eneida Maria de Souza (2002; 2011) the aspects that circumscribe the biographical criticism and in the contributions of Beatriz Del Picchia and Cristina Balieiro (2010) about the representation of the female, this work aims to analyze the configuration of characters in the theatrical text *A mais bela história de Adeodata* (2006), by contemporary Brazilian playwright Rosane Almeida. Through the female characters represented in the play, the crossing of the author's bios with/by the artistic expressions of the so-called "teatro brincante" in which dramatic actions are engendered is evaluated. It is also important to highlight the memorialistic presence of the different and socially distant faces of the so-called "Adeodatas", put into dialogue in the diegetic space.

Keywords: Contemporary brazilian drama; biographical criticism; Rosane Almeida.

Resumen: Anclando en los estudios de Eneida Maria de Souza (2002; 2011) los aspectos que circunscriben la crítica biográfica y en los aportes de Beatriz Del Picchia y Cristina Balieiro (2010) sobre la representación de la mujer, este trabajo tiene como objetivo analizar la configuración de personajes del texto teatral *A mais bela história de Adeodata* (2006), de la dramaturga brasileña contemporánea Rosane Almeida. Por intermedio de los personajes femeninos representados en la obra, se evalúa el cruce de la biografía del autor con/por las expresiones artísticas del llamado "teatro brincante" en el que se engendran acciones dramáticas. También es importante resaltar la presencia conmemorativa de los diferentes y socialmente distantes rostros de las llamadas "Adeodatas", puestas en diálogo en el espacio diegético.

Palabras clave: Teatro brasileño contemporáneo; crítica biográfica; Rosane Almeida.

216

1. INTRODUÇÃO

De acordo com Stuart Hall (2006), o percurso histórico dos Estudos Culturais, em seu percurso histórico, é notadamente marcado "por uma grande diversidade de trajetórias", com metodologias e posicionamentos teóricos distintos, sempre em confronto. Ocorre, todavia, que longe de um "pluralismo simplista", constituem-se, sobretudo, como "um projeto sério, o que se inscreve no aspecto 'político' dos Estudos Culturais" (HALL, 2006, p. 189), à medida que prevê posicionamentos e diferenças sempre em discussão, sempre se deslocando, sempre provocando "guinadas" em suas conjunturas teóricas.

Atualmente, para a pesquisadora Ana Carolina Escosteguy (2000, p. 136), os Estudos Culturais transformaram-se em fenômeno internacional, atingindo, primeiramente, os Estados Unidos e, logo depois, "[...] espalhando-se para a Austrália, Canadá, África, América Latina, entre outros territórios".

Por sua natureza multiforme e permeada de heterogeneidade, do ponto de vista político, os Estudos Culturais podem ser identificados “[...] como a política cultural dos vários movimentos sociais da época de seu surgimento”; da perspectiva teórica, situam-se na “insatisfação com os limites de algumas disciplinas, propondo, então, a interdisciplinaridade” (ESCOSTEGUY, 2000, p. 137).

Na esteira do pensamento do crítico e pesquisador Álvaro Luiz Hattner (2003), os Estudos Culturais se constituem por duas “linhas”. A primeira caracterizou-se por uma atuação intelectual politicamente engajada, com a meta de compreender as relações de poder em determinado contexto e demonstrar que esse contexto, bem como essas relações poderiam ser transformadas. Já a segunda “linha” assumiu um caráter de projeto interdisciplinar, envolvendo outros campos do conhecimento (intelectual e artístico) como a Antropologia, a Sociologia, a História, a Teoria Literária, os estudos de gênero e etnias, a Literatura, a Música, a pintura, gerando uma multiplicidade de articulações entre objetos de análise e, por conseguinte, uma consequente invulnerabilidade a definições acabadas.

No que tange à discussão e reflexão sobre do cânone literário, investiga-se, por um lado, a inclusão ou exclusão de determinadas obras ou autores; por outro, “[...] sua articulação com o sistema cultural mais amplo que o envolve”, bem como a “[...] miríade de significados que sua existência cria nesse sistema” (HATTNER, 2003, p. 251). É desse processo de revisão (ou subversão) do cânone que emergem, no mínimo, três dos mais variados campos de investigação dos Estudos Culturais – a literatura de autoria feminina, a literatura produzida pelas chamadas “minorias étnicas e sexuais”, a cultura popular e suas formas de expressão –, com “[...] embates entre o centro e a margem, entre o hegemônico e o não hegemônico, entre grupos dominantes e grupos dominados, entre alta e baixa cultura” (HATTNER, 2003, p. 251).

É sobretudo neste viés acerca da discussão e reflexão sobre do cânone literário, a literatura de autoria feminina e a cultura popular e suas mais variadas formas de expressão que se materializa o presente artigo, o qual repousa sobre a reflexão da trajetória (pessoal/artística) da dramaturga paranaense Rosane Almeida. Com efeito, partindo desta perspectiva, que não é forçoso ponderar que a presença do autor permite ao pesquisador uma aproximação mais profunda com a obra, uma vez que as circunstâncias envolvidas em um processo de escrita (desde a ligação do autor com o tema até circunstâncias situacionais e traços da

sua *bios*) elevam esse processo a um nível de contato mais intenso, no qual a sutil relação entre ambas as instâncias em questão ganha um espaço novo. Um espaço em que os componentes que cercam autor e obra podem ser levados em consideração, sem que se confundam os valores que cada uma dessas instâncias deve ocupar.

É justamente nesse interstício cultural que emergem as contribuições da crítica biográfica, as quais trazem subsídios para um melhor entendimento das produções literárias. De acordo com os postulados da crítica e pesquisadora Eneida Maria de Souza (2011, p. 20), “[...] a crítica biográfica se apropria da metodologia comparativa ao processar a relação vida e obra dos escritores pela mediação de temas comuns, como a morte, a doença, o amor, o suicídio, a traição, o ódio, as relações familiares [...]”. Esse processo concede ao crítico “[...] liberdade criativa necessária para relacionar os elementos reais e ficcionais sobre a vida/obra do autor, sem restringi-lo a um relato fidedigno, ou seja, os conteúdos analisados são filtrados pelo olhar do crítico, excedendo a visão puramente biográfica” (SOUZA, 2011, p. 20-21).

Diante deste cenário de reflexão, podemos, assim, compreender a trajetória de vida e obra da dramaturga brasileira Rosane Almeida, percebendo e revelando os traços presentes em seus discursos e as transformações que foram acontecendo com seu projeto estético, revelando, então, as tendências, temas e discursos presentes em sua dramaturgia, bem como sua relevância no compêndio do teatro brasileiro, pois:

A apropriação da metáfora teatral na caracterização do sujeito como ator no discurso torna ainda mais flexível a fronteira entre ficção e ensaio, acentuando-se o lado “espetáculo” da escrita. Ressalta também, a força imaginária da arte, região metafórica que condensa conceitos esquecidos (SOUZA, 2002, p. 21).

Foi na sala de espetáculo do Teatro Brincante na vila Madalena em São Paulo que a autora, também dramaturga Rosane Almeida concedeu a entrevista a Beatriz Del Picchia e Cristina Balieiro, com a finalidade de inserir suas experiências femininas, juntamente com outras autoras, para concretização do livro *O feminino e o sagrado: mulheres na jornada do herói*. A entrevista foi realizada na tarde de 14 de dezembro de 2006, e as entrevistadoras de Rosane Almeida sentaram na plateia, em que se sentiam como peças pequenas diante daquele espaço.

Rosane Almeida, de acordo com Picchia e Balieiro (2010, p. 207), é “[...] uma mulher miúda, de fala macia e baixa, parecendo quase tímida, muito diferente da força vital que aparece quando está atuando no palco”. Nasceu em Curitiba no dia 20 de abril de 1964, pertencente a uma família de classe média, com forte conexão com a arte. Seu pai, João Borges Alves; sua mãe, Iracema Ortega Alves. Aos doze anos, já se considerava bastante independente. No início do curso de magistério, uma época em que estava sobrecarregada de atividades, pois era coordenadora de um grupo de teatro de crianças, também fazia parte de outro grupo de teatro.

Houve um dia em que durante o lanche da tarde pensou em fazer algo diferente. Nesse instante, deparou com um cinema e resolveu assistir ao filme que naquela noite estava em cartaz: *Irmão Sol, irmã Lua*³, do Zeffirelli⁴. Lembrando que nesse filme havia um momento em que São Francisco ficava sem roupa e saía pelo portal de Assis, decidiu não realizar suas atividades diárias e foi para casa com desejo de deixar tudo.

Rosane Almeida ouvia uma voz que lhe alimentava a esperança de modificar sua vida completamente, mas não sabia como aconteceria esse fato extraordinário em sua vida. E, defronte do espelho, ouvia a “voz” que a acabaria convencendo a pegar o dinheiro que era para pagar o dentista.

219

³ A trajetória da vida de São Francisco de Assis, que quando jovem era filho de comerciantes ricos e desfrutava de vinho, mulheres e canções sem ter nenhuma preocupação. Quando a guerra e a doença assolam a região onde vive, ele sofre uma grande transformação. Ao aparecer diante do bispo local e tirar suas roupas renuncia sua vida prévia para se dedicar a Deus. Mas sua pregação só iria chegar ao ápice ao ir para Roma, para ter uma audiência com o papa Inocêncio III. Disponível em: <<http://www.cinemenu.com.br/filmes/irmao-sol-irma-lua-1972#ficha-tecnica>> Acesso em 11/08/2012, às 14h31min.

⁴ Gianfranco Corsi (Franco Zeffirelli) nasceu na Itália, filho ilegítimo de um comerciante. Criado por um grupo de artistas entrou logo cedo para o ramo das artes, passando desde então a adorar Shakespeare. Estudou arquitetura e mudou-se para Roma, sendo assistente de Antonioni de Sica, Rossellini e Visconti. Trabalhou durante algum tempo no teatro, voltando-se para o cinema e realizando filmes como “A megera domada” (1967), “Romeu e Julieta” (1968), “Irmão Sol, Irmã Lua” (1973), “Jesus de Nazaré” (1977), “O Campeão” (1979), “Amor Sem Fim” (1981). Disponível em: <http://www.cinemaclassico.com/index.php?option=com_content&view=article&id=677:franco-zeffirelli&catid=40:eles&Itemid=71> Acesso em 11/08/2012, às 14h21min.

2. UMA ATRIZ em cena

A jovem Rosane fez as malas e escreveu uma carta para sua mãe e tio, o organizador do grupo teatral onde era a atriz principal. Por ter um elo fortíssimo com sua irmã, também lhe escreveu uma carta, contando o que pretendia fazer. Relatava nas cartas que estava indo embora, não sabia para onde, mas que mandaria notícias assim que se estabelecesse; que não se preocupassem. E finalizava com desculpas para todos.

No dia seguinte, decidiu ir para o Rio de Janeiro. Na rodoviária, sozinha, sem conhecer nada e ninguém, perguntou a uma senhora como poderia encontrar trabalho. A mulher sugeriu que Rosane procurasse o convento em Santa Teresa. Ao chegar a esse local, a atriz entrou em cena, inventando e mentindo: os pais tinham falecido e estava sozinha. Certamente a freira não acreditou, mas não havia opção, a não ser receber a pequena atriz que já encenava no palco da vida, cujos personagens eram reais. Aqui já se percebe que o amor ao teatro estava em seu sangue. Por acaso, esse episódio aconteceu quando o papa estava chegando ao Brasil, e, por isso, haveria um desfile na Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro.

220

Enquanto isso, em Curitiba, sua família procurava em todos os lugares possíveis a adolescente que desejava imitar São Francisco. Desfilando com uma vela na mão, Rosane foi filmada pela câmera entre trezentas mil pessoas e, por coincidência, foi vista pelos curitibanos que assistiam ao desfile pela televisão. Percebeu que não queria ser freira e voltou para Curitiba, porém, ao chegar, sua vida estava desorganizada: perdera o grupo de teatro e as amigas porque os pais não permitiam que as filhas andassem com uma “pessoa maluca” que fugiu de sua casa.

Rosane Almeida, por intermédio da sua irmã, que conhecia um alemão tradutor, foi fazer um curso em Recife. Ao final do curso, no último dia, Rosane conheceu uma senhora que a convidou para morar na sua casa, pois não tinha filhos. Antes de se estabelecer na cidade histórica, voltou a Curitiba para avisar sua mãe. A dramaturga tinha apenas 17 anos.

Após mudar-se para Recife, conheceu o artista Antônio Nóbrega, com quem viria a se casar, e logo foram trabalhar em uma casa em Olinda, juntamente com os guias mirins, crianças pobres que contam a história de Olinda para os turistas.

Com o passar de um ano, o marco importante na vida da atriz aconteceu: casou-se com o artista Antônio Nóbrega e, a partir de então, iniciou uma história que anteriormente era somente da jovem. Vieram então para São Paulo e tiveram dois filhos. Um dos filhos de Rosane Almeida e Nóbrega, Gabriel Almeida, é percussionista e participa dos shows no festival de dança que Nóbrega apresenta em Recife.⁵

Em Recife, Nóbrega apresentou a Rosane os folguedos e a cultura popular. A princípio, a dançarina achava horrível: “Só gente pobre, feia. E cantando, dançando...” (PICCHIA; BALIEIRO, 2010, p. 211). No momento em que conheceu as pessoas, homens de saia, chapéus coloridos, não gostava, mas havia algo que a atraía.

Observava as pessoas pobres, sofridas, que dançavam: Como poderiam ser felizes com tanta pobreza? Era uma realidade que não conhecia; totalmente diferente da que vivia em Curitiba. Notava, nessas pessoas, que possuíam uma “qualidade humana”, independente da dança, embora desconhecesse aquilo que se denominava dança, com cantos feios, música que não compreendia, completamente desafinados. O que a dramaturga realmente aprendeu com tudo que via foi que aquelas pessoas “tinham generosidade, uma simpatia, um despojamento com as coisas” que a seduziam (PICCHIA; BALIEIRO, 2010, p. 212).

Enquanto Nóbrega dançava, Rosane os ouvia atentamente e observava o relacionamento entre pais e filhos e com os outros. Rosane Almeida notou que essas pessoas tinham uma ligação muito forte umas com as outras: elas se beijavam espontaneamente, rolavam no chão. Poderiam parecer atitudes comuns, mas era isso que a seduzia; considerava fascinante. Conforme declara, pesquisando sobre os folguedos “[...] e de onde eles vieram, foi que fui me dar conta dessa trajetória, relação do ser humano com o sensível” (PICCHIA; BALIEIRO, 2010, p. 212).

Acrescenta Almeida:

Acho que a humanidade tomou dois rumos uma grande parte foi ignorando esse lado sensível, ao passo que o povo não, o povo o mantém. Acho que essa relação como o

⁵ Disponível em: <<http://suacidade.org/recife/emocao-marca-show-de-antonio-nobrega-no-festival-de-danca>> Acesso em 02/02/2012, às 20h08min.

“sensível” foi preservada e evoluiu nas zonas rurais. O que noto é que aquelas pessoas não têm carro, não tem casa, não tem esgoto, não tem saneamento, têm a saúde física debilitada, mas têm uma alma e vão buscar o acalanto para essa alma. Eu acho que é aí que acontece a relação com o mítico, com o simbólico, com a transcendência, porque é isso é que é capaz de nos tirar da realidade sórdida, cinzenta e feia. Então você vê essas pessoas muito ignorantes, porque não sabem ler, não sabem escrever, são muito pobres, mas que são extremamente lúcidas. Podem não ter uma referência literária, mas têm uma sabedoria na reflexão sobre a vida, sobre vários temas, que sai da boca delas como de qualquer grande escritor (PICCHIA; BALIEIRO, 2010, p. 212).

Rosane Almeida denominou essa lucidez, exercício do “sensível”, de uma relação do simbólico com o mítico. Desse modo, a autora inicia um olhar diferenciado para as coisas e pessoas: onde ela via o feio, agora vê o belo, o encantador. Rosane explica que, à primeira vista, as pessoas pareciam exteriormente feias; sua pele era “[...] rachada do sol, pela aspereza da vida [...]” (PICCHIA; BALIEIRO, 2010, p.212), contudo a alma era bela e os seus olhos traziam um brilho inigualável; enfim, elas sonhavam com dias melhores, conforme conseguia entrever por suas expressões.

