

ISSN 2317-2096

# ALETRIA

Revista de estudos de literatura



Eneida Maria  
de Souza

v. 33 n. esp. 2023

# ALETRIA

Revista de estudios de literatura



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**Reitora:** Sandra Regina Goulart Almeida; **Vice-Reitor:** Alessandro Fernandes Moreira

**FACULDADE DE LETRAS**

**Diretora:** Sueli Maria Coelho. **Vice-Diretor:** Georg Otte

**COLEGIADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

*Coordenador:* Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes; *Subcoordenador:* Marcos Rogério Cordeiro Fernandes; *Docentes:* Maria Zilda Ferreira Cury, Cláudia Campos Soares, Teodoro Rennó Assunção, Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet, José de Paiva dos Santos, Gláucia Renate Gonçalves, Elen de Medeiros, Márcia Maria Valle Arbex, Sabrina Sedlmayer Pinto, Elcio Loureiro Cornelsen; *Discentes:* Máira Borges Laranjeira; *Secretaria Acadêmica:* Camila Barros Rodrigues, Fabrício Palla Teixeira e Giane de Oliveira Jacob.

**CONSELHO EDITORIAL**

Ana Lúcia Almeida Gazzola, David William Forster, Francisco Topa, Jacyntho José Lins Brandão, Letícia Malard, Luciana Romeri, Luiz Fernando Valente, Marisa Lajolo, Rui Mourão e Silvano Santiago.

**EDITORES-CHEFES**

Elen de Medeiros

Marcos Antônio Alexandre

**ORGANIZADORES DO NÚMERO**

Elen de Medeiros

Marcos Antônio Alexandre

**CAPA**

*Fotografia:* CEPE/divulgação

*Montagem da capa:* Kevin Augusto Costa

**SECRETARIA**

Seção de Periódicos (<http://letras.ufmg.br/periodicos>)

**REVISÃO E NORMALIZAÇÃO**

Gabriela Mendes Lira, Kevin Augusto Costa, Luisa Rocha Vasconcelos

**DIAGRAMAÇÃO**

Kevin Augusto Costa, Naila França Eleutério

e-ISSN: 2317-2096

# A L E T R I A

Revista de estudos de literatura



ENEIDA MARIA  
DE SOUZA

**FALE**  
  
FACULDADE  
DE LETRAS



}} n. esp. 2023

Copyright © dos trabalhos pertencem aos seus autores.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Faculdade de Letras da UFMG

ALETRIA: revista de estudos de literatura, v. 6, 1998/99 – Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. il.; 22 cm.

Histórico: Continuação de: Revista de Estudos da Literatura, v. 1-5, 1993-1997.

Resumos em português e em inglês.

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 19, n. 1, 2009.

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2018.

ISSN: 1679-3749 (impresso)

e-ISSN: 2317-2096 (on-line)

1. Literatura – História e crítica. 2. Literatura – Estudo e ensino. 3. Poesia brasileira – Séc. XX – História e crítica. 4. Teatro (Literatura) – História e crítica. 5. Cinema e literatura. 6. Cultura. 7. Alteridade. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 809

Faculdade de Letras da UFMG  
Seção de Periódicos, sala 4003  
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha  
31270-901 Belo Horizonte, MG – Brasil  
Tel.: (31) 3409-6009 – [www.lettras.ufmg.br/periodicos](http://www.lettras.ufmg.br/periodicos)

*e-mail:* [periodicosfaleufmg@gmail.com](mailto:periodicosfaleufmg@gmail.com)

# sumário

## **APRESENTAÇÃO**

<i>Elen de Medeiros</i>	
<i>Marcos Antônio Alexandre</i> .....	7

## **DOSSIÊ**

### **UMA CARTA, UM OLHAR**

#### ***A LETTER, A GAZE***

<i>Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova</i> .....	13
---	----

### **ENEIDA EM CENA**

#### ***ENEIDA ONSTAGE***

<i>Jacyntho Lins Brandão</i> .....	16
------------------------------------	----

### **CAMINHOS CRÍTICOS: CRUZAMENTOS**

#### ***CRITICAL PATHS: INTERSECTIONS***

<i>Maria Nazareth Soares Fonseca</i> .....	20
--	----

### **NUNCA FALO DO QUE NÃO ADMIRO – ENEIDA MARIA DE SOUZA: QUANDO TEORIZAR É VIVER**

#### ***I NEVER TALK ABOUT WHAT I DON'T ADMIRE – ENEIDA MARIA DE SOUZA: WHEN THEORIZING IS LIVING***

<i>Edgar Nolasco</i> .....	31
----------------------------	----

**MODERNIDADE AINDA QUE TARDIA: ENEIDA MARIA DE SOUZA, MÁRIO DE ANDRADE E A LITERATURA MINEIRA**

***MODERNITY, ALTHOUGH LATE: ENEIDA MARIA DE SOUZA, MÁRIO DE ANDRADE AND MINAS GERAIS LITERATURE***

*Roniere Silva Menezes* ..... 52

**AS METAMORFOSES DO JABURU: BIOGRAFEMA DE FERNANDO PIERUCETTI  
*JABURU'S METAMORPHOSES: A FERNANDO PIERUCETTI'S BIOGRAPHEME***

*Marcelino Rodrigues da Silva*..... 72

**AVATARIZAÇÃO DA VIDA, BIOGRAFIA, IMPUREZAS E METAVERSO  
*AVATARIZATION OF LIFE, BIOGRAPHY, IMPURITIES AND METAVERSE***

*Pablo Gobira* ..... 90

**A ÚLTIMA ENTREVISTA: UMA CONVERSA INTEMPESTIVA COM ENEIDA MARIA DE SOUZA**

***THE LAST INTERVIEW: AN INTEMPESTIF CONVERSATION WITH ENEIDA MARIA DE SOUZA***

*Ewerton Martins Ribeiro* ..... 117



# apresentação

## Ensaio crítico com Eneida Maria de Souza

Eneida é hoje uma das mais importantes especialistas em Mário de Andrade. De maneira muito pouco ortodoxa, isenta dos cacóetos com os quais ele normalmente é lido. É uma leitura que consegue trazer um olhar novo, arejado. (MIRANDA, 2013 apud ALKMIM, 2013)<sup>1</sup>

A marca registrada dela como professora, pesquisadora e orientadora é o entusiasmo pela profissão, a disciplina e a responsabilidade, a segurança na fixação de objetos e metas. Seu lema é “podem contar comigo”. (MALARD, 2013 apud ALKMIM, 2013)<sup>2</sup>

A crítica é uma obra de arte, gente. A crítica é uma invenção sobre um determinado fenômeno artístico da mesma forma como a obra de arte é uma invenção das leis e métodos relativos à preservação dos bens culturais. Sua influência nessa área justifica a permanência de seu legado para compreensão da formação do espírito moderno durante a metade do século XX no Brasil. (ANDRADE, 1993, p. 14-15 apud SOUZA, 2021)<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> ALKMIM, Paula. Na carruagem com Eneida. *Diversa*: revista da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, ano 12, n. 20, abr. 2013. Disponível em: <https://www.ufmg.br/diversa/20/perfil-eneida.html>. Acesso em: 21 abr. 2023.

<sup>2</sup> ALKMIM, Paula. Na carruagem com Eneida. *Diversa*: revista da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, ano 12, n. 20, abr. 2013. Disponível em: <https://www.ufmg.br/diversa/20/perfil-eneida.html>. Acesso em: 21 abr. 2023.

<sup>3</sup> SOUZA, Eneida Maria de. *Narrativas impuras*. Recife: Cepe, 2021.

Este número especial da *Aletria: Revista de Estudos de Literatura* se dedica a prestar uma homenagem à Eneida Maria de Souza, uma mulher que sempre esteve à frente de seu tempo e que enalteceu o nome da Faculdade de Letras e levou o nome da Universidade Federal de Minas Gerais para outras instituições brasileiras e estrangeiras, com seu trabalho como docente, ensaísta, intelectual e pesquisadora exemplar, uma mulher cuja obra transcendeu e transcende o espaço acadêmico.

Nascida em Manhuaçu, em 1943, Eneida Maria de Souza foi professora titular em Teoria da Literatura da UFMG (1991); professora emérita da UFMG (2003); bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível 1<sup>a</sup>. Graduada em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (1966) – logo começou a lecionar, especializando-se na própria Universidade, tornando-se, em 1968, por concurso, professora da Faculdade de Letras –, mestre em Letras (Literatura Brasileira) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1975) e doutora em Literatura Comparada – Semiologia – pela Université de Paris VII (1982), consolidou uma trajetória acadêmica e de pesquisa impecável. Responsável pela formação de inúmeros pesquisadores e pesquisadoras, Eneida foi autora de inúmeros artigos, ensaios, capítulos de livros, livros individuais e coorganizados com pesquisadores e pesquisadoras de diversas instituições. Integrou e esteve à frente de projetos relevantes, tais como o Acervo de Escritores Mineiros, da FALE/UFMG; o Minas Mundo, cosmopolitismo na cultura brasileira; o Atlas; e, independentemente do projeto que estava envolvida, sempre manteve o diálogo e participação com vários pesquisadores de outras instituições. Atuou no Conselho do Acervo de Escritores Mineiros e no Conselho Diretor do Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares (IEAT/UFMG), além de outras importantes atuações institucionais.