Nesse contexto, evocamos Baudelaire (*apud* GOMES, 1997, p. 84): “[...] o belo é contaminado pelo particular, pelo espetáculo da vida cotidiana”. Desse modo, detectamos que, na alma dos brincantes, Rosane Almeida via o *belo*, o prazer da realização do espetáculo que a vida lhes proporcionava. Quando se encontrava com essas pessoas, a atriz sentia-se envergonhada por reclamar da vida, pois os brincantes se dedicam à dança de corpo e alma por amor pela arte de dançar e resgatar a sua história. É esse sentimento a sua paga, a sua recompensa, e não o ter.

Segundo Rosane Almeida, o foco principal do ser humano deve ser descobrir o que há no interior das pessoas, o que exige que se responda, primeiramente, às necessidades básicas da alma. Foi convivendo com os brincantes que Almeida descobriu a relação interior do povo com o humano e a relação com a cultura popular, o que a levou a descobrir o “relacionamento humano de coletividade” e a pensar que o menos relevante nesse aspecto são a música e o canto. Podemos observar que, no caso da escritora, há traços presentes e visíveis da *bios* da autora que se misturam e se entrelaçam com sua obra.

3. O PALCO NA VIDA ou uma vida no palco?

O palco é a vida de Rosane Almeida; sua pretensão é levá-lo a todos os lugares que visite, pois não consegue ficar sem atuar por muito tempo. Quando vai entrar em cena, sempre lhe vêm os questionamentos: “Quem está na plateia? O que vai ser? [...] em vez de me apresentar fazendo malabares com duas facas, fazer com três, ou pegar sempre uma pessoa nova da plateia para atuar comigo” (PICCHIA; BALIEIRO, 2010, p. 213). É inegável que a crítica biográfica se torna relevante mecanismo para a compreensão da obra de Rosane Almeida, uma vez que “[...] 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 (SOUZA, 2002, p. 111).

Em *A mais bela história de Adeodata*, observamos que a personagem Dora, quando entra no palco, utiliza-se de alguns instrumentos: “ (Dora dança os passos de maracatu rural com um facão, depois dois facões e depois com três facões, criando uma cena de dança e malabares) ” (ALMEIDA, 2006, p.41). Há também a personagem Dedé, mulher do povo, que, ao adentrar no palco, convida uma mulher para participar da representação teatral:

DONA DEDÉ – Adeodata, vamos entrando, pode se sentar.
(Convida a pessoa da plateia a sentar-se na poltrona que está na parte da frente do palco, de costas para o público. Essa pessoa ficará aí sentada a peça inteira)
(ALMEIDA, 2006, p. 23).

O importante para Rosane Almeida é estar completa no palco quando atua: sair do mundo físico e ter a possibilidade de transcendência, como se as pessoas saíssem do seu corpo e se colocassem a serviço de outras coisas. A autora ainda conclui: “um estágio de consciência de outra vivência física, de outro aspecto colocar o seu rosto, colocar-se a serviço de outro temperamento transformar a realidade” (PICCHIA; BALIEIRO, 2010, p. 214).

Segundo a pesquisadora e crítica literária Eneida Maria de Souza (2011, p. 19), cumpre refletir acerca da construção de uma crítica literária biográfica como um exercício de “[...] distinguir e pontuar os polos da arte e da vida”, cabendo, portanto, ao crítico literário, não limitar a compreensão da obra literária como mero reflexo da vida particular do autor. Assim, o argumento “[...] a arte imita a

vida, constituindo seu espelho” (SOUZA, 2011, p. 19), pode “custar” caro para o crítico literário, uma vez que lhe cabe a árdua tarefa de buscar deslocamentos e metaforizações “do real” produzidos pelo ficcionista. A pesquisadora aponta, ainda “[...] que determinada cena recriada na ficção remeta a um fato vivenciado pelo autor” (SOUZA, 2011, p.19), em literatura, a história contada é sempre ficcional, uma vez que mediada e construída pelo trabalho estético com a língua e com a linguagem.

Observamos que alguns pontos relevantes da visão artaudiana coincidem com a proposta da Rosane Almeida, para quem o palco é algo sagrado: “O palco então, se torna um altar” (ROUBINE, 2003, p.172).

O teórico francês Jean-Jacques Roubine (2003, p.171), comentando a poética do dramaturgo Antonin Artaud, esclarece que:

[...] Perturbação quer dizer abalo que só pode ser transmitido pelo encontro dos corpos, pela deflagração de uma energia vital. [...] É a famosa metáfora da *peste* sobre a qual se edifica essa utopia de um teatro sacrificial. A epidemia, diz Artaud, provoca uma formidável explosão liberadora. Pestífero, condenado a uma morte iminente, o homem se entrega a forças interiores que recalrava em tempo normal, isto é, no âmbito do funcionamento das normas morais e sociais que a peste deslocou. O *pestífero*, afirma Artaud, vai até o limite de si mesmo em uma espécie de consumição do imaginário e o gesto se juntam à necessidade do ato real. Esse cataclismo íntimo é tornado possível pela mutação que a epidemia impõe ao tempo. [...] o pestífero na visão artaudiana, o “duplo” ator do Teatro da Crueldade. Espécie de Xamã, assume, corpo e espírito, a violência de um mal em que se polarizam as forças negras que trabalham o mundo. Mas, diferentemente do pestífero que pode consumir essa energia em uma ação furiosa, e com isso liberadora, o ator nunca pode atualizar essa violência interior no real. Portanto, ela se concentra nele, organicamente. Dota-o de um poder de irradiação cujo efeito sobre o espectador deve ser, literalmente, perturbador.

É por meio da personagem Dora que fica evidente essa transcendência citada por Jean-Jacques Roubine (2003). Já o crítico e teórico brasileiro Décio de Almeida Prado (2002), em seu ensaio “A personagem de ficção”, ao comentar a teoria de Bertold Brecht, destaca outros aspectos que, embora não exatamente pertinentes ao papel do ator argumentado pelo dramaturgo Antonin Artaud, podem ser aqui discutidos, pois que relacionados à personagem, sempre encarnada por um ator no processo de representação teatral:

A personagem não perde, portanto, a sua independência não abdica de suas características pessoais; mas quando canta, quando vem à ribalta e encara

corajosamente a plateia, admitindo que está no palco, que se trata de uma representação teatral, passa por assim dizer a outro modo de existência: se não é propriamente o autor, também já não é ela mesma. É que esta concepção do teatro, que Brecht chamou de épica por oposição à dramática tal como fora definida por Aristóteles (épico em tal contexto equivale praticamente a narrativo), modifica também a relação ator-personagem. O intérprete não deve encarnar a personagem no sentido de se anular, de desaparecer dentro dela. Deve, por um lado, configurá-la, e, por outro, criticá-la, pondo em evidências os seus defeitos e qualidades (que dentro da óptica marxista que é a de Brecht, devem ser menos dos indivíduos do que da classe social a que eles pertencem). Temos, assim, personagens autônomos ou realistas, dentro de um quadro teatral não realista; e entre uma coisa e outra insinua-se com facilidade o pensamento do autor (PRADO, 2002, p. 97-98).

Notamos que os dois teóricos fazem referência àquilo que a atriz Rosane Almeida diz “sentir” quando está no palco para a “representação teatral” (PRADO, 2002, p.97), para encarar a plateia: a “transcendência” (PICCHIA; BALIEIRO, 2010, p. 214) ou uma “espécie de consumição do imaginário” (ROUBINE, 2003, p.171), aquele passar por outro modo de existência, o momento catártico, não só para os espectadores, mas também para a autora e atriz Rosane Almeida.

225

4. NASCIMENTO DA ADEODATA? Ou princípio de um nascimento?

No ano de 1998, Rosane Almeida e Nóbrega foram para a França, onde permaneceram por um mês, apresentando-se para cerca de quatro mil pessoas no festival de *Avignon*⁶.

Segundo Rosane Almeida, ela pretendeu realizar algo novo diferente, algo que criaria sozinha sem a participação de Antonio Nóbrega. Refletiu sobre as aulas do Brincante, a trajetória do folguedo, o religioso, vistos da perspectiva feminina. Pretendeu contar a história da humanidade de diversas formas: “pela

⁶ [...] principal atração da mostra especial Au Sud des Amériques, que vai reunir artistas sul-americanos durante a 53ª edição do Festival de Avignon. Avignon é um dos mais antigos e importantes festivais de teatro do mundo, e o diretor do evento, Bernard Faivre-d'Arcier, viu Nóbrega se apresentar por aqui no final do ano passado, ficou deslumbrado e reservou a Carrière de Boulbon para 12 apresentações. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI182075-15518,00.html>> Acesso em 08/05/2020, às 21h.

guerra, pela conquista, pela Medicina” (PICCHIA; BALIEIRO, 2010, p. 215), sempre por intermédio de um viés feminino, que está na gênese e no corpo da peça *A mais bela história de Adeodata*. Mas o sonho foi adiado por um bom motivo: Rosane e Nóbrega realizaram um espetáculo no aniversário de 500 anos do descobrimento do Brasil, a saber, o espetáculo *Marco do meio dia*, apresentado em diversos lugares do Brasil, e logo após foram para a Europa.

No ano de 2004, Rosane Almeida quebrou os dois pés e foi obrigada a repousar. Por isso, realizou muitas leituras, que a tornariam apta a realizar o nascimento de um sonho só seu: a história de Adeodata. Percebemos que a autora Rosane Almeida utilizou várias vozes com diferentes textos que buscou na *fonte*, produzindo, desse modo, a intertextualidade.

Devemos ressaltar que a intertextualidade se estende ao romance de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*. Almeida fez uso da frase rosiana “A Deus dada. Pobrezinha”. (ROSA, 2006, p. 599) para constituir, poeticamente, na singeleza e suavidade de seus versos: “Eu me chamo Adeodata porque a Deus eu fui dada/ Criatura igual a mim ainda não foi criada” (ALMEIDA, 2006, p. 59).

Dessa forma, “Adeodata” é um nome que provém do latim e significa: “feminino de Adeodato, Dado por Deus, presente de Deus. Variação de Deodato; Deusdedit”⁷. Na escolha desse nome, Almeida terá pensado em um ser com força vinda do alto, mas não masculino, conforme se constata em fragmento de uma entrevista concedida pela dramaturga:

[...] é isso que falo não sei se eu acredito em Deus. Deus é um negócio tão confuso que já deu tanta briga por causa dessa palavra. Eu tenho um pé atrás, existe uma força da vida que empurra as coisas para um lugar muito bonito, independentemente do tipo de tragédia ou de dor ou desconforto, para você chegar. Mas a sensação que eu tenho quando eu olho para trás é de que tudo tá melhor, tudo tá melhor eu, a família o mundo, a cidade [...] (Rosane fala baixinho) às vezes tem coisas que estão pior, às vezes as coisas estão muito melhor.⁸

⁷ Disponível em: <<http://www.iremar.com.br/nomes//index.php?q=Adeodata>> Acesso em 08/05/2020, às 21h15min.

⁸ Entrevista da dramaturga Rosane Almeida concedida à coautora deste artigo; gravada no dia 14/03/2012.

Almeida partiu de fontes “clássicas” para criar sua história, teceu os fios e compôs sua trama; foi à bíblia, às ciências, à poesia e cultura popular. Na construção do elemento feminino, Almeida compara a Terra à mulher: assim como a Terra, a mulher alimenta o ser humano:

Que o momento do ser humano que não tem a referência nenhuma, o objetivo dele é a sobrevivência. Essa sobrevivência está atrelada a Terra que ele pode colher dali. (né) O ser humano enquanto nômade vivia de caça e da colheita antes do período agrário. Ele tem um respeito por esta Terra porque a Terra é o elemento feminino, ela dá a vida. No ser humano, não cabia entender quanto a figura masculina contribuía para essa vida. Hoje a gente. Essa associação que o ser humano fez a associação sempre fez do macro para o micro essa figura muito próxima da figura feminina a mulher também dava a vida e também alimentava sua cria e era uma coisa que o bicho homem não fazia durante milhões de anos. Durante milhões de anos o homem teve muito respeito pela mulher. Por isso tem a estátua de Vênus...⁹

A mais bela história de Adeodata relata a história de três personagens femininas, Dona Dedé (“mulher do povo, vestida com roupa feita de trapos”), Dora (a atriz, que “muda de figurino várias vezes”, conforme as danças que apresenta) e Doutora Déo (a “mulher das letras”, cujos vários óculos ficam espalhados ao seu redor), imbricadas na mesma história: a história da humanidade. Além das três, compõe o “palco” uma quarta mulher, Adeodata, “escolhida entre o público presente” e “convidada por dona Dedé a subir ao palco e sentar-se”. Calada, ali permanece durante toda a peça. (ALMEIDA, 2006, p. 15). O espaço tópico da história é a região nordeste, mais especificamente o estado de Pernambuco, em que transitam e se mesclam diferenças sociais e intelectuais.

Dona Dedé é uma nordestina que, na luta pela sobrevivência, se torna uma trambiqueira, que vende produtos falsificados como se fossem legítimos. No início da apresentação, a personagem Dona Dedé convida uma pessoa do público para ser a Adeodata, convidada para ouvir as histórias que durante a obra serão contadas. A personagem relata seu passado, sua estada no hospício, seu deslocamento do meio rural para a cidade e a história de sua família, focalizando sempre a cultura nordestina e trazendo à ribalta as danças, bailados e “causos” inesquecíveis do povo da região.

⁹ Entrevista da dramaturga Rosane Almeida concedida à coautora deste artigo; gravada no dia 14/03/2012.

Dora, por sua vez, permanece sempre no meio do palco no espaço cênico, que também é espaço nordestino, e relata a história da humanidade por meio de dança e recitação de poemas ou lendas. Ora dança com indumentária indígena, ora com trajes nordestinos.

A terceira personagem, Doutora Déo, é uma mulher intelectual, letrada, que escreve sua tese sobre o tema “história da humanidade”, para cujo desenvolvimento coleta dados sobre a cultura e a mulher nordestina.

Da união de diferentes vozes femininas na obra, emerge a crítica política, cultural, social e econômica em que se engendra *A mais bela história de Adeodata*. E no silêncio imposto a uma pseudo personagem – a Adeodata convidada, que seria a quarta personagem –, escapa um dos grandes temas da peça: o silenciamento da mulher ao longo da história.

A peça é articulada em um só ato, composto por dezessete cenas, divididas em falas das personagens Dona Dedé, Doutora Déo e Dora. Dona Dedé dispõe de nove falas, em geral bem longas, e aparece nas cenas (I, II, V, VIII, XIII, XVII), evocando seu passado por meio da memória, destacando, em cada ato, diferentes aspectos de sua história e a cultura nordestina. Doutora Déo pronuncia-se em seis cenas (IV, VI, IX, XI, XIV, XVII) e suas falas são ainda mais extensas que as de Dona Dedé, com as quais dialoga em muitos pontos. Dora, a personagem que dança e recita versos, manifesta-se em seis cenas (III, VII, X, XII, XV, XVI) e sua história está imbricada nas falas da Dona Dedé, sempre com vínculos concernentes à cultura popular nordestina. Nas cenas I e VIII, Dona Dedé tem mais de uma fala; na cena XVII, participa da mesma cena com a Doutora Déo¹⁰.

No momento em que o texto teatral se inicia, observamos que “[...] a organização do tempo da ficção vai de par com a estrutura do espaço” (RYNGAERT, 1996, p.77): quando Dona Dedé adentra o palco, cumprimenta o

¹⁰ Como Rosane Almeida representa as três personagens no palco, usou o recurso da gravação das falas nas cenas em que as duas personagens contracenam. As três personagens compartilham o palco. O espaço que Dona Dedé ocupa é o esquerdo: o local é o seu lar; no espaço direito do palco, temos Doutora Déo, em seu escritório: uma mesa com um computador, um telefone e muitos livros empilhados. No centro do palco, está Dora (esse espaço é para a personagem dançar). Não há necessidade de cortina, pois Dona Dedé convida o público para “entrar na cena”.

público (plateia/leitor) e convida Adeodata para participar da peça, rompe-se a “quarta parede”, uma convenção teatral específica da cultura e da prática teatral ocidentais, que “vetava” a comunicação direta entre atores e público. Relacionada diretamente à estética Naturalista, conforme concebida por Émile Zola e desenvolvida por Constantin Stanislavski na Rússia, por exemplo, considerava a existência de uma parede imaginária, invisível, entre ator e público: isolava-se (ainda que apenas pela iluminação) a cena, distanciando palco e plateia. A quarta parede seria o “buraco da fechadura” por onde o espectador, distante da ação, assistiria ao espetáculo.