Eneida Maria de Souza sem dúvida foi uma intelectual com atuação ativa em seu tempo e espaço, com um olhar atento para sua contemporaneidade, sempre com uma mirada aguçada para discorrer sobre a literatura, a teoria e a história comprometidas com o presente, o passado e o futuro. Com sua percepção crítica sempre diferenciada, Eneida teve um papel importante na criação do doutorado em literatura comparada da Faculdade de Letras, em 1985. Entre a sua produção crítica, destacam-se, entre outros, os livros *Modernidades tardias* (1998), *Crítica cult* (2002-2007), *Pedro Nava – o risco da memória* (2004), *Tempo de pós-crítica* (2007-2011), *O século de Borges* (1999, 2<sup>a</sup> ed. 2009), *Correspondência*

– *Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa* (2010) – vencedor do Prêmio Jabuti em 2011 –, *Ensaio de crítica biográfica* (2011), *Janelas indiscretas – ensaios de crítica biográfica* (2011) e *Narrativas impuras* (2021).

Para composição deste número especial da *Aletria – Ensaio crítico com Eneida Maria de Souza* – reunimos textos de alguns pesquisadores que conviveram com Eneida em momentos distintos de sua carreira e que estabeleceram algum diálogo com seus estudos, interesses de pesquisa e pensamentos relacionados aos estudos literários e teóricos-críticos. Como resultado, o leitor terá acesso a um conjunto de textos que expressa toda a potência que foi, e continua sendo, disseminada por meio da produção ensaística de Eneida Maria de Souza.

Abrimos o número com o texto “Uma carta, um olhar”, de Vera Casa Nova. Para além de um artigo com citações e notas referenciais, Vera nos apresenta uma correspondência destinada à amiga, uma conversa aberta em que a obra de Eneida movimenta as suas palavras, suas ações poéticas e performativas, seu texto é uma homenagem-testemunho que presentifica a trajetória pessoal, crítica e teórica de Souza.

Jacyntho Lins Brandão, por meio de seu texto-depoimento, “Eneida em cena”, também presta homenagem à Eneida relatando os momentos que marcaram a trajetória dos dois como amigos e intelectuais, momentos em que os caminhos dos dois se cruzaram, relatos de amenidades que ultrapassaram os espaços físicos da academia e que se perpetuaram na memória de Brandão para se configurar como memória coletiva daqueles que tiveram o privilégio de conviver ou compartilhar o mesmo espaço que Eneida.

No ensaio “Caminhos críticos: cruzamentos”, Maria Nazareth Soares Fonseca parte de um trabalho escrito por Eneida Maria de Souza, apresentado em 2011 em GT da ANPOLL, para, a partir dele, articular considerações sobre os rumos do comparativismo literário no campo das literaturas africanas de língua portuguesa, além de referir-se a diálogos explícitos entre as literaturas de Angola e Cabo Verde com autores brasileiros, produzidos em diferentes momentos.

Em seu ensaio “Nunca falo do que não admiro – Eneida Maria de Souza: quando teorizar é viver”, Edgar Nolasco discute os postulados sobre crítica biográfica propostos por Eneida, relacionando sua leitura crítica com os argumentos de Souza e as proposições teóricas de Derrida. Para seu trabalho, o autor fundamenta a sua discussão em conceitos como hospitalidade, transferência e biografia.

Roniere Menezes escreve “Modernidade ainda que tardia: Eneida Maria de Souza, Mário de Andrade e a literatura mineira”, artigo a partir do qual apresenta algumas reflexões de Eneida Maria de Souza a respeito do mapa literário modernista de Minas Gerais. Em seu trabalho, são apresentadas considerações presentes nos livros *Traço crítico*, *Narrativas impuras* e *Mário de Andrade: cartas aos mineiros*, bem como observações sobre ensaios de Eneida relativos às obras dos autores Pedro Nava (*Pedro Nava, o risco da memória*), Henriqueta Lisboa (*Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*) e Autran Dourado (“Modernismo mineiro tardio e o cosmopolitismo”).

No ensaio “As metamorfoses do Jaburu: biografema de Fernando Pieruccetti”, Marcelino Rodrigues da Silva, inspirado pelo trabalho de Eneida Maria de Souza com a crítica biográfica e tendo como referência a obra e a vida de Fernando Pieruccetti, apresenta, a partir da noção de biografema, a história de Jaburu, um dos personagens que habita o mundo ficcional que Pieruccetti inventou em suas charges de futebol, e ao qual deu vida durante décadas nos jornais mineiros.

Em seu artigo “Avatarização da vida, biografia, impurezas e metaverso”, Pablo Gobira, por meio de um diálogo com os livros de Eneida, *Janelas indiscretas* (2011) e *Narrativas impuras* (2021), demonstra como alguns métodos e caracterizações dos objetos da crítica biográfica podem ter seus contextos extrapolados quando se leva em consideração os acontecimentos que permitiram a configuração atual da sociedade. Gobira expande a noção de “impuro” tratando não apenas da escrita da vida, mas da própria vida que se torna imagem.

Por fim, apresentamos a instigante entrevista “A última entrevista: uma conversa intempestiva com Eneida Maria de Souza”, realizada por Ewerton Martins Ribeiro, último orientando de Eneida, cuja tese *Apuração de haveres ou o pacto autoficcional* foi defendida em 2021 no PósLit – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. Nas palavras do autor, trata-se de um

compilado – um tanto selvagem – que produzi (ao modo da bricolagem que tanto interessava à Eneida) de todo esse material para esta ocasião, com vistas a prestar uma última homenagem à mestra e facultar-nos, mais uma vez, escutá-la.

Gostaríamos, enfim, de agradecer às autoras e aos autores que enviaram seus trabalhos para a composição deste número especial

da revista, bem como agradecemos o trabalho cuidadoso de todos os envolvidos para que a *Aletria* possa continuar divulgando estudos de literatura com a qualidade, esmero e a diversidade temática que vem compondo cada novo número lançado.

Desejamos que nossos leitores e nossas leitoras tenham uma agradável e proveitosa leitura!

*Elen de Medeiros*  
*Marcos Antônio Alexandre*  
Os Organizadores e Editores

Eneida Maria de Souza





## Uma carta, um olhar

### *A Letter, a Gaze*

Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil

veracasanova1@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3383-5306>

*Querida,*

Mesmo em outro plano, não mais o físico – o da carne –, venho por meio desta agradecer o quanto você foi importante para todos nós, da FALE e da Universidade Federal de Minas Gerais.

As leituras e o tempo marcaram nossa amizade. Tempo do estruturalismo, das filosofias (ou teorias?) de Derrida, Barthes, Genette, Lévi-Strauss e tantos outros. Bons tempos intelectuais aqueles! Mesmo com a ditadura instaurada no país, nesse Brasil de Macunaíma!

No Bom dia! do encontro, sempre havia um riso de ironia em sua boca pintada de vermelho.

Nesta carta, não vou falar das obras, tão importantes para a Teoria da Literatura, Estudos Culturais e Literatura Comparada. Outros o farão, em ensaios vários. Prefiro a ficção subjetiva.

Da *Pedra Mágica do discurso*, viva Mário de Andrade! até seu livro-despedida *Narrativas impuras* resta uma letra, um instrumento, uma impressão.

Sua crítica é texto, onde se encontra durante a leitura um acolhimento do gozo. Sua crítica percorre um caminho dentro de um mapa, uma cartografia, o da pesquisa. Lembro daquele que você leu, mas seguiu de longe – Lacan – em seus seminários quando destaca os efeitos feminizantes da letra que sendo *lettre* é também carta – esta, na qual me

dirijo a você –, de *femina à femina* – carta –, “signo de mulher”, onde as sombras estão presentes em sua ausência.

Gosto desses seus gestos de deslocamentos, nas suas tentativas de descentramento e entre a razão e a emoção de suas leituras com Machado e Rosa.

E essa paixão por Silviano Santiago? Acho que vem dessa posição insurgente, rebelde mesmo em tom irônico com relação ao que você chamava “contra o esquematismo e as classificações genéricas praticadas pela crítica.”

Ler, escrever, viajar em todos os sentidos possíveis, e o peso da eternidade agora leve. Clarice Lispector<sup>1</sup> dizia em uma de suas crônicas “É fácil e possível explicar-se o fato de que 99% dos seres humanos passam sempre uma fase de sua vida sem saber dizer o significado de sua existência.”, mas você sempre soube. Seu lugar, ou seu não-lugar, não era somente descobrir que os caminhos levam à velhice, à morte, mas também a uma vida sem-fim de leituras e escrituras.

Borges, Nava, Rubião e tantos, para além de Mário. Todos os livros de sua biblioteca constituíam seus maiores amigos.

Sem se preocupar com a crise, ou melhor, com os discursos da crise, você continuava redefinindo as destinações da cultura. Arquivos para sustentar e potencializar a cultura, especialmente, a literatura.

Que trabalhadeira, hein!?