5. OS CONFLITOS para a concepção da Adeodata

Os impasses foram muitos para conceber Adeodata, como relata Rosane Almeida:

Durante a criação da Adeodata, não teve, um único dia em que eu dissesse. “É isto que eu quero fazer. [...] [...] Eu [...] sabia que eu queria contar aquela história, a trajetória do feminino na história da humanidade, seguindo a trilha das festas, dos rituais. [...] Eu sentei em frente ao computador [...] eu vou sair daqui com uma peça. [...] Eu fiquei a noite todinha lá me debatendo com o computador. Umas 4 horas da manhã, eu pensei: “E se fossem três personagens?” Porque eu queria falar, mas ao mesmo tempo queria dançar e queria fazer graça. E aí, sem saber direito o porquê, comecei a ouvir CDs de cantadores, e cada música que eu escutava tinha ligação com o que eu queria falar e fazia a ligação entre as três personagens. E aí fiquei até as 7 horas da manhã escrevendo o que as três personagens deveriam estar fazendo. Nasceu a peça. Eu tive que fazer o texto; tive que escrever. Eu usei poemas, letras de músicas de outras pessoas, mas o texto foi o meu desafio. Não foi na atuação, não foi no cenário, não foi no figurino, o desafio para mim foi o texto, [...]. Esse texto nasceu daquela noite infame, de eu ficar arrancando os cabelos e de lá, para cá, o texto foi saindo papel e foi entrando na boca de cada personagem, com improviso, com mudança. Mesmo depois de estrear a peça, não parei mais de mexer, continuo refazendo, refazendo (PICCHIA; BALIEIRO, 2010, p. 215-216).

Observamos que o teatro brincante está permeado no texto teatral de *A mais bela história de Adeodata* no instante em que a personagem Dora dança, canta e recita poemas nordestinos:

DORA – [...] Sobre a terra, a raça humana vive uma vida tirana,
pisando a suçuarana que corre em torno do sol,
Entra o homem distraído num jardim todo florido,
Morde o fruto proibido e sente o puxão do anzol.

O mundo é como uma onça ameaçadora e sonsa,
Cujo rugido respansa uma canção de amansar.
O homem só sabe quem era na hora que encara a fera,
E nessa hora quem dera em algo se transformar (ALMEIDA, 2006, p. 33).

A personagem Dora “dança o ritmo dos caboclinhos, com uma máscara que lembra antigos rituais indígenas” (ALMEIDA, 2006, p. 33). Também a personagem Dedé retrata sua vida difícil, embora feliz, e seus relatos se mesclam de expressões artísticas nordestinas, como se observa no trecho a seguir:

DEDÉ – [...] Na casa da gente, chegasse quem chegasse tinha comida e dormida. Depois que mãe morreu, no parto, pai saiu batendo a cabeça pelo mundo. Foi tentar a vida lá no Recife... Morreu sozinho, como indigente. Porque a fortuna faz amigos, mas é a desgraça que prova se eles existem de verdade. Antes de pai morrer, eu já “tava morando mais” meus irmãos, lá em Jacuípe, na casa de tio Aderaldo. Lá, eu lembrava tanto de tu, passava tanto reizado por lá (ALMEIDA, 2006, p. 29).

Percebe-se que a personagem Dedé possui uma vasta experiência da cultura do seu povo, a cultura nordestina. Fica evidente também que, por meio da personagem Dedé, sua expressão cômica e sua maneira de retratar sua vida sofrida, no texto se inscrevem aspectos inerentes à comédia, que, segundo Aristóteles (1999, p. 42), “[...] é imitação de gentes inferiores, mas não em relação a todo tipo de vício e sim quanto à parte em que o cômico é grotesco¹¹”, como se verifica na seguinte fala:

DEDÉ – [...] marido é como carro: só é bom no primeiro ano. Quando arranca na primeira, na segunda e na terceira... Depois, carro velho e marido é só encrenca [...]. (ALMEIDA, 2006, p. 28).
Por que pobre é assim: rico pega o carro e vai; pobre vai e o carro pega [...] (ALMEIDA, 2006, p. 50).

A ousadia da dramaturga Rosane Almeida contribuiu para a “(re)invenção” de uma modalidade de teatro: o teatro brincante, sempre em conjunto com Antônio Nóbrega.

6. A GÊNESE DA OBRA pela voz de Rosane Almeida

¹¹ O grotesco é um defeito, embora ingênuo e sem dor; isso o prova a máscara cômica, horrenda e desconforme, mas sem expressão de dor (ARISTÓTELES, 1999, p. 42).

Em entrevista concedida por Rosane Almeida à coautora¹² deste artigo no dia 14 de março de 2012, a partir das 15 horas, no Espaço Brincante em São Paulo, o principal tema abordado foi *A mais bela história de Adeodata*: sua concepção, a experiência da autora da peça no teatro brincante e o espaço do elemento feminino no corpo da obra. Uma obra que, segundo a artista, põe em evidência o fato de que “A obra do povo vem da vida e do prazer, da graça e de seu compromisso com o *belo*” (ALMEIDA, 2006, p. 59).

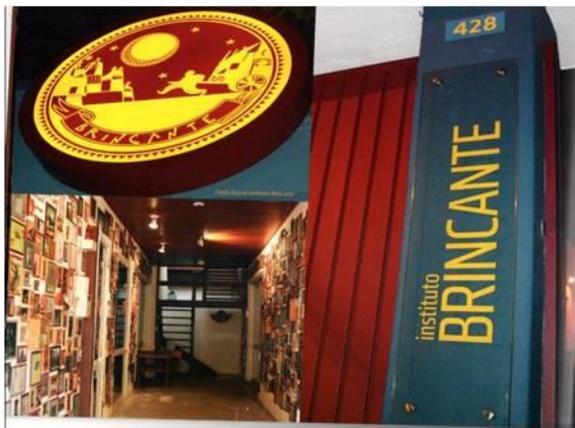


FIGURA 1: Entrada do Instituto Brincante
FONTE: Fotografia de Adriana Patrícia Sena Cordeiro, 2012.

Almeida, ao argumentar sobre a gênese da obra, destaca que sua reflexão sobre o tema surgiu durante suas aulas acerca de manifestações culturais populares:

Se eu tinha que contar uma história vai ser esta. A mais bela história de Adeodata na verdade é uma tradução das aulas que eu dava sobre as manifestações populares. O que é isto que a gente chama manifestação popular? Da onde vem o maracatu? Por que hoje é maracatu? O que era antigamente? O que tem a ver com a gente, com o ser humano, e eu me deparei com a história bonita, com a trajetória do elemento feminino não enquanto mulher, mas elemento feminino como qualidade de energia. E aí eu me dei conta disso e deparei com isso achei o assunto muito bonito, achei pertinente para os dias de hoje que nos acompanha e que as pessoas que eu trabalhava principalmente os intérpretes e professores; tomar consciência dessa

¹²Adriana Patrícia Sena Cordeiro realizou a entrevista com a dramaturga Rosane Almeida com o propósito de enriquecer sua pesquisa referente sobre a obra *A mais bela história de Adeodata*.

qualidade de energia é dessa possibilidade de encontrar estas dinâmicas dentro da gente mesmo é para mim e traduzir em uma peça para mim, muito desafiador, achei que ia gostar dessa brincadeira.¹³

A proposta de Almeida é refletir, por meio do elemento feminino, sobre as mudanças ocorridas na sociedade brasileira nos últimos anos. Na visão da autora, o mundo está melhor, e os artistas populares, a arte representada por eles, fazem que a alma se sinta mais feliz. A cada ensaio, em cada grupo teatral, é “visível” a sensibilidade da alma feminina, diz a entrevistada. Acrescenta que as mulheres formam suas opiniões e, além disso, são formadoras de opinião, com base em suas experiências na e sobre a sociedade.

A mais bela história de Adeodata quer que a humanidade perceba que ocorreram transformações “à margem do mundo oficial” (ALMEIDA, 2006, p. 59) e que os seres humanos foram buscar alternativas na arte para se transformarem em seres mais felizes. Além disso, no espaço da arte emerge a liberdade de expressão do sujeito, proporcionando à sociedade melhor qualidade de vida, por meio da sua própria busca nas danças, na cultura, nas obras de arte.



FIGURA 2: Rosane Almeida e Adriana Patrícia Sena Cordeiro

FONTE: Fotografia de Célia Ap. Bueno, 2012.

Entende Almeida que, por intermédio da arte e suas diferentes manifestações ou seus diferentes “gêneros”, produzem-se possibilidades de

¹³ Relato de Rosane Almeida durante a entrevista no Instituto Brincante.

transformar a sociedade, bem como novas formas de ver, interpretar e significar a vida humana e social. Também é possível, pela ficção, tecer críticas aos “administradores políticos” de uma sociedade que muitas vezes não pode contar com o apoio do Estado. Esse pensamento de Rosane Almeida está bem patente no texto da obra aqui analisada: “Você me encontra nas ruas, nos cortiços, procissões, sozinha e abandonada, rogando nas orações, também sendo venerada, arrastando multidões” (ALMEIDA, 2006, p. 59).

O mundo criado na peça é aquele em que as personagens são felizes por intermédio da arte, representada por Adeodatas, essas mulheres que expressam grandes transformações sociais e conquistam seus espaços, insinuando, a cada mulher da sociedade em que vivem, a possibilidade de fazer ouvir sua voz própria. Isso se identifica nas cenas, nas linguagens, nos discursos de cada uma das personagens que constroem o drama, todas com consciência de seu papel perante a sociedade, como nas falas a seguir:

Lalinha me ensinou o reisado sergipano.
Com Selma, Iida e Virginia, canto coco alagoano.
Teté do Cacuriá, o Divino soberano.
E botando pra esquentar até derreter a lata
Deu essa alma do povo, a famosa Adeodata. (ALMEIDA, 2006, p. 60).

233

Cada Adeodata tem o seu papel na sociedade; cada mulher tem o seu papel de transformadora em meio a diferenças culturais de cada local, sobretudo em um país cuja identidade cultural é caracterizada por uma enorme diversidade. Pela arte, as mulheres revisitam o social, o cultural, e por que não dizer também, se engajam no processo político e tecnológico, constroem/divulgam opiniões e lutam pela “qualidade do ser humano” (ALMEIDA, 2006, p.11).

CONSIDERAÇÕES finais

Iluminado pela luz que adentra a “janela” da qual aborda Eneida Maria de Souza (2011), o presente artigo buscou tomar forma e compor-se em um jogo que possui, em sua verve, luzes e sombras; afinal, para nós, o contraste que compõe a produção literária de Rosane Almeida torna-se harmônico em sua aparente dissonância.

Por meio da estreita relação entre a *bios* de Rosane Almeida e a concepção de *A mais bela história de Adeodata*, compreende-se que a peça torna-se uma

espécie de conclamação para uma tomada de consciência para que a humanidade perceba que ocorreram transformações “à margem do mundo oficial” (ALMEIDA, 2006, p. 59) e que os seres humanos buscam (até mesmo dentro das suas limitações) alternativas por meio da arte para se transformarem, se (re)inventarem.

Entende Almeida que, por intermédio da arte e suas diferentes manifestações ou seus diferentes “gêneros”, produzem-se possibilidades de transformação da sociedade, bem como novas formas de ver, interpretar e significar a vida humana e, por extensão, social. Também é possível, pela ficção, tecer críticas aos “administradores políticos”, os quais muitas vezes conduzem a sociedade para uma espécie de afunilamento abissal.

Esse pensamento de Rosane Almeida está patente no texto (ficcional/biográfico) aqui analisado: “Você me encontra nas ruas, nos cortiços, procissões, sozinha e abandonada, rogando nas orações, também sendo venerada, arrastando multidões” (ALMEIDA, 2006, p. 59).

Com efeito, concluímos que as *personas* que transitam no espaço diegético, cada uma a seu modo, representam traços e contornos da *bios* de Rosane Almeida. Notadamente, pela força expressiva da arte, as mulheres (Adeodatas) expressam significativas transformações sociais e conquistam seus espaços; consubstanciando a possibilidade de fazer ressoar as suas vozes. Isso se identifica nas cenas, nas linguagens, nos discursos de cada uma das *personas* que constroem *A mais bela história de Adeodata*, todas com a devida consciência de seu papel perante a sociedade.

234

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Rosane. *A mais bela história de Adeodata*. São Paulo: Salamandra, 2006.

ARISTÓTELES. Poética. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA, Tadeu Tadeu da. (Org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 135-166.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A santidade do alquimista: ensaios sobre Poe e Baudelaire*. São Paulo: Unimarco Editora, 1997.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardiã Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HATTNER, Álvaro Luiz. Literatura e Estudos Culturais. In: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003, p. 249-252.

PICCHIA, Beatriz Del; BALIEIRO, Cristina. *O feminino e o sagrado na jornada do herói*. São Paulo: Agora, 2010.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 81-101.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves e Revisão da Tradução de Mônica Sthael. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *Janelas Indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

Artigo recebido em: 08 de maio de 2020.

Artigo Aprovado em: 29 de novembro de 2020.



SENTIMENTOS DE UM MUNDO *FRONTERIZO*: resenha da trilogia (des)poética de Edgar Cézár Nolasco

Pedro Henrique Alves de Medeiros¹ & Dênis Angelo Ferraz²

Com grande honra e respeito, ao nosso mestre, orientador e (bom) amigo (político) Edgar Cézár Nolasco

Nasci e vivi na fronteira-sul – mais precisamente na Fazenda Revolta, no Porto Cambira,

à beira do rio Dourados – até os nove anos. Depois fui para a cidade grande estudar. Herdei da fronteira esse jeito gutural de cumprimentar as pessoas, mais esse ar melancólico, assim como o gosto por comer carne de boi com mandioca, além de tomar mate e beber café. Tudo isso é herança bugresca fronteiriça. [...] Quando fui estudar longe, em Belo Horizonte, uma professora falou assim: ele é lá da terra de gente brava. Nem sabia disso. Além do sentimento apazível que posso oferecer da fronteira, ofereço também o seu outro lado: minha fronteira é porosa, traiçoeira e pantanosa. NOLASCO. *Pântano*, p, 57.

Todo mundo escreve o seu poema, de modo que também quero escrever o meu.

¹ Pedro Henrique Alves de Medeiros é Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL) pela UFMS e membro do Núcleo de Estudos Culturais Comparados (NECC). E-mail: pedro_alvesdemedeiros@hotmail.com.

² Acadêmico do curso de Letras Habilitação em Português/Espanhol pela UFMS; PIVIC/UFMS e membro do Núcleo de Estudos Culturais Comparados (NECC). E-mail: denisferraz_une@hotmail.com.

Está cada vez mais difícil compor um poema a essa altura da evolução tecnológica. A poesia grassa por todos os lados. E a desgraça também. Mas não sobrevivi para chorar o leite derramado.

O grande poeta melancólico e triste e de ferro morreu na década de 80 do século XX.

Meu canto é como o do urutau que é deserdado e só canta da fronteira um canto que ninguém escuta e se o escutasse não entenderia.

A subalternidade derrama seu manto sanguinolento dentro da escuridão do mundo civilizado. Ocorre um brilho, como a um campo noturno distante em línguas de fogo sobre o pântano, que não deixa de lembrar uma certa nostalgia a uma aura da fronteira. NOLASCO. *Oráculo da fronteira*, p. 51.

Escrevo um livro no qual eu vou me desbiografando do começo ao fim, tal qual um bugre andariegos da fronteira-sul que vai deixando seus andrajos e despojos e pegadas ao atravessar o pântano da Revolta, quando a tarde declina para a melancolia. NOLASCO. *A ignorância da revolta*, p. 26.

A presente resenha emerge, como condição *sine qua non*, a partir de uma premissa descolonial imbricada pela perspectiva *outra* de que *tudo isso é herança bugresca fronteiriça*³, tal qual conclamado em uma das epígrafes apostas. No bojo desse *tudo isso*, apregoa-se a abertura do arquivo dotado de sensibilidades biográficas e locais do (des) ou (anti)poeta sul-fronteiriço Edgar Cézár Nolasco atravessado pelo sentimento de um mundo *fronterizo*, à la, de maneira semelhante e altamente diferente, Carlos Drummond de Andrade com sua poética brasileira do cotidiano. No pluriverso de Drummond, o sentimento de mundo de Nolasco não só descortina uma (des)poética do cotidiano sul-*fronterizo*, endossado pelas vísceras sanguinolentas de um portunhol selvagem, como, *pari passu*, transporta à praça pública seu corpo *desnudado* de homem-fronteira, filho, servidor público, professor universitário, *anthropos* e habitante da exterioridade das disciplinas territorialistas ocidentais, da poética clássica e, sobremaneira, da *episteme* moderna.

Nesse ínterim, essa resenha, de caráter quase ensaísta, busca deslindar as vicissitudes de um projeto (des)poético *outro* que se roça, simbioticamente, com uma teorização descolonial ou, para utilizar uma terminologia do próprio

³ NOLASCO. *Pântano*, p. 57.

(des)poeta, de cunho crítico biográfico fronteiriço. À vista disso, valeremo-nos da trilogia (des)poética de Nolasco composta pelas obras *Pântano* (2014), *Oráculo da fronteira* (2018) e *A ignorância da revolta* (2019) para ilustrar nossas assertivas críticas, também, (des)poéticas, uma vez que, assim como Nolasco, somos pesquisadores sul-fronteiriços que (sobre)vivem, pensam, existem e produzem a partir dos trópicos, das margens e das periferias do mundo, lugar esse onde ainda grassam as opressões, assimetrias de poder e deslegitimações das literaturas, artes e saberes não-modernos em detrimento à supremacia dos ditos universais. À maneira que Nolasco explicita em uma das epígrafes reproduzidas acima, seu canto (des)poético *é como o canto do urutau que é deserdado e só canta da fronteira um canto que ninguém escuta e se o escutasse não entenderia*⁴.

Assim sendo, compreendemos que o (des)poeta angariou não só em sua (anti)poésis como, sobremaneira, em seu trabalho teórico de viés descolonial e biográfico, *aprender a desaprender*⁵ a poésis clássica, herdeira dos legados greco-latinos europeus ocidentais, para se voltar à herança *fronteriza* que lhe compete enquanto homem-fronteira que (sobre)vive, existe, pensa e escre(vi)ve à luz de uma condição *outra*, aposta na borda da exterioridade. Desse viés, ao *aprender a desaprender*⁶ a poésis clássica, Nolasco funda, no seio crepuscular e sanguinolento da fronteira-sul, uma (des)(anti)poética, ou melhor, uma *teorização (des)poética*, haja vista a condição epistemológica que abaliza todos os poemas presentes em sua trilogia composta por pântanos, oráculos, urutaus, deuses subalternos, escritores eleitos, funcionalismo público, particularidades familiares, ignorâncias, Revolta(s), incertezas, faltas, ausências, lacunas, presenças, biografias, memórias, arquivos, objetos pessoais, ficções, balbucios, cidades, travessias, abandonos, dentre muitos outros temas arraigados em seu *bios fronterizo*. Dessa feita, antes de adentrarmos as idiossincrasias (des)poéticas do escritor em questão, evocamos um fragmento do ensaio “Crítica biográfica fronteiriça (Brasil/Paraguai/Bolívia) (2015), também do referido autor, por entendermos que esta citação é passível de explicitar o preâmbulo crítico *outro*

⁴ NOLASCO. *Oráculo da fronteira*, p. 51.

⁵ MIGNOLO. Desobediência epistêmica, p. 305.

⁶ MIGNOLO. Desobediência epistêmica, p. 305.

cujas (des)poesias de Nolasco se nutrem para escre(vi)ver o espaço biográfico-local da fronteira-sul:

A denominação CRÍTICA BIOGRÁFICA FRONTEIRIÇA merece uma nota explicativa. Em meu livro *Perto do coração selvaje da crítica fronteriza* (2013), como mostra o título, já me detinha acerca de uma crítica fronteiriça. Todavia, ali eu ainda me valia mais da rubrica pós-colonial ou pós-ocidental como forma de atender melhor aos postulados teóricos empregados. Não abri mão de tais teorias, muito pelo contrário. Mas entendo, agora, que elas se voltavam muito mais para uma América Latina como um todo e que, ao seu modo, continua a excluir o Brasil ou, quando não, este vinha meio a reboque. *Na tentativa de resolver em parte isso que me incomodava, fechei um pouco mais o recorte epistemológico e, em contrapartida, como ganho teórico na discussão que proponho agora, aproximei-me mais do meu bios e do meu lócus, posto que a fronteira-sul daqui de onde penso é tão real quanto epistemológica.*⁷

À guisa do trecho exposto, em específico, no período grifado por nós, entrevemos a gênese não apenas das reflexões epistemológicas de Nolasco em seu trabalho intelectual crítico-biográfico fronteiriço, mas, para além disso, o entremear de uma teorização descolonial em sua (des)poética projetada à revelia e ao pluriverso do fazer poético clássico envolto por *belle lettres*, rimas milimetricamente construídas e, em especial, destituído, muitas vezes, da organicidade dos corpos e das sensibilidades biográficas-locais humanas, sobremaneira, quando essas habitam *loci* extrínsecos aos grandes centros globais (Europa e Estados Unidos) ou nacionais (São Paulo e Rio de Janeiro). Na contracorrente da literatura, poesia e saberes clássicos/modernos, Nolasco enuncia já no primeiro poema de *Pântano*, intitulado “Penso, logo existo”, “Nasci na fronteira-Sul; logo penso dela”⁸. Da nossa óptica, não é à toa ou coincidência que o poema mencionado seja o primeiro da trilogia, pelo contrário, ele se configura enquanto o fio condutor de todas as outras (des)poesias que se seguirão não apenas em *Pântano*, como, também, em *Oráculo da fronteira* e em *A ignorância da revolta*, dado que, do ponto de vista *outro* o qual nos abalizamos para falar, pensar de onde se vive incute uma diferença latente no exercício de escre(vi)ver, sobremaneira, no tocante às vidas assujeitadas às exterioridades.

240

⁷ NOLASCO. *Crítica biográfica fronteiriça* (Brasil/Paraguai/Bolívia), p. 47, grifos nossos.

⁸ NOLASCO. *Pântano*, p. 11.

No plasmar geral das (des)poesias de Nolasco, ademais à premissa local explicitada no parágrafo anterior pelo poema “Penso, logo existo” em que há referência, pelo pluriverso descolonial, ao filósofo europeu René Descartes e seu *cogito* moderno, o escritor sul-fronteiriço se nutre, ainda, de uma tríade conceitual-teórico-temática para fomentar seus escritos. Essa tríade se configura enquanto uma teorização crítica biográfica fronteiriça/descolonial + (auto)reflexão (anti)(des)poética + abertura de um arquivo biográfico endossado por um lócus, geoistórico-epistemológico, sul-fronteiriço corroborando, dessa maneira, os escritos (des)poéticos gestados e tracejados na trilogia em questão. Diante disso, tomaremos por base essa tríade para encorajar nossas reflexões a fim de pensar essa produção *outra* e reflexiva sobre sua própria gestação *bios-local-descolonizada* por vias do exercício de apropriar-se das suas diferenças coloniais as trazendo à público, *desnudadas*, e dotadas de um sentimento e sensibilidade de mundo *fronterizos* por excelência. No prisma dessa *teorização (des)poética*, trazemos à baila o poema “Epistemologia *fronteriza*” (*Pântano*) de Nolasco somado ao ponto fulcral das epistemologias do Sul debatidas por Boaventura de Sousa Santos:

Nasci na fronteira-Sul;
Cresci na fronteira-Sul;
Partida da fronteira-sul.
Trouxe a fronteira-Sul dentro de mim:
– Um grande sertão epistemológico.
Aprendi a desaprender a cor sanguinolenta da fronteira.⁹
Uma epistemologia do Sul assenta em três orientações:
aprender que existe o Sul;
aprender a ir para o Sul;
aprender a partir do Sul e com o Sul.¹⁰

De maneira que ambos os textos se prefiguram quase como partes integrantes de um mesmo todo, denota-se que Nolasco evoca à última potência a prática epistemológica para sustentar o seio crítico-teórico descolonial de seus (des)poemas. *Aprendendo a desaprender*, o (des)poeta traz à tona em seu gesto escreviente sul-fronteiriço a compreensão de que não basta viver em/entre/nas fronteiras para se pensar de modo fronteiriço. Pelo contrário, é necessário trazer dentro de si sua condição de fronteiridade, *seu grande sertão epistemológico*, ao

⁹ NOLASCO. *Pântano*, p. 13.

¹⁰ SANTOS *apud* MENESES; SANTOS. Introdução, p. 15.

passo que, de forma complementar, desenhe-se um exercício e uma prática de (auto)reflexão coadunados às orientações do Sul, geohistórico-epistêmico, de aprender que esse espaço existe, além de ir até ele aprendendo a partir dele e com ele, tal qual Santos pontua. Tomado por essa premissa *outra*, à revelia do *cogito* cartesiano em que se é condição pensar para existir, Nolasco afere uma cisão na filosofia moderna aquilatando que é necessário existir *a partir* de algum lugar para pensar e, por extensão, produzir artes, literaturas e saberes. Em específico, sob a égide dessa premissa, o (des)poeta descortina as vicissitudes do seu *sertão epistemológico* em “Fronteira-Sul” (*Pântano*) e, a ele, colocamos vis-à-vis “Um modo poético” (*Pântano*) para sustentar uma leitura (anti)poética de perspectiva sul-fronteriza:

É também território geográfico.
Lugar sem lei, fora da lei.
Lugar que faz suas próprias leis.
Sem lados. Zona da ilegalidade e do contrabando.
Lugar onde sujeitos *oprimidos pero no vencidos* trabalham.
Lugar abissal e biográfico onde canta o urutau.¹¹
Uma poética *fronteriza* propõe saberes e ignorâncias outras
que rompem a cerca de arame farpado
dos latifundiários do poder e do saber advindo
do discurso acadêmico e disciplinar,
passando pelo estado e vice-versa.¹²

242

Aportados nos (des)poemas acima reproduzidos, compreendemos, por vias de suas gêneses corpo-biográfico-fronteiriças somadas à relação intertextual com o livro da intelectual boliviana Silvia Riviera Cusicanqui, que Nolasco se reveste dos gritos (des)coloniais dos *oprimidos pero no vencidos*, incluindo a sua própria voz sul-fronteriza subalterna, projetados à luz dos lugares abissais a partir dos quais os si-mesmos, *humanitas*, pelo crivo assimétrico das diferenças coloniais, revestidas de diferenças culturais, ainda insistem em oprimir, rechaçar, silenciar e apagar as produções não-modernas atravessadas por sensibilidades biográficas e locais *outras* erigidas das exterioridades do planeta. Arraigado a isso, uma (des)poética *fronteriza*, como a de Nolasco, não poderia fazer outra coisa senão trazer à escuta e a público os saberes, sensibilidades, vozes, ignorâncias e revoltas

¹¹ NOLASCO. *Pântano*, p. 17, grifos do autor.

¹² NOLASCO. *Pântano*, p. 19.

outras daqueles que foram transfigurados nesses próprios outros (bárbaros, selvagens, indígenas, periféricos, terceiro-mundistas, *anthropos*, ignorantes etc.) pelos si-mesmos (homens brancos, europeus, academicistas, disciplinares, territorialistas, latifundiários, Estadistas, *humanitas* etc.). Para além de querer *dar voz* a alguém – uma vez que ninguém dá voz a ninguém – Nolasco, metaforicamente, coloca os cinco dedos na ferida colonial latino-brasileira-sul-fronteiriça apregoando um grito de liberdade descolonial a si mesmo e aos seus, *oprimidos pero no vencidos*, pois, como ele mesmo assente em “Quando a poesia é dispensável”, “Tudo o que a mais alta poesia podia / emprestar à imagem do homem do pântano / – vi nele de sobra”¹³. Nesse ínterim, vejamos o (des)poema “Poética bugresca” em *Pântano*:

Ganhei de uma amiga e discípula um *Bugrinho* da artista indígena e popular Conceição dos Bugres e o trago comigo, no dia a dia, depositado em minha escrivania de trabalho. De tanto me pegar olhando para ele ali, à minha frente, pensei em voz alta o que se segue: *Meus Bugres sou eu*, poderia ter dito Conceição. E se o disse, de nada adiantou, pois o estado e uma estética moderna que grassa na fronteira fizeram ouvidos moucos à sua *boutade* bugresca. [...] Há uma história pessoal inscrita nos vincos de seu corpo totêmico. Posso até compreender e dissertar sobre sua condição subalterna, mas reconheço que jamais me poderei por em sua condição de sujeito subalterno. Capto, por meio de meu olhar de observador, suas sensibilidades biográficas, e chego perto de uma compreensão de sua condição ameríndia. [...] vejo que seu corpo amalgama memórias e histórias locais das quais nenhuma estética moderna poderá contemplar. Acabo ensaiando uma teorização poética que ao fim e ao cabo me diz de minha específica condição e vida. [...] ele acaba por me ensinar a *aprender a desaprender* a razão moderna e, em troca, me permite alcançar sua poética bugresca advinda de nossa fronteira-Sul. Por meio de sua poética bugresca, posso exumar memórias, reinventar histórias locais e revelar identidades escondidas por trás da leitura moderna equivocada que foi feita dos próprios *Bugres* [...]

Deixo aqui não meu protesto, mas meu descontentamento diante de uma *poética outra* que fora *encoberta* pela poética moderna, para melhor satisfazer o coro universal de uma estética dos contentes.¹⁴

Meus Bugres sou eu, conclama Nolasco sob a pluma da artista Conceição dos Bugres, na esteira dessa assertiva, entendemos que a fronteira-sul e suas

¹³ NOLASCO. *Pântano*, p. 69.

¹⁴ NOLASCO. *Pântano*, p. 31, grifos do autor.

vicissitudes locais são, também, seu (des)poeta *fronterizo*. Mais uma vez endossado pelas grafias epistemológicas da crítica biográfica fronteiriça, o escritor evoca, em suas entre linhas (anti)poéticas, as reflexões de Walter Mignolo para assegurar o lugar colonial que o Estado e a estética moderna ocupam em relação às produções dos *anthropos*. Esses, por sua vez, afora do binômio sujeito/objeto, revestem-se de suas próprias sensibilidades locais e biográficas para pensar, amalgamar e aquilatar suas produções artísticas, literárias e epistemológicas. Diante dessa perspectiva (des)poética-descolonial, Nolasco gesta o que ele mesmo denota de *uma teorização poética*¹⁵ que acaba por descortinar as próprias especificidades e condições de sua vida da/na fronteira-sul em estado contínuo de *aprender a desaprender* as poéticas e as teorias modernas que aqui se aportaram sem mesmo passarem pelo mísero processo de transculturação e/ou tradução conceitual.

Aprendendo a desaprender, o (des)poeta desenterra as diferenças coloniais e suas memórias *bios*-locais reinventando histórias locais antes silenciadas pela colonialidade do poder imperante no trópicos latino-brasileiros pela salvaguarda das *equivocadas leituras modernas aqui realizadas, em especial, dos Bugres de Conceição*¹⁶. Pelo reverso do que muitos escritores, intelectuais e pesquisadores brasileiros continuam fazendo à exaustão, Nolasco, ao optar por uma desobediência epistêmica e opção decolonial, não angaria *satisfazer o coro universal das estéticas dos contentes*¹⁷, mas, sim, decolonizá-las como forma de prezar por *todas* as vidas que aqui (sobre)vivem e re-existem. Ainda no tocante à prática de (auto)reflexividade, em “A poesia” e “A inexistência da poesia”, ambos publicados na obra *Pântano*, o (des)poeta assevera:

Devo confessar, a se alguém interessar possa, que o fazer poético em mim não advém apenas do lado bom das coisas e de mim enquanto alguém que se predispôs a fazer poesia, nem muito menos apenas de belas palavras. Essas, para ser bem sincero, raramente me servem para alguma coisa. De belas palavras o inferno está cheio. O fazer poético em mim advém também de meu lado sombrio, pantanoso, da quiçaca mesma da alma humana. [...] Cansei. Um homem cansado e responsável por seus impostos e deveres de cidadão comum é um perigo iminente. Tive vontade de

¹⁵ NOLASCO. *Pântano*, p. 31.

¹⁶ NOLASCO. *Pântano*, p. 31.

¹⁷ NOLASCO. *Pântano*, p. 31.

fugir para a fronteira. Vi-me refugiado no deserto. Ateei fogo em toda minha biblioteca antes de mudar radicalmente de vida. Pensei que se toda aquela homilia não resultasse em um poema, de nada teria me adiantado ter lido e acreditado no que acreditei a minha vida inteira. E que alguém ouse me contrariar. Escrever um poema é ir à desforra consigo mesmo. Alguém aí para me desmentir?¹⁸

Escrevo uma poesia inexistente, posto que a poesia da fronteira não existe enquanto uma *forma* poética relevante ou mesmo compreensível. A razão poética não alcançou o outro lado da fronteira e, por não saber ver, leu o visível no invisível, o fora da lei na Lei, o apoético no poético. As experiências desperdiçadas e invisíveis do outro lado da fronteira não foram percebidas por uma poética vinda de longe. A zona colonial da fronteira produz uma poética ignorante e incompreensível ao olhar imperial de uma poética e estéticas modernas.