E assim você ia dando sentido ao tempo presente sem se esquecer do tempo passado. Poesia ou Prosa? Pouco importava o anacronismo tão comentado. Interessava e sempre interessou a você (e eu leio isso no seu texto crítico) as marcas do desejo, as relações com o outro.

Pois é, amiga... você não me conheceu como poeta, mas em meu livro *Versos oblíquos ou A obliquidade do tempo*<sup>2</sup> eu escrevi:

Todas as mulheres do mundo  
existem num Tsunami,  
e persistem no meio das intensidades.

Essa mulher também foi você. Somos nós vivendo intensidades e potências sem fim.

<sup>1</sup> LISPECTOR, Clarice. *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2018.

<sup>2</sup>NOVA, Vera Casa. *Versos oblíquos ou a obliquidade do tempo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.

E o desconcerto do mundo nos remete a autores do trágico ao cômico. Que mistério é esse que nos envolve pela letra?

O lance dos dados aconteceu nos dados, a vida e a morte. E de efeito em efeito, sua crítica valeu. E a comunidade crítica agradece penhoradamente.

Você, Eneida, foi uma mulher de seu tempo, respondendo a ele como sua contemporaneidade.

Por tudo isso e muito mais, despeço-me com um até breve.

*Vera Casa Nova*



## **Eneida em cena**

### ***Eneida Onstage***

Jacyntho Lins Brandão

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil

[jlinsbrandao@ufmg.br](mailto:jlinsbrandao@ufmg.br)

<https://orcid.org/0000-0003-4784-4190>

*À querida Eneida, com amizade*

Meu primeiro encontro com Eneida Maria de Souza foi um desencontro. O ano era 79 (do passado século), o local era Paris. Eu fazia uma viagem de férias pela Europa, daquelas de primeira vez e um tanto de mochileiro (ainda que não levasse mochila, pois sempre preferi mesmo as malas) e fui visitar Eliana Socotti Muzzi, que tinha sido minha professora de francês. Visitei também Mônica Frade e Beatriz Vaz Leão, ambas minhas colegas de graduação, e Lauro Belchior Mendes, meu professor de literatura brasileira. Como se vê, não se poderia dizer que caía como um marciano em Paris, havendo praticamente uma nossa Faculdade de Letras no ultramar. Foi lá que conheci mais duas outras pessoas: Joaquim Brasil Fontes Júnior (quando, com Eliana, fomos assistir a um filme de Wood Allen) e a nossa querida Vera Lúcia Andrade. Esta, a Vera (que na capital da França chegou a cantar certa vez com Mercedes Sosa), gostava de lembrar que nos conhecemos em Paris. Convenhamos que é uma verdadeira efeméride, a ser sempre lembrada.

Nos locais por que andei, sempre a pergunta: você conhece a Eneida? você já conheceu a Eneida? Não é que eu não soubesse de Eneida. Quem não sabia? Que era uma das nossas professoras de Teoria da Literatura, que tinha feito mestrado na PUC do Rio de Janeiro, orientada por Affonso Romano de Sant'Anna, que estava em Paris fazendo um doutorado sobre Macunaíma, dirigida por Julia Kristeva. Eu era um colega recente (só desde agosto de 77) e nunca havíamos tratado uma com o outro (talvez porque em 78 ela já

embarcava para a França). Nos anos mais próximos ela começou a dizer que nos conhecemos, sim, em Paris. Ainda que eu titubeie, tenho certeza de que não. Fiquei só uma semana e não nos encontramos. Para minha lástima, ela estava fora de cena – pelo menos para mim. E argumento decisivo: jamais eu me esqueceria um tal primeiro conhecimento – e onde! Como não esqueci que, por tudo que dela sugeria a admiração de todos, fiquei com enorme vontade de encontrá-la, sabendo quanto era preciso conhecer Eneida!

Isso aconteceu apenas em 83, na sala da coordenação do Colegiado de Graduação. Pode parecer que a situação é prosaica. Puro engano. Como eu era membro do colegiado, estava lá conversando com a coordenadora, Maria Lúcia Brandão, quando Eneida chegou para ver alguma coisa prática, talvez quais suas turmas daquele semestre. Mas, para mim, foi um acontecimento: Eneida entrava em cena. Ativa, elegante, fina e interessada. Não me lembro de ninguém nos ter apresentado um a outra, só que eu disse a ela que a havia conhecido pela fama em Paris... E é claro que ela respondeu algo assim: “então você é...” daquele jeito afetuoso e simpático, porque sempre com uma pitada de ironia, esse viés dos cultos e inteligentes.

No mesmo ano, deu ela um curso sobre Édipo, desdobrado nos de Lévi-Strauss, Freud e outros, me chamando para falar do grego. Uma cena curta, que todavia se desdobrou quando, em 84, no 1º. Congresso Nacional de Estudos Clássicos, promovido por nosso Departamento de Letras Clássicas, lá estava Eneida mais um punhado de seus alunos, como Maria Ester Maciel, Lúcia Castello Branco e Myriam Ávila, apresentando os frutos daquele curso. Que é mister confessar, não deixara de ser um tanto inspirador do congresso, cujo tema era justamente Édipo. Ao organizar o primeiro volume dos anais, escolhi por título o do trabalho de Eneida, *O enigma em Édipo Rei*, o qual, repercutindo lições de Jean-Pierre Vernant, Julia Kristeva e outros, propunha uma leitura própria, principiada com as seguintes palavras: “Tudo e qualquer questão sobre o enigma torna-se problemática, principalmente se ela recai sobre a origem enigmática de um texto. Como detectar a origem de uma escrita que se constrói sob e sobre enigmas, quando é ela por todos os lados devorada?”

Em resumo dos primeiros anos: não só nos tornamos conhecidos e amigos, como me tornei seu admirador. Bem incondicional. E nos anos seguintes acompanhei a criação e consolidação, por Eneida e outros, como Melânia Silva de Aguiar e Wander Melo Miranda, do Centro de Estudos

Literários, que inicialmente acolhia o acervo de Henriqueta Lisboa, ao qual logo se juntou o de Murilo Rubião. Acompanhei ainda a fundação, liderada por ela e, dentre outros, Tânia Franco Carvalhal, da Associação Brasileira de Literatura Comparada, bem como seus primeiros e memoráveis congressos. Acompanhei seu concurso para Professora Titular, seu memorial constituindo uma memória do desenvolvimento, em nosso meio, da Teoria da Literatura, do estruturalismo à literatura comparada e aos estudos culturais. É claro que a acompanhava, como muitos, sobretudo no que ela escrevia – e para falar só dos livros autorais: *A pedra mágica do discurso* (1988), *Traço crítico* (1993), *Tempo de pós-crítica* (1994).

Quando meu orientador de doutorado, José Cavalcante de Souza, já em 92, me perguntou se queria que participasse de minha banca alguém de minha universidade, de pronto lhe disse que queria Eneida. Minha tese sendo sobre a alteridade na obra de Luciano de Samósata, ela fez uma arguição arguta e generosa (depois de ter lido o texto “deitada”, porque era um tanto volumoso, conforme me contou com a costumeira e gostosa ironia). Ela partiu do filme grego então contemporâneo, *Paisagem na neblina*, de Theo Angelópoulos, em que estão em cena dois meninos, Voulos, de onze anos, e Aléxandros, de cinco, os quais fogem de sua casa em Atenas, abandonando a mãe, em busca de um pai emigrado para a Alemanha, que nunca encontram. Daí fazia a ponte com Luciano, na sua alteridade sempre em busca de um pai (Homero?), todavia inalcançável.

Em meu tempo de Vice-Reitor, devo a Eneida um conselho que foi minha salvação. Comentando com ela que, naquele semestre, não havia conseguido manter minhas aulas, pois não tinha mais controle de minha agenda, as viagens a Brasília surgindo sem previsão, e lamentando que não dar aulas representava para mim um incômodo enorme, ela foi direta e certa: “Por que você não dá aulas na sexta-feira, dá uma disciplina de pós-graduação de tarde!” Claro: às sextas, sabe todo mundo, Brasília não funciona. Foi o que fiz nos três anos seguintes: a cada tarde de sexta, quando saía do gabinete, todo mundo já sabia: foi pra Grécia! e lá eu ficava até voltar à lida na segunda-feira. Agradecido do conselho de Eneida.

Por isso foi impactante receber, certo dia de 95, um telefonema em que ela contava que ia se aposentar. Era uma daquelas ocasiões em que o governo ameaçava perda de direitos. Nada a fazer. Mas foi um dia triste aquele, por

eu pensar que, voltando cem por cento à faculdade, quase três anos depois, não encontraria lá Eneida. Tudo levava a crer, portanto, que ela saía de cena.

Mas me enganei: não saiu. Continuou em cena na pós-graduação (seu vigésimo-quarto orientando de doutorado, Ewerton Martins Ribeiro, defendeu a tese em 2021), continuou em cena no Centro de Estudos Literários (e trouxe para ele tantos acervos e projetos), continuou em cena na Abralic. Jamais abandonou os amigos. Em suma: nunca deixou de ter seu papel destacado no cenário da inteligência brasileira. Isso acompanhamos todos, bastando recordar quantos livros, que fizeram época, ainda se acrescentaram a sua bibliografia: *Autran Dourado* (1996), *Modernidades tardias* (1998), *O século de Borges* (1999), *Crítica cult* (2002), *Pedro Nava: o risco da memória* (2004), *Pedro Nava* (2005), *Janelas indiscretas* (2011) e, enfim, o volumoso *Narrativas impuras* (2021).