A fronteira tem poetas, sim, e produz uma *sub*-poesia atravessada pela Natureza local ignorada e rejeitada e exprobrada e massacrada e descartada e universalizada. Aí o pântano e seus saberes ecológicos não existem para a poesia.¹⁹

Dados os fragmentos citados, Nolasco, tomado pela condição de fronteiridade e de desobediência epistêmica que o permeia, busca deslindar em seus escritos (des)poéticos não apenas o *lado bom das coisas* e da poesia, e, sim, verdades que se presentificam por vias de sua óptica de homem-fronteira aposto no fora criado pelo dentro. À maneira que expõe em um dos trechos acima, *de belas palavras o inferno está cheio*. Lido de outra forma, denotamos que é das *belle lettres* e da *episteme* moderna que o inferno está cheio, dado o caráter sanguinolento e assimétrico de poder que as sustenta há séculos. Rimas milimetricamente elaboradas e belas palavras não servem ao fazer (des)poético de Nolasco, o escritor se nutre do caráter sombrio e pantanoso abalizados tanto em sua fronteira-sul quanto, primordialmente, em sua condição de *ser* humano. Frente ao lado obscuro da alma humana, o escritor busca refúgio justamente em sua fronteira-sul, ou melhor dizendo, em sua condição *fronteriza* de adentrar o mundo, os saberes, as artes e as literaturas.

À semelhança do poeta corumbaense Lobivar Matos e tomando por uma consciência crítica *outra* da colonialidade do poder que impera nos trópicos, Nolasco entrevê em sua (des)poética *fronteriza* uma condição de inexistência, haja vista que os saberes fronteiriços, pela óptica moderno-ocidental, *não existe*

¹⁸ NOLASCO. *Pântano*, p. 63.

¹⁹ NOLASCO. *Pântano*, p. 87, grifos do autor.

*enquanto uma forma poética relevante ou mesmo compreensível*²⁰. Quando da tentativa de entendê-la, em geral, os intelectuais academicistas, relegados às quatro paredes da universidade disciplinar e territorialista, aferem à ela um olhar tomado por exotismo, barbárie e selvageria desconsiderando suas particularidades biográficas e locais que, queiram os modernos ou não, são tão necessárias e relevante quanto àquelas oriundas de *loci* centrais e globais. Ainda nesse intento, Nolasco prefigura a consciência *outra* das linhas abissais incutidas nas produções não-modernas deslindando que a *razão poética fronteriza*²¹ não alcançou o outro lado da fronteira, isso é, os centros, e, por isso, os analistas de plantão *leram o visível no invisível, o fora da lei na Lei, o apoético no poético*²². Assim, na esteira, mais uma vez de Boaventura de Sousa Santos, o (anti)poeta traz à voga o desperdício de experiências por parte do pensamento abissal para com as produções vindas de longe fazendo com que *a zona colonial da fronteira produzisse, por intermédio do olhar colonial-imperialista, uma poética ignorante e incompreensível*²³.

No bojo do crítico sul-frontereiro Marcos Antônio Bessa-Oliveira por vias do conceito de *aisthesis (bio)descolonial* entendida enquanto “[...] sensibilidade biogeográfica; aisthesis como episteme.”²⁴, pontuamos o aspecto não-estético endossado nas (anti)poesias de Nolasco. Pelo reverso do feito séculos a fio pelas *belle lettres*, o poeta sul-frontereiro se afasta do ideia de estética moderna colonial para se nutrir de uma sensibilidade de mundo *outra* em relação ao seu próprio lócus de experiência e de enunciação descortinando paisagens *biogeográficas* e sinestésias não compreendidas pela estética em vigor nas universidades, inclusive, brasileiras. Em consonância ao posicionamento crítico de Nolasco, a *aisthesis (bio)descolonial* implica uma *opção por aprender a desaprender o aprendido e voltar a aprender* à luz de *modus operandi e vivendi outros*, não-modernos, justamente com as exterioridades do mundo, a exemplo, a fronteira-sul da qual

²⁰ NOLASCO. *Pântano*, p. 87.

²¹ NOLASCO. *Pântano*, p. 87.

²² NOLASCO. *Pântano*, p. 87.

²³ NOLASCO. *Pântano*, p. 87.

²⁴ BESSA-OLIVEIRA. *Fronteira, biografia – biogeografias – como episteme descolonial para (trans)bordar corpos em artes da cena*, p. 148.

tanto Nolasco se debruça sobre e *a partir*. No plano das idiossincrasias biográficas implicadas no fazer (des)(anti)poético do escritor, trazemos à voga o (des)poema “Para compor uma biografia” (*Pântano*) a fim de evocarmos algumas grafias do seu *bios* sul-*fronterizo* de homem-fronteira:

Passei grande parte de minha infância,
antes de ir para a escola na cidade,
indo e voltando a Pedro Juan Caballero, acompanhando meus pais
que para ali iam fazer suas compras no exterior.
No trajeto, passávamos por um lugarejo
denominado de Sanga Puytá.
Pra ser sincero, naquela época nem achava o nome do lugarejo
tão bonito.
Hoje, o lugarejo e o nome, atravessados por minha memória quase
nostálgica,
fazem parte de uma parte de minha vida, cuja biografia não escrita
um dia terá que contemplar, sob pena de ficar incompleta. Entre
esse intervalo de tempo
de quase quarenta anos, para minha alegria descobri e li várias vezes
o conto "Sanga Puytá", de Guimarães Rosa. Apenas muito mais
tarde em minha vida
fui descobrir, para minha alegria, que Rosa havia passado por ali.
Trago amalgamados em meu coração o lugar, o nome do lugar e o
desejo de um encontro impossível.²⁵

247

Calcados na citação acima, entendemos que Nolasco leva à exaustão e, ao mesmo tempo, avança o formulado pelo intelectual argentino Ricardo Piglia no que concerne à ideia de que o crítico escreve sua vida quando pensa estar escrevendo suas leituras, esse, por sua vez, reconstrói sua própria existência no interior dos textos que lê formulando uma autobiografia ideológica, teórica, política e cultural escre(vi)vendo *a partir* de um espaço preciso e de uma posição concreta²⁶. No plano do arquivo biográfico-*fronterizo* do (des)poeta, tal qual descortinado pelo fragmento supracitado, há a transfiguração da ideia de *leituras* em grafias-narrativas-*fronterizas*, haja vista que a ideia de *textos* deslindada por Piglia se transforma em indícios de um *bios* da exterioridade permeado por infâncias, escolas, cidades, portunhóis selvagens, lugarejos subalternos, memórias

²⁵ NOLASCO. *Pântano*, p. 23.

²⁶ PIGLIA. *O laboratório do escritor*, p. 70-71.

marginais, biografias, literaturas brasileiras e memórias quase melancólicas de um passado presentificado pela chancela da (des)(anti)poética fronteira aqui posta em cena. Ademais a isso, Nolasco, de maneira consciente ou não, carrega em sua experiência sul-latina, o ideário de Juliano Garcia Pessanha de que livros não são compostos apenas por outros livros, para além, endossam-se de encontros com lugares, doenças, pessoas atravessadas por verdades, sendo essas, somadas aos seus lugares de pertencimento, *livros não escritos*²⁷.

Assim, à maneira de Pessanha, não há como formularmos a bibliografia de Nolasco apenas assentados nas obras que o (des)poeta, professor universitário e intelectual sul-fronteiriço elegeu e leu, mas, sim, voltarmos-nos, *pari passu*, aos *bios e loci* que o tocaram ao longo de sua vida²⁸ enquanto um agente de formulação para as questões da exterioridades que o (des)poeta considera mais importantes e que, por sua vez, foram desconsideradas pelos críticos/poetas dos centros permeados pelo legado coloniais-imperialistas do lado mais escuro da modernidade. Isso posto, no poema “Memória” (*Pântano*), Nolasco explicita que, ao abrir seu arquivo cultural, quer fazê-lo sem medo em direção ao que se pode encontrar dentro dele²⁹. Nas vísceras desse arquivo *outro*, descortina-se o canto descolonial de um indivíduo *sul-fronterizo* buscando, pela égide de sua literatura marginal, reencontrar-se com seu eu da exterioridade, ao passo que, no meio do caminho, deslindam-se grafias-narrativas de um *anthropos* tornado desconhecido pelas garras da matriz colonial de poder que insiste em imperar nos trópicos latinos, brasileiros e, especialmente, sul-mato-grossenses:

[...] Também quero abrir meu arquivo cultural hoje sem medo do que posso encontrar dentro dele. E assim o faço nessa tarde ensolarada de domingo no campo: para minha surpresa, encontro uma binga de papai, trazida por mim de Arequipa. Uma tesoura extraviada de mamãe, com a qual ela passou a vida inteira cortando seu cabelo escondido de papai. Um cartão-postal enviado por meu irmão mais velho, de Londres, para todos da família. Uma boneca de plástico azul e outra laranja, ganhadas por minhas irmãs mais velhas de quando nossos pais iam para a cidade distante longe. Uma fotografia escolar minha, tirada quando eu tinha nove anos. Encontrei também meu exemplar preferido de *A paixão segundo G.H.*, de Clarice.

²⁷ PESSANHA. *Instabilidade perpétua*, p. 287.

²⁸ PESSANHA. *Instabilidade perpétua*, p. 287.

²⁹ NOLASCO. *Pântano*, p. 35.

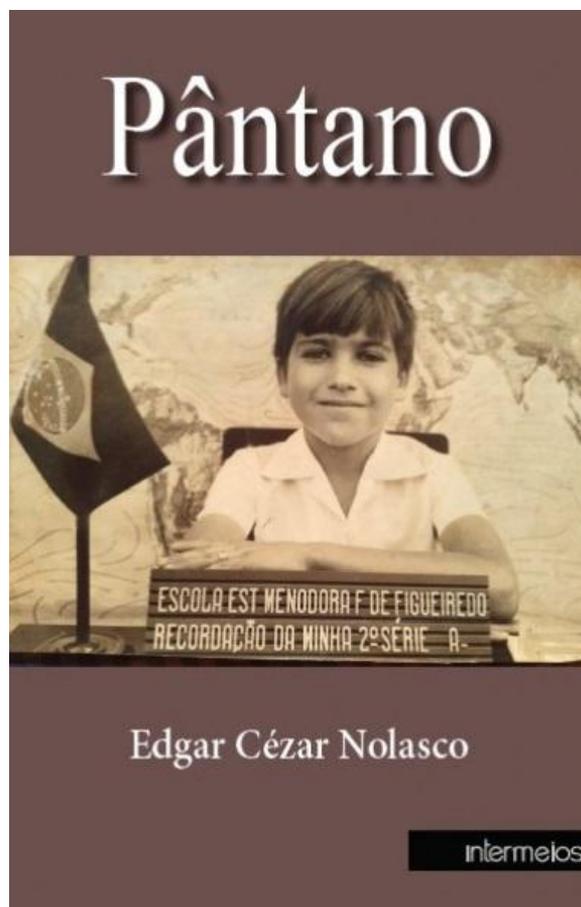
Uma versão em portunhol de *O Aleph*, de Borges, feita por mim como exercício da língua. A versão definitiva e ignorada de meu livro *Perto do coração selvaje da crítica fronteriza*. Uma carta enviada de longe de um amor que me traiu. [...] Não se passaram quase quarenta anos em vão. Qualquer história, por mais insignificante que seja, tem uma hora em que parece não caber nela mesma de alegria. Tive a minha vida, pensei, antes de cerrar meu arquivo do mal.³⁰

Ao abrir seu arquivo cultural hoje, Nolasco se vê frente a objetos pessoais permeados por grafias e experiências familiares dotadas de sensibilidades e de narrativas *outras*, desconsideradas pela *episteme* moderna. Dentre esses objetos, o (des)poeta evoca uma binga paterna, uma tesoura materna, um cartão-postal enviado por seu irmão mais velho, bonecas de plástico de suas irmãs, uma fotografia de tempos distantes, exemplares de obras eleitas e herdadas de seus escritores preferidos, uma versão de seu livro teórico *Perto do coração selvaje da crítica fronteriza* e a carta de um amor traidor. Nesse plasmar biográfico, Eneida Maria de Souza nos é necessária para compreendermos, na contracorrente dos saberes disciplinares modernos, que *os objetos são altamente contaminados por memórias e (de)marcam traços e marcas do passado*³¹, uma vez que “[...] muitas vezes triviais [...] adquirem vida própria ao serem incorporados à sua biografia [...]”³². Ironicamente, ou não, a fotografia de Nolasco aos nove anos trazida à tona na abertura desse arquivo biográfico-sul-fronterizo estampa a capa de *Pântano* (Figura 1) ou, em outras palavras, a obra que dá início à trilogia (des)poética-epistemológica discutida nessa resenha quase ensaísta:

³⁰ NOLASCO. *Pântano*, p. 35, grifos do autor.

³¹ SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 43.

³² SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 41.



250

FIGURA 1: O (des)(anti)poeta Edgar César Nolasco aos nove anos de idade e, *pari passu*, a capa do livro *Pântano*.

FONTE: <https://redeintermeios.com/livros-intermeios/104-pantano-9788564586918.html>.

Corroborado pelo exposto e ainda no plano da abertura arquivística cultural do (des)poeta da fronteira, debruçamo-nos sobre o último (des)poema selecionado por nós de *Pântano* intitulado “Suas ficções, minhas ficções”. No texto em questão, Nolasco traz à tona de maneira mais específica sua veia literária de professor universitário das Letras e, ao mesmo tempo, de leitor daqueles escritores eleitos e herdados para comporem a plêiade de amigos e espectros arraigados em suas práticas tanto epistemológicas quanto (des)poéticas. Dentre os literatos, evoca-se Clarice Lispector, a grande paixão literária do (des)poeta, uma vez esse

dedicou grande parte de sua carreira acadêmica (Mestrado e Doutorado) a estudá-la e a tentar compreendê-la, Virginia Woolf, Jorge Luis Borges e Silviano Santiago – em relação ao mineiro, na posição de professor e orientador, Nolasco transferiu a nós, Dênis e Pedro, sua admiração fazendo com que nos predisuséssemos a pesquisá-lo pela insígnia de “objeto de pesquisa” desde a graduação até a pós. Ademais aos escritores mencionados, o sul-mato-grossense traz à baila, também, Walter Mignolo e Eneida Maria de Souza, intelectuais responsáveis por ajudá-lo a pensar melhor não só sua condição de fronteiridade, mas, sobremaneira, o Brasil, a América Latina e as produções emergentes desses *loci outros*:

Apesar de ter nascido na fronteira-sul, dediquei grande parte de meu tempo aos estudos das Letras na cidade. Gastei noites inteiras na tentativa vã de compreender a obra de Clarice Lispector. Apesar da vontade, nunca cheguei a desistir da empreitada, quase sempre solitária; às vezes temerária. [...] Me tornei vassalo da obra clariciana. Foi por esse tempo que descobri a obra monumental da escritora inglesa Virginia Woolf [...] Mais tarde me tornei escravo da obra de Borges e até hoje nunca pude dimensionar o poder que ela exerce sobre a minha mente. O estilo ensaístico de suas *ficções* me incomoda até o cansaço. *Suas ficções, minhas ficções*. [...] comecei a ler Silviano Santiago. [...] Silviano, Walter Mignolo e Eneida Maria de Souza, entre outros, eu os leio cada vez mais e para a vida intelectual. E tenho acreditado, sinceramente, que eles possam me ajudar em minha batalha por pensar melhor *a partir da fronteira*, meu berço da civilização *fronteriza*. O *pântano* é dentro e fora de mim!”³³

251

No prisma desses que colaboram para que Nolasco se muna e pense melhor *a partir* da sua fronteira-sul atravessado pelo *Pântano* que é dentro e fora de si, em *Oráculo da fronteira* o (des)poeta, pela égide do seu canto descolonial, evoca a figura de um deus subalterno compreendido enquanto “[...] aquela figura que vive dentro da floresta da fronteira-sul, cuja função ancestral é guardas as leis que regem o povo e o lugar fronteiriço.”³⁴, ademais, “[O deus subalterno] aparece logo pela manhã, ainda quando o orvalho está no macegal, ou às dezessete horas e trinta minutos quando o urutau canta na aroeira do outro lado da fronteira.”³⁵. Dadas as citações supracitadas, entrevemos que não só deus subalterno – grafado

³³ NOLASCO. *Pântano*, p. 105, grifos do autor.

³⁴ NOLASCO. *Oráculo da fronteira*, p. 25.

³⁵ NOLASCO. *Oráculo da fronteira*, p. 25.

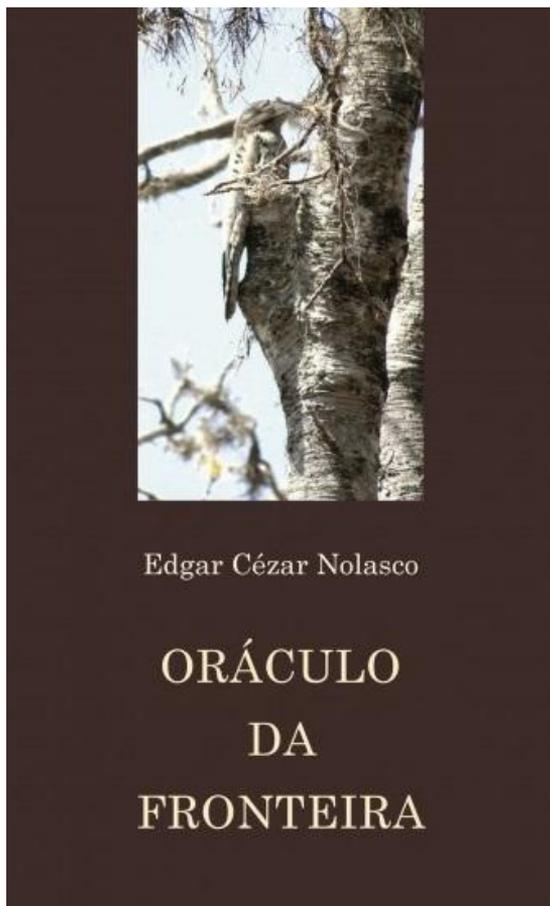
pelo (anti)poeta em minúsculo – aparece como figura (anti)poética de Nolasco, mas, para além dele, adentramos as particularidades *bios*-locais da imagem do pássaro urutau que singulariza essa paisagem *bios*geográfica *outra* habitando, tal qual o deus subalterno, a floresta do fronteira-sul permeada pelas existências periférico-marginais e pelos gritos de libertação dos *oprimidos pero no vencidos*, cantados em *Pântano*.

Assim, no poema que dá título ao livro, “Oráculo da fronteira”, Nolasco interroga ao deus subalterno *o que a fronteira vale do seu outro lado?*³⁶ A resposta, por sua vez, prefigura-se como enigma para o (des)poeta tomado um desejo de fronteiridade lido enquanto extensão do seu próprio corpo e da sua condição de homem que nasceu e viveu nesse lugar posto no arrabalde do mundo. No que concerne a esse espaço *outra*, de exterioridade por excelência, a *episteme* moderna e a poésis clássica não dispenderam seus preciosos tempos para escutá-lo destituídas de preconceitos, exotismos e/ou sentimentos de superioridade, pelo contrário, aferiram-lhe insígnias de marginalidade reafirmando cada vez mais suas supostas superioridades de grandes centros em detrimento aos *loci* descentralizados e, por extensão, tornados discursivo-narratologicamente periféricos. Frente a isso, evocamos o poema-título citado, bem como a capa de *Oráculo da fronteira* estampada pela fotografia do urutau da fronteira-sul (Figura 2):

O fato de eu ter nascido e vivido na zona de fronteira até aos nove anos e de depois eu retornar para lá todos os finais de semana, já estudando na cidade, e de continuar indo ainda hoje, mesmo que muito mais esporadicamente, me dá a condição de continuar a perguntar a um deus bugre subalterno o que a fronteira vale do seu outro lado? Se a resposta continua um enigma para mim, mesmo passados quase quarenta anos de quando a fiz pela primeira vez, meu desejo, como extensão da minha condição de homem que nasceu e viveu naquele lugar, me permite imaginar respostas mais convincentes para a compreensão de minha relação com o meu *bios* histórico, familiar e cultural. [...] hoje, a mesma fronteira de minha vida não deixou de ser territorial, mas também não tem como eu a vê-la quase que tão somente epistemológica. [...] Se a fronteira-sul é porosa para as histórias e memórias locais que gravitam em seu entorno, minha vontade de contorná-la vai até aonde consigo administrar meu medo de homem-fronteira. [...] Entre parado e perdido dentro de uma tarde nos arrabaldes do Sul labiríntico que faz a minha vida, e sem me esquecer

³⁶ NOLASCO. *Oráculo da fronteira*, p. 12.

da condição de sujeito atravessado, busco refazer esse *atravessamento biográfico* da fronteira como forma de aprender a contornar o medo que me faz.³⁷



253

FIGURA 2: Capa da obra *Oráculo da fronteira* explicitada pela imagem do urutau, ave singular da fronteira-sul.

FONTE: <https://redeintermeios.com/destaque/220-oraculo-da-fronteira-9788584991181.html>.

Assim sendo, por vias do plasmar do poema citado entremeadado pela imagem do urutau na capa de *Oráculo da fronteira*, compreendemos que a relação de Nolasco com seu próprio *bios* se gesta por perspectivas históricas, familiares e

³⁷ NOLASCO. *Oráculo da fronteira*, p. 12, grifos do autor.

culturais, à maneira da abertura do seu arquivo, também, biográfico, por excelência. Nesse ínterim, aquilatado por grafias e narrativas oriundas da fronteira-sul, não haveria outro *modus operandi e vivendi* do (des)poeta senão entrever sua fronteira enquanto lócus geográfico, mas, sobretudo, epistemológico em que se roçam e se atravessam saberes, sensibilidades, artes, literaturas, sensibilidades, afetos, faltas, ausências, lacunas, presenças e Revoltas. Isso porque a fronteira-sul *é porosa para as histórias e memórias locais que gravitam em seu entorno*³⁸ aquilatando a vontade de que o (anti)poeta (des)conhecido a contorne indo até *onde consiga administrar seu medo de homem-fronteira*³⁹. Dessa forma, *aprendendo a desaprender*, Nolasco angaria uma forma de refazer seu *atravessamento biográfico*⁴⁰ composto por fronteiridades a fim de se (re)encontrar consigo contornando o medo que habitar e (sobre)viver na borda da exterioridade lhe incute. No bojo dessa acepção, em “Poema político, por que não?” (*Oráculo da fronteira*), o (anti)poeta reafirma: “A fronteira é meu máximo”⁴¹, coadunando, com tal prerrogativa, o exposto em “Política local”:

O poeta subalterno da fronteira-Sul reconhece e rechaça a política do poeta do centro e já pensou na possibilidade de pôr pra correr o poeta ocidental. Já o poeta nacional do centro não descarta a chance de ocupar o lugar do poeta universal e repetir sua poética nos grandes centros do país e periferias afora. Que o poeta do centro almeje tal feito é academicamente compreensível pela tradição poética e política nacional. Agora que o poeta da fronteira-Sul quisesse incorporar em sua poética bugresca a poética dos dois seria simplesmente incompreensível. Compete a ele não ignorar as demais poéticas, mas daí a repeti-las nos trópicos sulistas seria um disparate poético. Em todo caso, não faz parte da boa política do poeta subalterno deixar o poeta ocidental achar que continua a *tirar ouro do nariz*, nem muito menos que ainda pode falar por toda a antipoética subalterna. Nem muito menos deixar que os poetas modernos dos grandes centros do país e do mundo continuem a ditar o modo poético que deve ser seguido por todos os demais poetas desse país abissal.⁴²

³⁸ NOLASCO. *Oráculo da fronteira*, p. 12.

³⁹ NOLASCO. *Oráculo da fronteira*, p. 12.

⁴⁰ NOLASCO. *Oráculo da fronteira*, p. 12.

⁴¹ NOLASCO. *Oráculo da fronteira*, p. 88.

⁴² NOLASCO. *Oráculo da fronteira*, p. 36, grifos do autor.

No (des)poema aposto, Nolasco não apenas encena, mais uma vez, suas particularidades *bios*-locais da exterioridade, mas, ao mesmo tempo, incute uma crítica àqueles que desejam se integrar ou se assimilar às instituições dos projetos coloniais-imperialistas possivelmente como uma forma de se distanciar (?) da condição de *anthropos* (im)posta por esses mesmos modernos a quem se busca aprovação e/ou legitimação. Pelo contrário, a condição *sine qua non* da (anti)(des)poética é justamente reconhecer e rechaçar a política local daqueles sedentos por serem tolerados ou mesmo aceitos, à revelia, pelos que se (auto)denominaram universais excluindo, por consequência, todas as muitas outras experiências, (des)poésis, literaturas, saberes, sensibilidades e *loci* aportados nas bordas e nas margens do planeta globalizado, imperialista e (neo)colonial.

Portanto, a saída de caráter epistemológico encontrada por Nolasco seria não ignorar as demais poéticas, contudo, tal opção não implica, necessariamente, repeti-las, uma vez que isso caracterizaria um disparate por parte dos habitantes das exterioridades. Nas entrelinhas do (anti)poeta, da nossa óptica, prefiguram-se a opção descolonial e a desobediência epistêmica como formas de prezar, em especial, pelas vidas, saberes e produções artísticas que habitam os *loci* periféricos e marginais dos *anthropos* desconsiderados pelos grandes centros mundiais, econômicos, geopolíticos, acadêmicos e literários. Em “Balucio do oráculo”, o (anti)poeta explicita como é fazer poesia a partir do que ele conclama de *cu do mundo*⁴³:

Fazer poesia a partir do cu do mundo é uma saída estratégica poética e epistemologicamente de apresentar ao outro que o poeta da fronteira-Sul também pode andar por suas próprias pernas.

A poética subalterna exuma para o presente aquelas lições poéticas e históricas locais que ficaram durante anos amalgamadas nos *loci* das margens da América Platina e na escuridão.

A poética da fronteira burla a rigidez imposta pela poética moderna que ainda grassa nos trópicos.

A zona fronteiriça é o lugar por excelência para o labor de uma poética que emergem de uma força original e de sombra úmida de escuridão capaz de causar desconforto a qualquer poética vinda de longe.

[...]

⁴³ NOLASCO. *Oráculo da fronteira*, p. 62.

A poética da fronteira é uma ação poético-política capaz de dessubalternizar os sujeitos e suas respectivas histórias, por meio de sua prática descolonial da poética e da política modernas que ainda grassam no mundo moderno.

Uma poética de fronteira escuta a fronteira do lado de dentro e do lado de fora, acompanha o movimento incerto de seu corpo movediço e as histórias locais que dele se despregam.

[...]

O *fazer teórico* de uma poética de fronteira está por ser construído por intelectuais bárbaros e selvagens que não medem esforços para reconhecer pessoalmente as histórias dos povos fronteiriços, dos ameríndios, além das dos maias, incas e astecas. Quero entender que, a partir da fronteira, o papel do poeta fronteiriço é *desreprimir, desoprimir e desumilhar* as poéticas subalternas que foram rasuradas em prol de uma rima massacrante, dissonante e oca.⁴⁴

Fazer poesia a partir do cu do mundo é uma saída estratégica poética e epistemologicamente de apresentar ao outro que o poeta da fronteira-Sul também pode andar com suas próprias pernas. Posta essa premissa, Nolasco reafirma em *Oráculo da fronteira*, como feito em *Pântano*, a (auto)reflexividade epistemológica que abaliza suas (des)poesias nutridas por sua *persona* não apenas (anti)poeta, mas, sobremaneira, intelectual e crítica biográfica fronteiriça pensando à luz das margens do planeta, e, em especial, do Brasil em relação aos eixos nacionais de produção do saber e da literatura. Há, dessa feita, uma dupla significação de *cu do mundo* incutida no discurso do (des)poeta, uma vez que esse pensa e escre(vi)ve não apenas *a partir da* periferia do planeta, mas, *pari passu, a partir da* borda do território nacional que o atravessa enquanto brasileiro.

Aportando-se contra essa dupla marginalização, Nolasco reitera que a sua (des)poética subalterna, no seio de sua presentificação, exuma as lições poéticas e históricas locais que foram obscuridades nas margens da América Platina ao mesmo tempo em que burla as fronteiras disciplinares e poéticas (im)postas pela poíesis moderno-clássica que ainda insiste em se perpetuar nos trópicos, em específico, por críticos e escritores que angariam se integrar às vicissitudes da modernidade colonial. Contra isso, o sul-mato-grossense projeta sua (anti)poética da fronteira como uma possibilidade de dessubalternizar não apenas si mesmo, mas os sujeitos da exterioridade e suas experiências por vias de práticas descoloniais que escutam a fronteira de ambos os lados *desreprimindo e*

⁴⁴ NOLASCO. *Oráculo da fronteira*, p. 62, grifos do autor.

*desumilhando*⁴⁵ aqueles que foram tornados *anthropos* pela chancela dos conhecimentos e das literaturas dos *humanitas*. Em “Minha explicação”, Nolasco assente:

Drummond que me perdoe, mas meu verso não é, nunca foi e nem nunca será minha cachaça.

[...]

Apesar do meu verso nunca me agradar, ele me dá um retrato fidedigno de meu *bios*, de meu lócus, da paisagem sanguinolenta da fronteira-Sul onde nasci, principalmente, quando, numa tarde de outono de outrora, dobrava a curva da ilha abandonada da fazenda Revolta montado no lombo do meu cavalo.

Quando a sombra da mata da fronteira avançava para o lado de cá e muito perto se escutava o canto desesperado do urutau deserdado, eu voltava para casa tomado de uma alegria que parecia que ia sair pela boca afora.

[...]

Se tem um legado que não poderei negar ao meu poema são minhas sensibilidades biográficas e locais que resultam em minha formação identitária de homem-da-fronteira (Arre, cruz-credo, por pouco não disse poeta).

Cuidado, se me tomar como poeta, corre-se o risco de não escutar o balbucio de um deus subalterno que mina e contamina por dentro do verbo *pós-verso*.⁴⁶

Isso posto, compreendemos que Nolasco, atravessado pelas reflexões do intelectual uruguaio Hugo Achugar em *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura (2006), traz à tona o balbucio do deus subalterno sul-fronteiriço, ao passo que, de maneira simultânea, explicita o legado de suas sensibilidades biográficas e locais incrustado em seu corpo de homem-da-fronteira resultante de uma formação identitária *outra*, não considerada pela matriz colonial de poder relegada a repetir exaustivamente a subjetividade pseudo-universal do centro sobreposta aos demasiados aforas existentes em um mundo abissal dividido por linhas que só fizeram separar os outros dos si-mesmos *sub judice* das diferenças coloniais. Agradando o (des)poeta, ou não, a (anti)poíesis de Nolasco, à maneira de Borges, traceja o rosto de seu *escre(vi)vedor* perlaborando um mapa biográfico particular oriundo da paisagem sanguinolenta da fronteira-sul onde o urutau balbucia melancólico-desesperadamente sem ser ouvido.

257

⁴⁵ NOLASCO. *Oráculo da fronteira*, p. 62.

⁴⁶ NOLASCO. *Oráculo da fronteira*, p. 49, grifos do autor.

Assim, o (anti)poeta escreve sua história trazendo dela a terra sanguinolenta e o sol crepuscular sul-fronteiriços das palavras que emergem de si mesmo e do balbucio do urutau contaminado pelo grito desesperado dos *oprimidos pero no vencidos* que continuam a re-existir arraigados cada vez mais às suas sensibilidades e histórias locais dotadas de fronteiridades. À revelia do que comumente se tem feito no Brasil colonial-imperialista, Nolasco *escreve para achar um Sul para sua vida*⁴⁷. Dada essa assertiva e nos encaminhando para os dois últimos poemas selecionados por nós de *Oráculo da fronteira*, reproduziremos a seguir “Biografia da fronteira” e “Meu Norte é o Sul” a fim de reiterarmos, ainda, as grafias-narrativas apostas nos meandros da fronteira-sul, bem como a opção *outra* deslindada pelo (des)poeta ao escolher a descolonialidade como *modus operandi e vivendi* de desobediência aos legados coloniais-imperialistas que insistem em se perpetuar nas bordas das exterioridades:

A fronteira-sul é o sintoma de minha poesia.

A planície é a extensão de meu corpo.

A Revolta é meu arquivo poético que vela as sensibilidades locais e biográficas de um homem-poeta que sabe que vai morrer (quando a tarde declinar para a melancolia do crepúsculo oscilante da fronteira).