O lançamento deste foi a última vez que encontrei Eneida. Como era tempo de pandemia, cheguei cedo e foi uma alegria, como sempre, ver que ela chegava, na companhia da Cibele, e, mal assentada, enquanto trocávamos duas palavras, gravou-me a dedicatória: “Ao querido Jacyntho, com amizade”.

Engana-se quem pensa que Eneida afinal saiu de cena. Uma vida como essa jamais estará de saída, só permanece, fecunda e atuante, de outros modos. Não posso deixar de imaginá-la entrando em cena no céu. Com sua fina e poética ironia ela diria a São Pedro: “Com licença, meu branco”. E ele, como sempre bonachão: “Pode entrar, Eneida, você não precisa pedir licença”.



## Caminhos críticos: cruzamentos

### *Critical Paths: Intersections*

Maria Nazareth Soares Fonseca

Universidade Federal Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil

nazareth.fonseca@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8734-6295>

**Resumo:** O texto parte de artigo de Eneida Maria de Souza apresentado em 2011 em GT da ANPOLL. Cruza as considerações construídas com afirmações feitas pela Profa. Inocência Mata, em texto de 2013, para destacar, em textos de críticos africanos, brasileiros e portugueses, que participaram de evento ocorrido no Brasil em 2010, posições sobre os rumos do comparativismo literário no campo das literaturas africanas de língua portuguesa, além de referir-se a diálogos explícitos entre as literaturas de Angola e Cabo Verde com autores brasileiros, produzidos em diferentes momentos.

**Palavras-Chave:** Literatura Comparada; Comparativismo literário; Olhares críticos; Cruzamentos textuais.

**Abstract:** The text is based on an article by Eneida Maria de Souza presented in 2011 in an ANPOLL GD. It compares and contrasts the considerations contained therein with statements made by Inocência Mata, in a text from 2013 to highlight, in texts by African, Brazilian and Portuguese critics who participated in an event held in Brazil in 2010, positions on the directions of literary comparativism in the field of Portuguese-speaking African literatures, in addition to referring to explicit dialogues between the literatures of Angola and Cape Verde with Brazilian authors, produced at different times.

**Keywords:** Comparative Literature; Literary Comparativism; Critical views; Textual intersections.

No artigo “Literatura Comparada, indisciplina”<sup>1</sup>, apresentado pela primeira vez no GT de Literatura Comparada da Associação Nacional de Pós-graduação em Letras e Linguística (ANPOLL), em 2011, sua autora,

---

<sup>1</sup> O artigo, originalmente apresentado no GT de Literatura Comparada da ANPOLL, em julho de 2011, foi publicado no periódico *Em Tese*, n. 3, em 2014, e no livro *Narrativas*

Eneida Maria de Souza revela seu incômodo com críticas contrárias aos rumos assumidos pela Literatura Comparada decorrentes de “visões ainda pré-modernas e pré-globalizadas” que, segundo ela, ainda imperavam nos Departamentos de Letras, demonstrando que os avanços decorrentes da expansão “da prática da transdisciplinaridade e da transnacionalização da literatura” (SOUZA, 2021, p. 301) não eram considerados em tais cursos. O título escolhido pela autora para nomear o artigo em referência expressa bem o seu desconforto ao lidar com visões ainda muito apegadas a perspectivas teóricas não endossadas pela Literatura Comparada à época. Ao registrar, no título, a palavra “indisciplina”, Eneida de Souza queria afirmar não apenas a sua adesão às alterações de enfoque da disciplina, mas, sobretudo, indicar que as mudanças decorriam do fato de a Literatura Comparada estar continuamente se questionando, propondo diferentes abordagens, em clara indicação de que sempre trilhou uma multiplicidade de caminhos.

Desde então, o texto da Eneida vem incentivando discussões que já estavam sendo feitas não apenas pelos críticos que, de forma direta, se envolviam com questões teóricas discutidas em encontros do GT de Literatura Comparada da ANPOLL, mas também por outros estudiosos de diferentes literaturas, sobretudo por docentes que vinham se envolvendo, de forma mais incisiva, com o ensino das literaturas africanas de língua portuguesa no Brasil.

Se observarmos propostas de muitos dos cursos de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa relativos aos anos 1990, podemos intuir que a feição comparatista estava presente em várias delas, seguindo, por exemplo, posturas relativas à visão da literatura como expressão de anseios sociais e as motivações seguidas por movimentos literários surgidos, em alguns dos países africanos de língua portuguesa, a partir do final da década de 1940 e dos primeiros anos da década de 1950.

A feição comparatista fortalecia estudos mais pontuais sobre a literatura de cada um dos países, com destaque para o gênero poesia que, desde o século XIX, era cultivado pela maioria dos escritores africanos. Sem se ligar a questões específicas da Literatura Comparada, exercitava-se, nos estudos literários, o comparativismo, sobretudo, se levamos em consideração os diálogos literários de poetas e poetisas africanos(as) de

Angola e Moçambique com feições da Negritude, surgida nos anos 1930, em Paris. O crítico Manuel Ferreira, em obra publicada em 1989, destaca a presença de conteúdos da Negritude na poesia de Francisco José Tenreiro e Alda Espírito Santo, de São Tomé e Príncipe; Agostinho Neto, de Angola e Noémia de Souza e José Craveirinha, de Moçambique (FERREIRA, 1989, p. 78). Essa questão irá motivar estudos comparatistas em cursos e estudos realizados no Brasil nos quais se valorizava a produção poética de poetas e poetisas negritudinistas voltada à conscientização sobre os malefícios impostos pelo colonialismo português em África.

Um texto publicado, em 2013, pela Profa. Inocência Mata, com o título “Literatura-mundo em português: encruzilhadas em África”, trata de questões relacionadas ao estudo das literaturas africanas de língua portuguesa que, de certa maneira, poderiam ser discutidas com a ajuda do texto da Eneida Maria de Souza. Inocência Mata refere-se ao estudo das literaturas africanas de língua portuguesa que, segundo ela, até o final dos anos 1990, assumia uma abordagem interna raramente voltada ao comparativismo literário. Para melhor esclarecer as suas considerações, Mata refere-se a evento “exclusivamente dedicado às literaturas africanas de língua portuguesa” (MATA, 2013, p. 108 -109), organizado pela Fundação Calouste Gulbenkian, em 1984, para destacar a quase total ausência de estudos comparatistas entre os textos apresentados. Mata também considera o fato de, durante vários anos, as literaturas africanas de língua portuguesa terem sido contempladas em disciplinas de Literatura Portuguesa, sendo os escritores e escritoras africanos(as) dados(as) a conhecer a partir de uma dimensão estritamente interna e marcadamente político-ideológica (MATA, 2013, p. 109). Entende-se que Mata considera a pouca presença, em estudos de autores e autoras africanos(as), sobretudo em época em que os professores de Literatura Portuguesa consideravam importante apresentar, em seus cursos, escritores de África, a exemplo do que, por vezes, foi feito em cursos de Literatura Francesa e Literatura Inglesa em que também eram apresentados autores nascidos na África e nas Antilhas, ainda que essa apresentação nem sempre se guiasse por pressupostos da Literatura Comparada.

As considerações feitas por Eneida Maria de Souza, no texto apresentado à ANPOLL, em 2011, e por Inocência Mata, no artigo publicado em 2013, instigam este texto a revisitar propostas de discussão assumidas por

alguns dos críticos presentes no IV Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, realizado em Ouro Preto, em 2010, em cujas falas podem ser identificados aspectos das questões apontadas Souza, no âmbito da Literatura Comparada, e por Mata, ao abordar feições específicas do comparativismo literário, no âmbito das literaturas africanas de língua portuguesa.

O IV Encontro, como ficou conhecido, tinha como proposta discutir as dinâmicas culturais e literárias do continente africano, mostrando-se aberto aos trânsitos e conexões entre culturas e literaturas. A escolha do subtítulo do evento, “dinâmicas culturais e literárias”, tinha por objetivo a ênfase na desconstrução de lugares fixos, ainda que também acolhesse as singularidades dos sistemas literários de cada país da África. Essas diretrizes nos autorizam a indagar como se manifestaram, no aludido evento, os estudiosos e críticos das literaturas africanas de língua portuguesa sobre questões trazidas pelo ensino de literaturas africanas em cenários definidos pela globalização. Com o intuito de compreender os trânsitos e os contatos delineados para além da questão linguística, pensamos ser importante apontar algumas considerações feitas em textos assinados por críticos(as) africanos(as) brasileiros(as) e portugueses(as), posteriormente publicados no livro *África*, dinâmicas culturais e literárias, organizado por mim e pela Profa. Maria Zilda Cury, em 2012.

A necessidade de um comparativismo literário africano é defendida pelo crítico angolano Luiz Kandjimbo, no texto apresentado por ele na sessão de encerramento do evento. Kandjimbo considerou o volume de trabalhos de investigação consagrados às literaturas africanas de língua portuguesa, publicados após 1975, como impulso à disciplinarização desses estudos, em diferentes universidades do mundo, não deixando de salientar “a necessidade de desenvolver um ensino interdisciplinar, cruzando os Estudos Africanos e as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e estabelecendo as devidas linhas de diálogo com as Literaturas Africanas de Língua Inglesa e Língua Francesa” (KANDJIMBO, 2012, p. 47).

O crítico angolano destaca a importância de ser considerada, nos estudos sobre as literaturas africanas de língua portuguesa, uma perspectiva comparatista que privilegiasse, em primeiro lugar, abordagens interafricanas, para, posteriormente, serem enfocados os espaços demarcados pelas cinco literaturas publicadas em português. A perspectiva de Kandjimbo, no texto em questão, parece imprimir um alargamento do que é considerado por

Inocência Mata como “comparativismo interno”, uma vez que leva em conta questões postas pela crítica produzida por africanos e não africanos sobre as literaturas produzidas em África.

O crítico realiza uma vasta descrição de fatos políticos e culturais para explicar como as literaturas africanas passaram a figurar nos currículos de grandes universidades do continente, em países de colonização inglesa e francesa, após as independências, muitas vezes estudadas a partir de pontos de vista críticos produzidos por autores não africanos e de conceitos próprios à Literatura Comparada. Kandjimbo ressalta que essas ações permitiram não apenas os estudos sobre as diferentes literaturas produzidas em África, bem como “uma articulação de temas e problemas que apontam para a necessidade de um comparativismo literário africano” (KANDJIMBO, 2012, p. 38). No texto em questão, Kandjimbo mostra-se entusiasmado com a proposta de criação da Associação Internacional de Estudos de Culturas e Literaturas Africanas, a AFROLIC, vista por ele como propícia à defesa de um pluralismo teórico e crítico, que tem “o relativismo epistêmico como um princípio fundamental” (KANDJIMBO, 2012, p. 58).

Benjamim Abdala Júnior, em texto apresentado na Seção “Diálogos Impertinentes”, considerou os ganhos a serem alcançados, nos estudos das literaturas africanas de língua portuguesa, por “um comparativismo prospectivo” voltado às matizações dos processos históricos dos espaços de língua portuguesa (ABDALA JÚNIOR, 2012, p. 74). Fica destacada, em seu texto, uma posição a favor de diálogos de culturas, de negociações, repactualizações e conexões inclinadas a misturas e à transculturação, termos que explicitam a proposta de que, paralelamente a um “comparativismo, politicamente crítico, voltado para as circunstâncias históricas da colonização”, exercite-se “o da solidariedade, pautado pelo diálogo de culturas, onde se relevem as diferenças e o que elas têm em comum” (ABDALA JÚNIOR, 2012, p. 75).

A crítica Fátima Mendonça, de Moçambique, chama a atenção para o uso de conceitos utilizados por teorias pós-coloniais sem a necessária avaliação de seus possíveis sentidos, o que, segundo ela, poderia redundar em armadilhas no campo da crítica literária. Mendonça defende o fortalecimento de “estudos histórico-literários e comparatistas para o reconhecimento dos sistemas literários surgidos em contextos coloniais”, sem que se oblitarem os fundamentos estéticos das literaturas africanas de língua portuguesa e sua inserção na historiografia nacional e regional” (MENDONÇA, 2012, p. 104–105).

No texto de Fátima Mendonça, ficam ressaltados enfoques da literatura moçambicana que levam em consideração os traços e manifestações que fazem de Moçambique um território de cruzamentos linguísticos e culturais inscrito numa história cultural comum compartilhada com outros países da região austral de África: África do Sul, Zimbábwe, Zâmbia ou Malawi (MENDONÇA, 2012, p. 103–104). As discussões em torno de propostas que interessam à Literatura Comparada, no texto de Mendonça, articulam-se em meio a afirmações em torno de questões específicas das literaturas africanas de língua portuguesa, sobretudo sendo consideradas as singularidades da literatura de Moçambique.

A diversidade de temas tratados pelo IV Encontro permitiu que Margarida Calafate Ribeiro, da Universidade de Coimbra, ao tratar da obra *De rios e guerrilheiros*, de Luandino Vieira, cobre do escritor a presença das mulheres “que tanto lutaram pela nação e que tanto lutam pela sucessiva construção da nação angolana, inventando a vida todos os dias” (RIBEIRO, 2012, p. 166). A variedade de temas permitiu que Inocência Mata, instigada pelos objetivos da Seção “Diálogos Impertinentes”, alertasse para o perigo de a “liberdade de escolha e do cosmopolitismo literário, que supostamente seriam vantagens decorrentes do processo de globalização”, pudessem se constituir em miragem, uma vez que os critérios de seleção de autores e obras, adotados por editoras não africanas (e por cursos de literaturas africanas de língua portuguesa, na Europa e no Brasil) possam “erigir-se a representações metonímicas da dimensão da cultura portuguesa e da vocação atlântica de Portugal” (MATA, 2012, p. 141).

No seio de considerações bem pontuais apresentadas, por vezes de forma descritiva e, por outras, de modo bastante crítico ao trabalho efetivo com as literaturas africanas de língua portuguesa, foram destacadas perspectivas transnacionais como forma de ultrapassar os estudos internos dessas literaturas, abrindo-se espaço para as relações entre as literaturas africanas de língua portuguesa e as literaturas africanas escritas em francês e em inglês, bem como para explicitar “a contribuição que as colônias (parte do “resto do mundo”) deram para a construção da realidade histórica e cultural de Portugal e da Europa – a partir de uma reinterpretação da história a partir das margens”(MATA, 2013, p. 110).

Os vários teóricos oriundos de diferentes lugares da África, Europa e Brasil, convidados para apresentarem seus pontos de vista no IV Encontro indicam uma virada que considera os saberes locais e outras racionalidades para dar conta da diversidade do continente africano, propondo contatos entre

a literatura escrita e gêneros da oratura, entre a ficção e expressões musicais, como discute Félix Ayoh'Omidire, titular na Universidade Obafemi Awolowo, em Ilê-Ifé, na Nigéria, no texto em que compara o romance *Mayombe*, do angolano Pepetela, com a canção “Sou realista”, do rapista angolano Yannick Afroman, para discutir as concepções de mestiçagem que se disseminaram por Angola, no período colonial, e no Brasil em que o endosso de ideias e mitos permitiram a Gilberto Freyre considerar as misturas interracialias “como marca registrada do país”(AYOH'OMIDIRE, 2012, p. 277).

A leitura dos textos apresentados nesse IV Encontro permite observar os rumos tomados pelos estudos críticos sobre as literaturas africanas de língua portuguesa em sua expansão pela Europa e pelo Brasil, e também os conflitos decorrentes de diferentes pontos de vista. No ensino das literaturas africanas de língua portuguesa foram considerados os fechamentos provocados por um enfoque disciplinar e, ao mesmo tempo, ressaltados os diálogos inerentes à própria constituição de textos que, ao encenarem os cenários de uma luta em prol da libertação dos países das peias da colonização portuguesa, valeram-se de recursos estéticos próprios e alheios, gerados em confluências em que o literário é posto a dialogar com sintaxes típicas da oralidade e com recursos de criatividade que distendem os limites da invenção, como se vê, por exemplo, em textos de Luandino Vieira, e Boaventura Cardoso, de Angola, de Mia Couto, de Moçambique, quando se valem de inventividades que remontam ao estilo de Guimarães Rosa. Destacam-se ainda os recursos de criação literária que se mostram em textos de Ondjaki, quando retoma Luandino Veira, ou José Eduardo Agualusa, quando recupera personagem de Eça de Queiroz, para instalá-la em cenários africanos. Exercícios de comparações inusitadas e, como acentua o texto de Eneida de Souza, de indisciplina característica de produções legitimadas pela Literatura Comparada, quando assume a impossibilidade de ser reduzida a método de abordagem da literatura.

Em meio à necessidade de se conhecer mais a fundo a literatura de cada um dos cinco países africanos que assumiram o português como língua oficial no dealbar das jovens nações surgidas em 1975, impõem-se trajetórias críticas que defendem perspectivas comparatistas necessárias ao exame de feições da chamada “literatura de combate”, mais fortemente representada por poetas e poetisas da “fase nacionalista sob dominação colonial” (LARANJEIRA, 1995, p. 31), sobretudo em Angola e Moçambique. Basta que se recorra aos matizes da poesia produzida por poetas como Agostinho Neto e António Jacinto, de Angola, comparando-os com a

poesia criada, em Moçambique, por Noémia de Souza e José Craveirinha, levando em consideração a incursão dessa produção nas sendas abertas pela Negritude. Ou que se destaquem os modos como, em projetos literários dos países africanos de língua portuguesa, foram literariamente encenados os motivos ligados à terra, percebida como espaço matricial para muitos poetas e poetisas da África de Língua Portuguesa, ainda que ressaltadas as diferenças formais assumidas por poetas do Movimento Claridade, de Cabo Verde, do Movimento dos Novos Intelectuais Angolanos, de Angola, e pela poesia telúrica de Francisco José Tenreiro, Manuela Margarido e Alda Espírito Santo, de São Tomé e Príncipe. Nas propostas desses movimentos, já se indicavam construções literárias voltadas à celebração de aspectos de um espaço geográfico específico, mas propenso a detalhar feições do continente africano. O local distendendo-se em busca de outras paisagens, desprendendo-se das fronteiras demarcadas pela Conferência de Berlim. Por outro lado, embora esteja presente, nos estudos das literaturas africanas de língua africana, a afirmação da identidade literária nacional, nesses estudos estão também valorizados, como assinala Mata (2013, p. 113), os “fluxos e conexões entre as literaturas em português”.