Desenhei um (ovo) e escrevi ao lado *entender é a prova do erro*. A origem das coisas não precisa ser entendida. A da poesia também não. A Natureza existe para ser sentida. Não por acaso que *sentido* é a palavra que mais gosto. Tanto que ela me enlouqueceu na busca de uma aprendizagem de desaprendizagem do sentido das palavras.

Escrevi uma (fronteira) na *letra* e nomeei abaixo biografia do poeta fronteiriço.⁴⁸

Escrevo para achar um Sul para a minha vida. Desde quando nasci, caminho em direção à fronteira-sul. Minha travessia vem acompanhada pelo canto desolado do urutau do outro lado da fronteira.

Viver-entre-fronteiras, viver do lado de cá da fronteira-sul, ou, mais precisamente, viver por muito tempo à beira do rio. Dourados na Revolta, em terras herdadas pela família, narcotizou em mim a sensação de estar sempre na condição de estar fora do lugar.⁴⁹

⁴⁷ NOLASCO. *Oráculo da fronteira*, p. 78.

⁴⁸ NOLASCO. *Oráculo da fronteira*, p. 70, grifos do autor.

⁴⁹ NOLASCO. *Oráculo da fronteira*, p. 78, grifos do autor.

A fronteira-sul é o sintoma de minha poesia, a planície é a extensão de meu corpo, escrevi uma fronteira na letra e nomeei abaixo biografia do poeta fronteiriço. À vista disso, entrevemos que a fronteira-sul na (anti)(des)poética de Nolasco se prefigura não apenas enquanto lugar de existência, pensamento, escrita e enunciação, mas, para além disso, ela se roça à vida do (des)poeta a tal ponto que as diferenciações entre *bios* e lócus se esfacelam esboroando os limites entre a biografia da fronteira-sul e a (auto)biografia do poeta-homem-fronteira. Simbioticamente, Nolasco se transfigura na fronteira ao mesmo tempo em que essa se transforma no (des)poeta atravessado pelo grito e pelo balbucio de libertação descolonial daqueles muitos que se encontram vulnerabilizados e silenciados pelo canto das *belle lettres* e pela *episteme* moderna colonial. Na contracorrente das normativas disciplinares e territorialistas, o (anti)poeta sul-fronteiriço não angaria de maneira alguma encontrar um Norte para sua vida, pelo pluriverso, deseja um Sul, metafórico-geopolítico, caminhando cada vez mais em direção à fronteira-sul por vias de uma travessia entremeada por terras sanguinolentas, sóis crepusculares, deuses subalternos e cantos desolados do urutau que aqui re-existe.

À semelhança de um *pharmakon*, a fronteira, na trilogia (des)poética e no fazer crítico de Nolasco, é, concomitantemente, remédio e veneno, uma vez que *narcotizou em si a sensação de estar sempre na condição de fora do lugar*⁵⁰. Todavia, *aprendendo a desaprender* na busca de uma *aprendizagem de desaprendizagem do sentido das palavras*⁵¹, o (des)poeta, intelectual descolonial, servidor público, professor universitário e orientador enxergou que não haveria outra saída (des)poética-epistemológica senão se embeber desse *pharmakon outro*, dotado de fronteiridade, como *modus operandi e vivendi* de encontrar seu lugar de pertencimento justamente nas bordas longínquas das exterioridades locais, geopolíticas, sensíveis, disciplinares, filosóficas, epistemológicas, artísticas e literárias.

Se tal qual como lemos na orelha de *Oráculo da fronteira*, que nele já não existe mais a linha tênue que separa o *bios* da ficção, por estar rasurada pela inter-relação entre o *bios* e o lócus, em *A ignorância da revolta*, livro que fecha a

⁵⁰ NOLASCO. *Oráculo da fronteira*, p. 78.

⁵¹ NOLASCO. *Oráculo da fronteira*, p. 78.

trilogia (des)poética de Edgar Nolasco, temos um mergulho por meio da inscrição de seu *bios* e de suas sensibilidades biogeográficas *desnudando* angústias, sofrimentos, infortúnios e preocupações do serviço público, e de uma forma que aparece muito latente, a perda do pai. Ao iniciar com o poema homônimo ao livro, Nolasco, para tratar da biografia, apresenta a explanação realizada em uma aula de Teoria da Literatura sobre o livro *Ignorância do sempre* (2000) lançando mão de uma metáfora em que o autor do livro em questão, o filósofo Juliano Garcia Pessanha, compara a aranha ao homem, “se a aranha tece a teia o homem tece biografia”⁵². Falando sobre o filósofo, lemos nesse mesmo poema:

O autor pensa o Dentro junto do Fora, e vice-versa, e nesse interstício entre um e outro desenha-se *o lugar do homem*. Quanto a mim, penso na exterioridade, do “outro lado da linha”, ou melhor da fronteira, mais precisamente para aquele lugar situado que se apresenta na pergunta do poeta Mahmud Darwich: “Para onde devem voar os pássaros depois do último céu?” Não me predisponho a pensar apenas na exterioridade; antes, quero e de pensar *a partir dela*.

A exterioridade dormita na ignorância da universalidade do dentro. Meu verso é minha *travessia* em direção à exterioridade fronteira que me habita. Na aula, eu só objetivo levar meus alunos a pensar – e aqui, agora, estou olhando para a escuridão que me rodeia. Mas busco o clarão do dia e do pensamento que ainda não conheço. Aprendi que faz parte da minha teia biográfica estar aqui hoje, ser professor de Teoria, e ter chegado a esse livro de Pessanha, estar com ele em minhas mãos – tudo isso faz parte do que sou. Meus sentimentos, meus dizeres, minhas sensibilidades biográficas e locais contornam o centro da vida que me faz ser essa pessoa e não outra. Afinal, “estamos imersos no tempo biográfico, é nele que moramos, mas o nosso tempo biográfico está imerso no tempo histórico”, repito o poeta como se eu estivesse descobrindo o que eu já sabia agora: *eu habito a fronteira e a fronteira habita em mim*. E na rachadura desse talhão biográfico eu construo um modo de pensar a partir da exterioridade.⁵³

Para nós, é nítido o exercício de teorização crítico-biográfica fronteira já no início do livro, uma vez que, ao trazer Pessanha para introduzir sua (des)poética, Nolasco insere pontos essenciais para seu intento. A teia biográfica, portanto, é tecida por sensibilidades *biogeográficas*, como aquilo que está dentro e fora simultaneamente, acontecimentos externos, bem como as leituras feitas e as reflexões interiorizadas a partir dessas leituras. Em um movimento de

⁵² PESSANHA *apud* NOLASCO. *A ignorância da revolta*, p. 12.

⁵³ NOLASCO. *A ignorância da revolta*, p. 12-13, grifos do autor.

incorporação entre divíduos/aliados, “esse ser-um-no-outro, esse dois em um”⁵⁴, deslinda-se um movimento simbiótico que Pessanha descreve como espaço íntimo fugindo da maneira como o pensamento moderno, ao longo de seu desenvolvimento, aquilatou em sua metodologia a gramática sujeito-objeto. A esse respeito, Pessanha aponta que “a gramática sujeito-objeto, herdeira da metafísica grega da substância, impede que se nomeie o espaço íntimo.”⁵⁵ Nesse viés, Nolasco, tratando da fronteira, aponta:

A fronteira é meu lócus biográfico.

A fronteira é dentro e fora de min.

Durante a tarde eu contorno minha angústia. Apesar disso, sinto, mas não posso escrever minha dor.

Eu me aconteço na fronteira, incluindo seu dentro e seu fora, mas sobretudo sua borda rendada e porosa (enjoei da metafísica)⁵⁶

Nolasco inferindo a fronteira como um lócus biográfico a estabelece pela égide de um local do dentro e do fora, sendo tão viva/pujante em seu *bios* e, por sua vez, lugar onde ele mesmo se acontece, diferentemente da visão ocidentalista/moderna que aferiu a condição de centro para a cabeça pensante, sendo essa a única capaz de produzir epistemologicamente. O (des)poeta aponta, ainda, para seu lócus biográfico enquanto *borda rendada e porosa*, “lugar territorial onde o sol se põe por sobre a fronteira”⁵⁷. Tal pôr do sol sanguinolento, com sua coloração avermelhada, passando do amarelo ao laranja, estampa a capa de *A ignorância da revolta*, como podemos ver na Figura 2 – “Capa da obra *A ignorância da revolta* explicitada pela imagem com cores do pôr de Sol da fronteira-sul” reproduzida a seguir:

261

⁵⁴ PESSANHA. *Recusa do não-lugar*, p. 110.

⁵⁵ PESSANHA. *Recusa do não-lugar*, p. 110.

⁵⁶ NOLASCO. *A ignorância da revolta*, p. 81.

⁵⁷ NOLASCO. *Perto do coração selbaje da crítica fronteriza*, p. 99.



FIGURA 3: Capa da obra *A ignorância da revolta* explicitada pela imagem com cores do pôr do Sol da fronteira-sul.

FONTE: <https://redeintermeios.com/destaque/265-a-ignorancia-da-revolta-9788584991723.html>.

O pôr do sol estampado na capa de *A ignorância da revolta*, tal qual vemos na Figura 3, demonstra a singularidade como a própria fronteira influenciando *pari passu* a isso o *bios* daqueles que habitam este lócus da exterioridade. Nas palavras de Nolasco: “Se a teoria é meu sintoma, a fronteira-sul é o meu lugar [...] Eu a

habito. Assim como a planície, ela é extensão de meu corpo. Meu lugar é a coisa mais real que existe.”⁵⁸ Escre(vi)ve-se a partir das vivências, das reflexões aferidas a partir de acontecimentos ou mesmo angariadas por leituras e discussões, e mesmo dos impactos e marcas que o lócus impacta naqueles que ali se encontram. Nolasco ressalta no trecho a seguir:

Queria que meus discípulos entendessem que às vezes nossa história pessoal podemos ser revelada a partir de um livro; outras vezes, é-nos revelada a partir de nossas histórias locais, de nossa vivência na fronteira-sul; em meu caso, também a partir da Revolta. Insistia eu até a exaustão que a fronteira-sul, a planície pantanosa e até mesmo o cerrado do Oeste influenciaram diretamente nossa formação e, por conseguinte, em nosso modo de teorização.⁵⁹

Dado o (des)poema acima, entrevemos a essência do professor que exaure suas forças a fim de que seus alunos, no caso aqui os seus discípulos, condição essa a qual nos inserimos como já exposto, possam evidenciar e, assim também, buscar uma reflexão a partir da crítica biográfica fronteira inserindo cada um(a) seu próprio *bios* na prática epistemológico-conceitual. Também é notável a sua inscrição apontando para seu lócus enunciativo que o teórico deixa bem destacado como a sua Revolta, fazenda onde ele se reconhece desde o nascimento, e onde até hoje ele enxerga marcas, histórias e memórias. Exercício (des)poético e teorização se fundem como podemos notar também no seguinte fragmento:

A paisagem da fronteira-sul é a morada da minha ignorância. Quando a vejo suspensa sobre o pântano, ou sobre a fronteira mesma, sei que nenhum clarão de quaisquer saberes vindos de longe pode irromper aquela cosmologia do lugar eivada de matizes nativos, sombrios e sanguinolentos onde abundam guavirais e pés de abóbora entrelaçados sobre a guanxuma da Revolta. De quando em quando, um urutau corta o breu paralisado da noite sobre o pântano para se refugiar nos paus secos do outro lado da fronteira-sul.⁶⁰

Duas palavras muito significativas compõem o título e são lidas juntas ou separadas em grande parte dos poemas, são elas “ignorância” e “revolta”. Como vimos anteriormente, o livro é introduzido por um poema homônimo ao livro e que se desenvolve a partir de uma aula em que é apresentado o livro do filósofo

⁵⁸ NOLASCO. *A ignorância da revolta*, p. 15.

⁵⁹ NOLASCO. *A ignorância da revolta*, p. 17.

⁶⁰ NOLASCO. *A ignorância da revolta*, p. 21.

Juliano Pessanha, intitulado *Ignorância do sempre* (2000). À vista disso e da citação supracitada, aponta-se para a condição de exterioridade condicionada pelo pensamento moderno/colonial/eurocêntrico que cria as dicotomias centro/exterioridade, dentro/fora e, assim, acaba por estabelecer os espaços a partir dos quais se erige pensamentos científicos validados/desvalidados ou até mesmo poesia/não-poesia. O lócus fronteiro é assim visto como local próprio da ignorância, máxima que só é possível de se romper por uma visada descolonial. Já sobre a questão da Revolta/revolta, Nolasco discorre em uma nota: “A Revolta é o destino do poeta da fronteira-sul”⁶¹. Nesse ínterim, o (des)poeta complementa:

Revolta aqui tem por base dois sentidos: no sentido de teimar, de desobedecer, diante de tudo e de todos que acham que podem *pensar* pelo *outro* (outro com letra minúscula mesmo, por se tratar do *outro* da diferença colonial, aquele nunca contemplado pela história, pelo discurso e pela letra vindos de longe). O poeta fronteiro como aquele que teima, que desobedece diante de todas normas cultas vigentes impostas pelas línguas e discursos itinerantes migrados dos grandes centros do país e do mundo. O outro sentido da palavra Revolta tem um sentido de fundo mais biográfico: por se tratar das terras da Revolta, lugar onde nasci, cresci e para onde acabei voltando trinta anos depois, terras que ao leste esbarravam no Porto Cambira, ao Sul eram banhadas pelas águas turvas do rio Dourados, a Oeste pelo chaco paraguaio e pelo pôr do sol sanguinolento, cuja paisagem era completada por um pântano vermelho suspenso e um urutau cuja vida fora devotada a um único galho seco, e ao Norte pelo portão de madeira de lei da Revolta que continua a ranger diante da tapera vazia.⁶²

A nota explicativa citada explicita a dupla noção empregada pelo (des)poeta em sua obra e deixa nítido também o caráter pedagógico que ambos os sentidos têm para seu intento. No primeiro sentido, ressalta-se a visada descolonial da palavra revolta, abrindo possibilidades para reflexões descoloniais atravessadas pelas conceituações de Walter Mignolo sobre um pensamento *outro*. Já no segundo uso da palavra Revolta, Nolasco a utiliza enquanto nome próprio ao remetê-la ao seu biolócus (*bios* + lócus) ressaltando o caráter *biogeográfico* no qual se assenta para escre(vi)ver. Novamente, em concomitância, o autor trabalha a questão teórica e (des)poética permeadas pelas visadas descoloniais e biográficas. Dessa maneira, o (des)poeta descortina *modus operandi* de como

⁶¹ NOLASCO. *A ignorância da revolta*, p. 27.

⁶² NOLASCO. *A ignorância da revolta*, p. 27-28, grifos do autor.

descolonizar por meio de uma prática *outra* enquanto expressão artístico-literária, no caso aqui específico, em (des)poemas *fronterizos*:

A planície, o pântano e a curva que o rio faz nas terras da Revolta estão encrustados na formação da minha história, estão na origem de meu *bios* de homem fronteira e preparam o lócus para o nascimento da poesia fronteiriça. No outono, a falta de um motivo, uma situação ou um fato que fosse para terminar o poema que começara no ano passado fez-me que eu rasgasse e jogasse fora tudo que escreverá (até aqui) e fosse tomar café na cozinha. Depois de consumir com o manuscrito, para meu desgosto ainda encontrei estes versos esporádicos (anotados nas bordas das páginas de *O Aleph*, de Borges)⁶³.