Muitas dessas conexões são marcas de propostas literárias concretas, como as existentes entre textos dos claridosos cabo-verdianos, em fases diversas a partir de 1936, quando se efetiva um exercício de escrita poética que explicita diálogos concretos com poemas de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, mas também de João Cabral de Melo Neto em retomadas feitas por poetas da primeira fase de Claridade, em Cabo Verde. Interessante destacar que, entre os poetas de Cabo Verde, o fascínio pela poesia de Manuel Bandeira chega a criar uma vertente poética nomeada “Pasargadismo literário” que dará ao tema do evasão e ao territorialismo uma gama de sentidos que ressignificam o destino imigrante imposto aos cabo-verdianos pela hostilidade do clima e pelos intensos problemas sociais. A poesia de Bandeira incentivará outras vertentes poéticas em que as questões sociais encenadas por poemas como “Poema tirado de uma notícia de jornal”, do livro *Libertinagem*, de 1930, e “Bicho”, escrito por ele no ano de 1947, sejam relidos por poetas de Claridade, tendo como referência realidades sociais de Cabo Verde e mesmo dos Estados Unidos.

O escritor Arménio Vieira opta por transgredir a noção de diálogos intertextuais realizados em pautas herdeiras de feições comparativas legitimadas por noções hoje rejeitadas. Das releituras de poemas de João Cabral feitas por Arménio Vieira, Prêmio Camões de 2009, é importante

destacar o longo poema “Dez poemas e mais um”, publicado no livro *MITOgrafias*, publicado em Cabo Verde, em 2006. Arménio Vieira retoma o poema de Cabral “A Carlos Drummond de Andrade”, publicado no livro *O Engenheiro*, em 1945, como incentivo para refletir sobre motivos que circulam pela poesia de Cabral, mas afastando-se da forma como os primeiros claridosos dialogaram com a poesia do modernismo brasileiro, sobretudo com a de Manuel Bandeira, muitas vezes repisando um comparativismo em que se mantêm as noções de fonte e influências, conceitos caros para a Literatura Comparada em fase já ultrapassada. Arménio Vieira, na retomada criativa que realiza do poema de João Cabral de Melo Neto, “A Carlos Drummond de Andrade”, recorre a feições específicas do fazer poético para dizer ao poeta brasileiro nascido em Pernambuco: “não há guarda-chuva, João/ contra os enguiços do poema” (VIEIRA, 2006, p. 24). É possível afirmar que Vieira opera com recursos do que Inocência Mata caracteriza como transnacionalidade dos estilos própria de uma dinâmica de interlocuções que ajuda a delinear os contornos de “zonas de contato” que se configurariam por “fluxos e conexões entre as literaturas em português” (MATA, 2013, p. 13).

Uma outra feição das conexões entre obras e autores brasileiros com poetas e ficcionistas africanos oriundos dos espaços de língua portuguesa está exposta no livro do escritor angolano Ruy Duarte de Carvalho, *Desmedida: Luanda-São Paulo-São Francisco e Volta – Crônicas do Brasil*, publicado em 2006. A proposta do livro é bastante singular, uma vez que expressa o querer ir ver, de perto, os sertões criados por Guimarães Rosa, em *Grande sertão, veredas*, e por Euclides da Cunha, em *Os sertões*. A viagem pelos sertões, literariamente invocados e (re)construídos, é tecida com impressões de viajantes estrangeiros pelo Brasil, como Blaise Cendrars, que visitou o país, em 1924, tendo feito “conferências em São Paulo e andou com Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Tarsila do Amaral pelas cidades do ouro de Minas Gerais” (CARVALHO, 2006, p. 19). São também retomados, no livro, os diários de Sir Richard Burton, “o da descoberta das nascentes do Nilo, o da viagem clandestina a Meca, tradutor de Mil e Uma Noites e dos Lusíadas” e que “desceu o Rio das Velhas, de Sabará a Pirapora e o São Francisco daí até à foz” (CARVALHO, 2006, p. 23). Com as impressões de viagens de viajantes que andaram pelo Brasil, é construído o plano da viagem a ser realizada por um viajante que “Vindo de outros meios, de outras margens do mesmo hemisfério” quer prestar tributo “a alguns magos a quem devo exaltações marcantes, horas imensas que passei a apaixonar-me, tão longe daqui, também por Diadorins,

Doraldas, Zés Bebelos, caladas moças, cabras, machos, profetas e bandidos, conselheiros, lampiões” (CARVALHO, 2006, p. 62).

Com essa proposta singular, o livro sela o tributo do autor angolano à literatura brasileira e caminha por realidades e paisagens que cobrem “a desmesurada desmedida de um liso enorme, raso perverso, o liso pior havente, escampo dos infernos, chão esturricado, esses mares de sertão” (CARVALHO, 2006, p. 65). Como afirma Rita Chaves (2006), o livro expõe um processo de escrita em que

o autor insere-se como sujeito ao debruçar-se sobre o Brasil e, a partir daí, construir sobre o país imagens empenhadas no esclarecimento de suas complexidades, com base nas quais busca apreender novas figurações de um espaço, que, entre semelhanças e assimetrias, podem favorecer o conhecimento e o reconhecimento de Angola (CHAVES, 2006, p. 286)

O livro de Ruy Duarte de Carvalho encena contatos que se efetivam distante dos roteiros consagrados por viajantes europeus quando estiveram no Brasil. E, pode-se dizer, expõe uma experiência de escrita que explora intercâmbios e experiências capazes de estabelecer outras conexões e outros tipos de diálogos entre as literaturas escritas em português, explicitando formas de comparativismo que, como acentua Eneida de Souza, “só tendem a ampliar o horizonte nem tão sombrio da disciplina/indisciplina literatura comparada” (SOUZA, 2021, p. 312).

As ferramentas utilizadas pelo comparativismo fazem parte dos estudos sobre as literaturas africanas de língua portuguesa, ainda que também sejam consideradas as características que as legitimam como expressões literárias de determinados espaços africanos que, embora parte de uma História comum, vão recortando, de forma dessemelhante, seu modo de existir.

## Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Liminaridades identitárias: para uma geocrítica do eurocentrismo (Novas críticas). In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda (org.) *África: dinâmicas culturais e literárias*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2012, p. 66–88.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Desmedida, Luanda-São Paulo-São Francisco e volta – Crônicas do Brasil*. Lisboa: Cotovia, 2006.

CHAVES, Rita. Desmedida: O Brasil para além da paisagem, em Ruy Duarte de Carvalho. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 26, n. 2, p. 279–291, jul./

dez. 2006. DOI: <https://doi.org/10.20396/remate.v26i2.8636046>. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636046>>. Acesso em: 09 jan. 2023.

FERREIRA, Manuel. Negritude, negrismo, indigenismo. In: FERREIRA, Manuel. *O discurso no percurso africano I*. Amadora: Plátano Editora S. A., 1989, p. 57-83.

KANDJIMBO, Luiz. A incompletude no processo de disciplinarização das literaturas africanas. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda (org.). *África: dinâmicas culturais e literárias*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2012, p. 33-63.

LARANJEIRA, Pires. *A negritude africana de língua portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

MATA, Inocência. Literatura-mundo em português: encruzilhadas em África. *1616: Anuário de Literatura Comparada*, Salamanca, Espanha, v. 3, p. 107-122, 2013.

MATA, Inocência. Para uma geocrítica do eurocentrismo. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda (org.). *África: dinâmicas culturais e literárias*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2012, p. 123-144.

MENDONÇA, Fátima. Tópicos para discussão: os críticos, a crítica e os conceitos. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda (org.). *África: dinâmicas culturais e literárias*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2012, p. 88-107.

AYOH'OMIDIRE, Felix. Mestiçagem e o discurso identitário em Angola e no Brasil: uma análise do romance *Mayombe*, de Pepetela e da música "Sou realista", do rapista Afroman Yannick. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda (org.). *África: dinâmicas culturais e literárias*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2012, p. 273-298.

SOUZA, Eneida Maria de. Literatura Comparada, indisciplina. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Narrativas impuras*. Recife: Cepe, 2021, p. 301-312.

VIEIRA, Arménio. Dez poemas mais um. In: VIEIRA, Arménio. *Mitografias*. Mindelo: Ilhéu Editora, 2006, p. 15-25.



## Nunca falo do que não admiro – Eneida Maria de Souza: quando teorizar é viver

### *I Never Talk About What I Don't Admire – Eneida Maria de Souza: When Theorizing Is Living*

Edgar Nolasco

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) – Mato Grosso do Sul/ Brasil  
ecnolasco@uol.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-8180-585X>

**Resumo:** A proposta maior do texto centra-se em apontar e discutir acerca da teorização que embasa o que a intelectual brasileira Eneida Maria de Souza denominou de crítica biográfica. Afora os postulados críticos da própria Eneida, os quais estão na base da discussão aqui proposta, foi de suma importância o que propôs o filósofo Jacques Derrida, sobretudo em seu livro Políticas da amizade. No bojo dessa discussão, conceitos como hospitalidade, transferência e o de biografia foram fundamentais.

**Palavras-chave:** Eneida Maria de Souza; teorização; crítica biográfica; hospitalidade; sobrevida.

**Abstract:** The main purpose of the text focuses on pointing out and discussing the theorization that underlies what the Brazilian intellectual Eneida Maria de Souza called biographical criticism. Aside from the critical postulates of the Aeneid itself, which are the basis of the discussion proposed here, what the philosopher Jacques Derrida proposed was of paramount importance, especially in his book Policies of friendship. of biography were fundamental.

**Keywords:** Eneida Maria de Souza; theorizing; biographical criticism; hospitality; survival.

A vida de um homem, única assim como sua morte, sempre será mais do que um paradigma e outra coisa que não um símbolo. E é isto mesmo que um nome próprio sempre deveria nomear. (DERRIDA, 1994, p. 07)

Quanto à crítica, penso que é uma das formas modernas da autobiografia. A pessoa escreve sua vida quando pensa estar escrevendo suas leituras. [...] O crítico é aquele que reconstrói sua vida no interior dos textos que lê. A crítica é uma forma pós-freudiana de autobiografia. Uma autobiografia ideológica, teórica, política, cultural. E digo autobiografia porque toda crítica se escreve a partir de um lugar preciso e de uma posição concreta. (PIGLIA, 1994, p. 70-71)

*Nunca falo do que não admiro*, esta frase de Derrida aparece quando o filósofo fala da noção de herança (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 14). Aqui, me pondo no lugar de herdeiro, escolhi falar da intelectual e crítica brasileira, além de amiga, Eneida Maria de Souza. E me ponho nesse lugar por entender que todos que começamos a estudar na pós-graduação, a ensinar e, por extensão, a pesquisar a partir da década de 90 no Brasil herdamos uma dívida nunca quitável com Eneida. Nesse sentido, este texto que se segue, no qual me deterei acerca da amizade e política em crítica biográfica, é a marca material de minha herança, de minha escolha crítica, de minha dívida e, por mais contraditório que possa parecer, de minha finitude.

Em parte, enquanto aqueles que amamos e admiramos a persona da amiga e intelectual Eneida Maria de Souza herdamos parte de sua vida e “quase” o direito de dela dispor com bem-quiséssemos. Em 2014 tive a oportunidade de dedicar o décimo segundo volume de nossos Cadernos de Estudos Culturais (desde 2009), vinculados ao nosso grupo de pesquisa NECC (Núcleo de Estudos Culturais Comparados), à Eneida, intitulando-se: *Eneida Maria de Souza: uma homenagem*. O volume arrolou parte da plêiade de amigos da intelectual, como consta o periódico hoje disponibilizado na forma *online* e hospedado em página da UFMS<sup>1</sup>. Na ocasião, escrevi o texto “Nunca falo do que não admiro – Eneida Maria de Souza: amizade e política em crítica biográfica”<sup>2</sup>.

Sem escolha, ou esta já como uma forma de escolha inconsciente, o fato é que agora, depois daquele meu texto-homenagem no qual eu dizia e assumia *que nunca falava do que não admirava* (Eneida a exemplo e escolha maior) houve a morte e sua presença, a *indesejada das gentes*, a finitude, renunciando-me agora que ela, a morte, faz parte de minha herança com relação à intelectual e amiga Eneida Maria de Souza. Restando-me então e tão somente voltar àquele texto-homenagem de 2014 e (re) editá-lo

<sup>1</sup> Cf. CADERNOS..., v. 6, n. 12, 2014.

<sup>2</sup> Cf. NOLASCO, 2014.

acrescentando a presença da morte, já que ela me obriga a inseri-la em meu discurso da admiração e do amor, fazendo-me lembrar, por tabela, que ela enquanto agora uma herança atesta a *minha/nossa* finitude<sup>3</sup>.

Escolher falar daquele que amamos, reafirmar seu lugar e sua história no presente, apropriar-se daquilo que é de natureza inapropriável, não apenas aceitar a herança do amigo, mas escolher preservá-la viva no presente é assumir o lugar do crítico por excelência. Eleger, selecionar e decidir implicam o valor e preço a pagar quando o crítico se decide a falar tão somente sobre o que ama. Se *transferência é amor*, o texto crítico é o desdobramento desse gesto inapropriável e que sofre de uma *infidelidade* incurável. A herança, a amizade é o lugar do *texto* crítico da crítica biográfica. Na esteira de Derrida, não adiantaria nada eleger, selecionar e decidir se não passasse antes, ou melhor, começasse, pela “vida”. A vida como um desdobramento da herança, e não o contrário. Pensando no terreno instável e *compósito* (SOUZA, 2022) da crítica biográfica, equivale a dizer que essa crítica deixa o sujeito-amigo viver, deixa sua vida viver em nós e em nosso texto:

saber “deixar”, e o que significa “deixar” é uma das coisas mais belas, mas arriscadas, mais necessárias que conheço. Muito próxima do abandono, do dom e do perdão. A experiência de uma “desconstrução” nunca acontece sem isso, sem amor, se preferir essa palavra. Ela começa por render homenagem àquilo, àqueles que eu diria a quem ela “se prende”.

Intento falar aqui de uma *experiência biográfica*: prestar homenagem a Eneida Maria de Souza por meio de meu texto biográfico-crítico (para aludir ao título deste texto, é nesse sentido que se explicaria que *teorizar é viver*).

Minha homenagem a Eneida vai se dar por meio da discussão que faço acerca da crítica biográfica, privilegiando, não por acaso, a temática da amizade. Para essa plêiade de amigos, convoco a presença de Derrida, um amigo presente na ausência, com o intuito de, por meio de sua discussão

---

<sup>3</sup> “Nunca falo do que não admiro, salvo se alguma polêmica (da qual nunca tomo iniciativa) me obrigar, e tento replicar então me limitando a questões impessoais ou de interesse comum. Se a herança nos designa [*assigne*] tarefas contraditórias (receber e no entanto escolher, acolher o que vem antes de nós e no entanto reinterpreta-lo etc.), é que ela atesta nossa finitude” (DERRIDA, 2004, p. 14).

filosófica e psicanalítica, afastar-me propositalmente daquela de quem admiro para, assim, reconhecer ao final que sempre estive ao seu lado. Afinal, sem uma “boa-distância”, não há amizade que *sobreviva*. É preciso criar o espaço para a crítica. Aprendemos, com Eneida, que o lugar da crítica biográfica é um lugar político por excelência. Nesse sentido, Derrida também não desatrelou, por nenhum momento, a amizade do político – *Políticas da amizade* – Políticas da crítica biográfica – *Nunca falar do que não admira* já implica uma escolha crítica política.

A maior quebra de paradigma da crítica biográfica nessa virada de século foi a inserção da figura do intelectual no ensaio crítico, a presença mesma de sua persona a ponto de se poder propor a réplica *existo, logo penso* ao cogito cartesiano. Discussões de natureza vária saíram das ciências humanas que contribuíram para a guinada que será privilegiada pela crítica do *bios*, a exemplo do que disse Jacques Derrida em *Políticas da amizade* (1994), *O monolinguismo do outro: ou a prótese de origem* (1996) e *Da hospitalidade* (2003), entre outros autores e obras. No Brasil, as leituras pioneiras sobre a crítica biográfica são de autoria de Eneida Maria de Souza, principalmente com os livros *O século de Borges* (1999), *Pedro Nava: o risco da memória* (2004), *Tempo de pós-crítica* (2007), o ensaio “Notas sobre a crítica biográfica”, do livro *Crítica cult* (2002), e o livro *Janelas indiscretas* (2011). Também merece registro o *Cadernos de Estudos Culturais: crítica biográfica*<sup>4</sup> especificamente por ser a primeira publicação no Brasil a se deter exclusivamente na temática da crítica biográfica<sup>5</sup>.

Endossa minha reflexão a afirmativa de Eneida de que a crítica biográfica é de *natureza compósita* (SOUZA, 2002, p. 111). Tendo por base essa natureza híbrida, rizomática e heterogênea que mina e alicerça o campo variegado da crítica biográfica, este ensaio, para melhor aferir o campo aqui em discussão, propõe duas *razões* que se complementam, posto que ambas permitem juntas uma leitura circunscrita ao campo da crítica biográfica: *razões de princípio* e *razões do coração*. Os termos são de Derrida, mas aqui serão empregados num sentido um pouco diferente. Tais razões são sempre da ordem da lei, do direito, da ética, do compromisso e do amor, e estão sempre relacionadas ao papel e lugar do crítico biográfico.

<sup>4</sup> Cf. CADERNOS..., 2010.