Nolasco se insere em sua (des)poética aglutinando seu lócus e *bios* de forma que seus (des)poemas incorporem conceituações e teorizações que se confluem com suas sensibilidades e histórias atravessadas também por seu cotidiano de professor universitário. Isso se perfaz por grafias (des)poéticas que tornam impossível de se cravar uma certeza sobre até onde vai o *bios* e o ficcional. Com isso, deixa-se para o leitor que, a partir de sua própria reflexão, leia o trecho como uma falta de inspiração momentânea ou se o autor está sendo de certa forma debochado. Além disso o autor impele uma carga biográfica com intensidade que permeia desde o início ao fim com sua poesia teorizada, ou como pensamos aqui, com sua (des)poética vivida e sentida a partir de seu *bios* e de seu lócus produzindo uma reflexão descolonial, por excelência. A obra por meio de suas articulações que versam sobre o conhecimento e a ignorância, o dito e o interdito, o centro e a fronteira, apregoa seu intento de estabelecer por meio de sua (des)poética um exercício prático do recurso teórico de *aprender a desaprender para reaprender*:

Minha *herida aberta* poética sangra, dói e escorre campo afora. Sem conseguir me movimentar, pensar ou morrer sequer, balbucio minha voz gutural que ninguém escutaria. A falta do canto do urutau me devolve um silêncio para o qual ainda vou nascer

Ocupado em teorizar e comparar tudo e todos (devido minha formação profissional), esqueci de arrolar meu *bios* na interioridade de meu pensamento, deixando-a na exterioridade de meu corpo, ficando *bios* e corpo suspensos na escuridão da

⁶³ NOLASCO. *A ignorância da revolta*, p. 30, grifos do autor.

fronteira-sul. Quanto mais eu teorizava e comparava, mais eu me traia. Hoje não me traio mais: *sei de onde penso o meu verso e o meu corpo*.⁶⁴

Ao final do livro, como epílogo, Nolasco traz um poema como forma de dar um adeus ao pai que morreria ainda quando alguns dos (des)poemas eram criados, a inserção dos sentimentos e o contato com a morte dão uma intensidade a vários (des)poemas que são dedicados ao pai. Na quarta e última parte intitulada “O lugar do poeta”, que apresenta o poema de onde extraímos o trecho da citação acima e que recebeu o título de exterioridades, o (des)poeta evoca referências à *herida aberta*, termo utilizado pela teórica mexicana Gloria Anzaldúa em *The borderlands/la frontera*, trazendo por vias de um tom quase íntimo a ideia de que na teorização o pesquisador ou teórico precisa de sua inserção, isso é, munir-se do seu próprio *bios*.

À vista de encaminharmos nossas considerações finais de forma a evidenciar a trilogia (des)poética de Edgar Cézar Nolasco, *Pântano*, *Oráculo da fronteira* e *A ignorância da revolta*, entrevemos ser possível aferir que ao erigir uma (des)poética pautada em uma opção descolonial, o teórico da fronteira-sul assenta suas obras em uma teorização que, na esteira de Walter Mignolo, busca pensar *a partir de* uma perspectiva *outra*. Nolasco, portanto, vai além do que o pensamento moderno cristalizou como maneira de se pensar científico-poeticamente se pautando em suas próprias sensibilidades *biogeográficas pari passu* ao seu lócus fronteiriço. Por fim, inferimos que ao nos debruçarmos sobre a produção (des)poética de Edgar Cézar Nolasco, podemos evidenciar a relevância de se buscar formas *outras* de se erigir reflexões epistemológicas e grafias (des)poéticas que se pautem em uma opção fronteiriça angariando a urgência e a necessidade *de se aprender a desaprender para assim reaprender de um modo outro*.

266

REFERÊNCIAS

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. Fronteira, biografia – biogeografias – como episteme descolonial para (trans)bordar corpos em artes da cena. Disponível em:

⁶⁴ NOLASCO. *A ignorância da revolta*, p. 104.

<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648471>>. Acesso em: 27 ago. 2020.

MENESES, Maria Paula. SANTOS, Boaventura de Sousa. Introdução. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010, p. 15-27.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Disponível em: <http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2020.

NOLASCO, Edgar César. *Perto do coração selbaje da crítica fronteriza*. São Carlos: Pedro&João Editores, 2013.

NOLASCO, Edgar César. *Pântano*. São Paulo: Intermeios, 2014.

NOLASCO, Edgar César. Crítica biográfica fronteiriça (Brasil/Paraguai/Bolívia). In: *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: Brasil/Paraguai/Bolívia*. v. 7, n. 14. Campo Grande: Editora UFMS, 2015, p. 47-63.

NOLASCO, Edgar César. *O oráculo da fronteira*. São Paulo: Intermeios, 2018.

NOLASCO, Edgar César. *A ignorância da revolta*. São Paulo: Intermeios, 2019.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Instabilidade perpétua*. In: PESSANHA, Juliano Garcia. *Testemunho transiente*, São Paulo: SESI-SP Editora, 2018, p. 211-289.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Recusa do não-lugar*. São Paulo: UBU Editora, 2018.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994.

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

267

Artigo Recebido em: 09 de setembro 2020.

Artigo Aprovado em: 05 de dezembro de 2020



SOBRE A PRÓXIMA EDIÇÃO

Editor, Editor Assistente

& Comissão Organizadora

Informamos que o nº 24 dos CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS, a sair no segundo semestre de 2020, e cuja temática é **DESPOLÍTICAS, DESPOÉTICAS – DESOBEDIÊNCIAS**, já se encontra em fase de preparação. Para tanto, intelectuais de várias partes foram convidados para contribuir, assim como a CHAMADA-CONVITE foi devidamente divulgada durante o primeiro e o segundo semestres de 2020. A temática proposta enseja uma discussão conceitual crítica acerca do que se entende por “Despolíticas, Despoéticas – *Desobediências*”, uma vez que tais conceitos estão na base de uma discussão de ordem fronteiriça ou descolonial. Deve-se pontuar, contudo, que tal prefixo “des” não demanda uma política da des-construção; muito pelo contrário: des na discussão implica um modo *outro* de pensar, de fazer e de teorizar, sempre passando por uma epistemologia *outra*, ainda não contemplada pela epistemologia moderna, ou seja, pela epistemologia que levou a exaustão a prática da desconstrução conceitual. No plano das despolíticas, podemos pensar em uma forma outra que não a que grassa nas sociedades eivadas de preconceitos e racializações de toda ordem, como tem acontecido na atual política brasileira. No plano das despoéticas, podemos pensar em despoéticas das margens, ou negras, que, a seu modo, não endossam a poética moderna beletrista, como se a produção poética e literária se

reduzisse à escritura. No plano das desobediências teríamos uma teorização que levanta a bandeira de que todos aqueles que se encontram do outro lado da fronteira-sul podem pensar e estão pensando e que, por conseguinte, estão filosofando e teorizando, afinal as teorias existem em todos os lugares, inclusive nos não reconhecidos pela teoria e pelo pensamento modernos. Ao propor tal temática, os CADERNOS, ao invés de fugirem das temáticas anteriores, muito pelo contrário, convergem aprofundando seus interesses que sempre margearam temáticas pouco contempladas pela crítica dos grandes centros do país e do mundo. Na verdade, é a pegada de base fronteira, ou descolonial priorizada pelos CADERNOS nestes últimos dez anos que o leva agora a propor uma temática desafiadora, mas que, com certeza, trará bons resultados no plano da discussão teórica atual, ainda pouco propensa a ficar repetindo conceitos que nem mais do outro lado do atlântico fazem sentido algum. **DESPOLÍTICAS, DESPOÉTICAS – DESOBEDIÊNCIAS** acenam para uma teorização que se impõe quando o intelectual fronteiro, deste país colossal, se predispõe a pensar não mais apenas buscando endosso na boa e velha crítica teórica feita nos grandes centros.



NORMAS EDITORIAIS

Papers, Artigos, Ensaio e Resenhas

Os **CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS** publicam *Papers, Artigos e Ensaio* de autores com a titulação mínima de doutor. Mas serão aceitos *Papers, Artigos e Ensaio* de autores com titulação de doutorandos, mestres e/ou mestrandos, especialistas, graduados e/ou graduandos desde que acompanhados de um primeiro autor com titulação mínima de doutor. Já para a submissão de *Resenhas* a serem publicadas nos **CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS** os autores devem ter a titulação mínima de doutor e/ou doutorandos, mestres e/ou mestrandos para publicarem sozinhos e se especialistas, graduados e/ou graduandos devem estar acompanhados de outro autor com titulação mínima superior (de doutor e/ou doutorandos, mestres e/ou mestrandos) a sua.

Os trabalhos, que podem ser redigidos em português, espanhol, inglês e francês, são submetidos ao Conselho Editorial e devem, preferencialmente, atender às seguintes normas editoriais dos **CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS**:

- 1.** Atender à temática da edição a que se destina o artigo.
- 2.** Devem ser inéditos, destinando-se exclusivamente a esta revista (excetuando-se os textos publicados em *Jornais* e em *Anais* de Congressos Internacionais e/ou em publicações não brasileiras). Os *Papers, Artigos, Ensaio e Resenhas* publicados passam a ser propriedade da revista, ficando sua reprodução total ou parcial sujeita à autorização dos Editores – Presidente e Assistente. Bem como a tradução dos mesmos, escritos em outra língua que não o português, para o idioma brasileiro.

3. As ideias contidas nos trabalhos enviados são de absoluta responsabilidade dos autores.
4. As correções linguísticas e gramaticais são de inteira responsabilidade dos autores.
5. Os originais (**EM DOIS ARQUIVOS** - um **COM IDENTIFICAÇÃO** e o outro **SEM QUALQUER IDENTIFICAÇÃO** de autoria, neste último considerar inclusive no corpo do texto) devem ser enviados para o e-mail dos **CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS** – necccadernos@gmail.com – com uma cópia para o email marcosbessa2001@gmail.com, padronizados, **impreterivelmente**, da seguinte forma:

- Configuração das páginas: Formato A4, todas as margens de 2 cm e o mínimo de 08 laudas e o máximo 12 laudas;
- **Título:** Fonte Calibri, tamanho 14, em negrito, alinhamento à direita, espaçamento: antes 12 pt e depois 3 pt;
- Do título deve ser apresentadas traduções em duas outras línguas diferentes da língua materna do trabalho submetido, mas obrigatoriamente uma dessas traduções deve estar na língua portuguesa;
- Na linha seguinte o nome do autor e/ou autores, se for o caso (aceito apenas coautorias com pelo menos um (01) autor doutor e o outro autor com titulação igual ou maior que mestrando) (essas informações de autorias devem ser **suprimidas no arquivo sem identificação**), deve estar na fonte Calibri em negrito, tamanho 14, alinhado à direita, espaçamento 12 pt antes e 18pt depois. Após o nome do autor(es) deve vir uma nota, remetida ao pé de página, uma para cada autor, apenas com nome e filiação institucional;
- **No corpo do texto:**

☐ apresentar um resumo (na língua materna do trabalho submetido – *resumo, abstract, resumen, résumé* etc) e traduzido para mais duas línguas estrangeiras diferentes (**devendo ser uma delas obrigatoriamente traduzida para o Português (brasileiro) no caso de trabalho em língua estrangeira**) com no máximo 150 palavras e deve estar na fonte Times New Roman, tamanho 10, alinhamento: justificado, sem recuo e precedidos da palavra **correspondente à língua** em negrito e dois pontos, espaçamento entre linhas :6 pt;

☐ após cada um dos resumos apresentados nas (03) três diferentes línguas, depois de (01) um espaço, apresentar 3 palavras-chaves (na língua correspondente a cada “resumo” – seja na língua materna do trabalho submetido – *resumo, key words, palabras clave, mots-clés* etc, seja traduzido para mais duas línguas estrangeiras diferentes) (**devendo ser uma das versões obrigatoriamente traduzida para o Português (brasileiro) no caso de trabalho em língua estrangeira**), devendo estar na fonte Times New Roman, tamanho 10, alinhamento: justificado, sem recuo e precedidos da palavra **correspondente à língua** em negrito e dois pontos, espaçamento entre linhas :6 pt;

☐ Após dois espaços, na linha seguinte (se for o caso), a epígrafe deve vir em fonte Times New Roman, tamanho 10, alinhamento: justificada, recuo a esquerda: 3cm, espaçamento antes e depois de 6 pt. (**NUNCA utilizar a tecla TAB para recuo**);

☐ o texto, iniciado na linha seguinte após (01) um espaço, deve estar na fonte Times New Roman, tamanho 12, alinhamento: justificado, recuo especial: primeira linha por: 1cm (NUNCA utilizar a tecla TAB para parágrafos), espaçamento entre linhas :6 pt;

☐ citações, com menos de 3 linhas, devem estar na fonte Times New Roman, tamanho 12, inseridas ao texto;

☐ citações, com mais de 3 linhas, devem estar na fonte Times New Roman, tamanho 10, alinhamento: justificada, recuo esquerdo: 2 cm, espaçamento antes e depois 6 pt. (NUNCA utilizar a tecla TAB para recuo);

☐ se houver subtítulo, dar 2 (dois) espaços simples entre ele e o texto anterior e deve estar na fonte Calibri, tamanho 12, alinhamento: justificada, espaçamentos, antes e depois, de 6 pt;

☐ não há número limite de inserção de imagens, mas as mesmas serão publicadas em PB;

- As referências bibliográficas (preferencialmente apenas os trabalhos citados no corpo do texto) devem ser dispostas da seguinte forma:

☐ Devem ser dados 2 (dois) espaços simples entre ela e o texto anterior e devem ser precedidas das palavras **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS – ou – BIBLIOGRAFIA – ou REFERÊNCIAS**, em caixa alta, fonte Calibri 12, em negrito. Alinhamento: justificado sem recuos e com espaçamento depois de 6 pt.

☐ Todas em fonte Times New Roman, tamanho 12, alinhamento: justificada, entre linhas simples e espaçamento depois de 6 pt;

274

☐ livros: nome do autor, título do livro (em itálico, local de publicação, editora, data da publicação). Ex: COELHO, José Texeira. *Moderno pós-moderno*. São Paulo: Iluminuras, 2001;

☐ capítulos de livro: nome do autor, título do capítulo (sem destaque), a preposição In seguida das referências do livro: nome do autor ou organizador, título do livro (em itálico), local da publicação, editora, data, acrescentando-se os números das páginas. Ex: LAJOLO, Marisa. Circulação e consumo do livro infantil brasileiro: um percurso marcado. In: KHÉDE, S.S. (Org). *Literatura infanto-juvenil: um gênero polemico*. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986, p. 43-56;

☐ artigos em periódicos: nome do autor, título do artigo (sem destaque), nome do periódico (em itálico), volume e número do periódico, números de páginas, data de publicação. Ex: LOBO, Luiza. Tradição e Ruptura na crítica no Brasil: da sobrevivência da arte e do Literário. *Revista Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: UFRJ, ano 2, v.2. p. 1-10, 2002;

- As indicações bibliográficas no corpo do texto deverão se restringir ao último sobrenome do autor, à data de publicação e à página, quando necessário. Se o nome do autor estiver citado no texto, indicam-se apenas a data e a página. Ex: (JAMESON, 1997, p. 32); e devem vir entre aspas a parte citada do referido autor;
- As notas devem ser colocadas no pé da página. As remissões para rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior. Fonte Times New Roman, tamanho 10, alinhamento: justificada, espaçamentos depois de 6 pt.

OBSERVAÇÕES IMPORTANTES

⊕ Os *Papers*, Artigos, Ensaios e Resenhas passarão por uma revisão de **diagramação e formatação** do Editor Presidente e do Editor-Assistente para adequação à publicação;

275

⊕ Os *Papers*, Artigos, Ensaios e Resenhas publicação são, preferencialmente, solicitados aos autores de acordo com a temática da edição. Contudo, se aceita contribuições de não convidados que serão devidamente analisadas.

Caso seja de interesse enviar uma contribuição aos **CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS** poderá ser feita via emails – necccadernos@gmail.com com cópia para marcosbessa2001@gmail.com – que será submetida ao conselho da Revista, não tendo, assim, a garantia de publicação;

⊕ Os *Papers*, Artigos, Ensaios e Resenhas recebidos e não publicados não serão devolvidos, podendo assim serem publicados em edições futuras, de acordo com a temática e caso sejam aprovados pelo conselho editorial dos **CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS**.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS – ou – BIBLIOGRAFIA – ou REFERÊNCIAS

(SEM adentramento e/ou recuo de parágrafos)

SE LIVRO COMPLETO:

SOBRENOME DO AUTOR(ES), Nome do autor(es). *Título da obra*: subtítulo da obra se for o caso. Cidade da Editora: Nome da Editora, ano de publicação da obra.

SE ARTIGO DE LIVRO OU PERÍDICO:

SOBRENOME DO AUTOR DO TEXTO, Nome do autor do texto. “Título e subtítulo, se for o caso, do texto entre aspas”. In: SOBRENOME DO AUTOR DA OBRA COMPLETA, Nome do autor da obra completa. (org.) (se for o caso) *Título da obra completa*: subtítulo da obra completa (se for o caso). Cidade da Editora: Nome da Editora, ano de publicação da obra, p. (paginas do texto citado) XX-XX

SE REFERÊNCIA RETIRADA DA INTERNET:

SOBRENOME DO AUTOR DO TEXTO, Nome do autor do texto. “Título e subtítulo, se for o caso, do texto entre aspas”. In: *Nome do site/revista/livro* onde se encontra a referência. Disponível em: (endereço eletrônico da publicação) – acesso em: dia, mês e ano do acesso à publicação.

280

PS: Outros casos de Referências Bibliográficas aqui omissos poderão ser aceitas as normas padrões da **ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas)** ou sob consulta com os Editores dos **CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS** via email.