<sup>5</sup> Parte da primeira versão do texto foi publicada no volume *Cadernos de Estudos Culturais: crítica biográfica*, p. 35-50: “Políticas da crítica biográfica”. Cf. CADERNOS..., 2010.

Condenadas que estão, numa primeira instância, a burlar toda ordem de direito e de justiça, essas razões, que sofrem duma ausência de regra, de norma e de critério, pelo menos aparentemente, e que se encontram, por conseguinte, numa situação de fora da lei, unem-se, por uma *força de lei*, na tarefa que consiste em inter-relacionar o que é da seara de ambas as razões. Queremos entender que a “irredutibilidade” da justiça ao direito, proposta por Derrida, em *Força de lei*, pode ser correlata ao que é da ordem de princípio e da ordem do coração. Do campo das *razões de princípio*, elenco a literatura, o ensaio, a crítica, o valor, a lei, o direito, o documento, a obra, o arquivo, o documento, a biografia etc; já do campo das *razões do coração*, destaco a escolha pessoal, as imagens, as amizades pessoais, a escolha, a dívida, a transferência, a herança, a recepção, a vida, as paixões, o arquivo, a morte, a experiência, as leituras, a biblioteca, as viagens, os familiares, as fotografias, os depoimentos etc. Talvez me reste dizer que se estou separando as razões, tal separação é somente para contemplar uma proposição do próprio ensaio, já que, na elaboração de uma leitura crítica biográfica, essa separação esboroa-se na articulação demandada por esse tipo de crítica. Entre os vários tópicos encontrados nas razões mencionadas, ou que podem a elas ser agregados, mencionarei de agora em diante aqueles que, de meu ponto de vista, mais presentes se fazem no campo minado do *bios*, ou que mais me ajudam a elaborar o campo compósito (SOUZA, 2022) atinente à crítica biográfica.

### ***NUNCA FALO do que não admiro***

Jacques Derrida faz essa afirmação no momento em que discute “a escolha de sua herança”, ou seja, sua relação com seus amigos, seus precursores, sua dívida com uma tradição. Sobre sua herança, Derrida diz que sempre agiu de forma fiel e infiel em simultâneo. Chega a afirmar que “me vejo passar fugazmente diante do espelho da vida como a silhueta de um louco (ao mesmo tempo cômico e trágico) que se mata para ser infiel por espírito de fidelidade” (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 12). Postula o filósofo que, apesar de o passado permanecer inapropriável, é preciso fazer de tudo para se apropriar dele. Aproximo aqui essa apropriação de uma filiação, de uma plêiade de amigos, de uma cultura a serem escolhidos e, por conseguinte, herdados. Não se trata somente de aceitar tal herança escolhida, mas de mantê-la viva no presente. Não escolhemos essa ou aquela herança;

antes, é ela que nos escolhe, sobrando-nos, apenas, escolher preservá-la viva. Derrida chega ao ponto de amarrar, definir a vida, o ser-em-vida, a uma tensão interna da própria herança. Mantém-se viva a herança por meio de uma filiação, que se assemelha a uma eleição, uma seleção, ou uma decisão. O crítico biográfico escolhe, elege e toma decisão ao mesmo tempo em que é escolhido pelo outro. Nesse contexto, a vida, ou melhor, a palavra “vida”, deve vir sempre entre aspas, alertando-nos de que todo cuidado é pouco. E também porque a vida não seria mais *própria*, nem mais de um único sujeito, mas uma herança que se herda no presente: “Seria preciso pensar a vida a partir da herança, e não o contrário”, alerta-nos Derrida (2004).

Na esteira das proposições do filósofo, (des)construir vida de alguém, tratar dessa vida demoradamente, viver essa vida, não deixa de ser uma declaração amorosa do crítico, onde se inscreve uma admiração, uma dívida impagável, um reconhecimento. Essa relação se dá atravessada por uma fidelidade à herança, visando sua reinterpretação e reafirmação, as quais não se dão sem uma infidelidade. Se a herança impõe ao crítico biográfico, por exemplo, tarefas contraditórias (como a receber e a escolher a vida de um outro que veio antes e, simultaneamente, reinterpretar essa vida), isso mostra que ela atesta a finitude do próprio crítico (nossa finitude). Por sermos finitos, estamos condenados, obrigados a herdar, a falar do outro, isto é, a tratar discursivamente daquilo que independe de viver ou de morrer. Nesse sentido, o campo composto da sobrevida prepara o terreno para o discurso da crítica biográfica. A própria crítica biográfica, enquanto uma responsabilidade designada a falar ou responder pelo outro, inscreve-se como uma herança, antes mesmo de se ver como responsável por uma herança. O crítico biográfico encontra-se numa condição de duplamente endividado: é responsável pela vida que veio antes de si (pela vida de outrem), da mesma forma que é responsável pela vida que está *por vir*. Tomar a figura do crítico biográfico como um herdeiro é querer entender que ele não é apenas alguém que recebe, mas é alguém que escolhe, e que se empenha em decidir sobre o outro, sobre a vida do outro e sobre a sua *própria* vida.

A herança, atravessada pela crítica biográfica, demanda a presença de uma fidelidade infiel (Derrida, 2003). A figura de um amigo, ou melhor, qualquer amizade, demanda, desde o princípio, uma aliança, um compromisso sem *status* institucional, reservando o espaço necessário à crítica. Esse espaço já é o lugar onde o crítico habita, trabalha, escreve e

ensina, por exemplo. O crítico encontra-se nesse espaço e dele demanda a presença do amigo. Um espaço político, por excelência, para fazer alusão ao livro *Políticas da amizade*, de Derrida (2003), no qual o crítico herda uma herança e o direito de justiça de falar infinitamente dessa herança recebida e escolhida ao mesmo tempo. Por tudo isso, o crítico biográfico padece de uma fidelidade infiel:

a fidelidade me prescreve ao mesmo tempo a necessidade e a impossibilidade do luto. Insta-me assumir o outro em mim, a fazê-lo viver em mim, a idealizá-lo, a interiorizá-lo, mas também a não consumir o trabalho de luto: o outro deve permanecer o outro. Ele está efetivamente, atualmente, inegavelmente morto, mas, se o assumo em mim como uma parte de mim e se, por conseguinte, “narcisizo” essa morte do outro por um trabalho de luto consumado, aniquilo o outro, amenizo ou denego sua morte. A infidelidade começa aí, a menos que assim continue e se agrave mais. (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 192)

Qualquer discussão em torno dessa fidelidade infiel, dessa herança, dessa escolha, dessa amizade fiel e infiel, dá-se atravessada por razões de princípio e do coração ao mesmo tempo, pela lei e sua recusa, pela justiça e sua ausência. O mundo semovente e compósito do *bios*, em parte, estrutura-se aí. O crítico biográfico precisa saber disso. Sendo infiel, mesmo que movido por um espírito de fidelidade, o exercício da herança é uma experiência de uma desconstrução que nunca acontece “sem amor” e essa experiência, por sua vez, começa naquele momento em que se rende uma homenagem àquele a quem a própria experiência (herança) está presa.

*Nunca falar do que não admira* e a herança nunca acontecer *sem amor* mostram que as relações humanas afetivas (e críticas) são determinadas por uma transferência entre os sujeitos imbricados nessa relação. Nesse sentido, podemos dizer que a política da crítica biográfica se resume, pelo menos em parte, na tarefa de propor, ou estabelecer, relações transferenciais entre a produção do sujeito analisado, sua vida e a vida do próprio crítico. Em uma abordagem psicanalítica, Susan R. Suleiman assim conceituou transferência:

Emaranhamentos entre pessoas, personagens, textos, discursos, comentários e contracomentários, traduções e notas de rodapé e outras notas de rodapé de histórias reais e imaginadas, cenas vistas e contadas, reconstruídas, revistas, negadas; emaranhamentos entre

o desejo e a frustração, o domínio e a perda, a loucura e a razão [...] Resumindo numa palavra, amor. Que alguns chamam de transferência. Que alguns chamam de leitura. Que alguns chamam de escritura. Que alguns chamam de écriture. Que alguns chamam de deslocamento [*displacement*], deslizamento [*slippage*], fenda [*gap*]. Que alguns chamam de inconsciente. (apud ARROJO, 1993, p. 38)

Essa relação amorosa entre pessoas pontuada por Suleiman, na qual histórias vividas e imaginadas se misturam e se fundem, atravessadas ambas pelo desejo, encontra endosso na conceituação que Lacan faz do que entende por transferência. Para ele, segundo Arrojo, “transferência e amor são indistinguíveis”:

Considerarei necessário defender a ideia da transferência como algo indistinguível do amor, com a fórmula do sujeito suposto saber. Não posso deixar de sublinhar a nova ressonância que essa noção de conhecimento recebe. A pessoa em quem presumo existir conhecimento adquire meu amor [...] Transferência é amor [...] Insisto: é amor dirigido, dedicado ao conhecimento. (apud ARROJO, 1993, p. 158-159)

Dessa relação transferencial amorosa, instaurada entre *eu* e o *outro*, interessa-nos aqui pensar na condição necessária entre o crítico biográfico e o objeto escolhido, ou o outro e a vida desse outro. Como tudo aquilo que o crítico biográfico deseja saber da vida do outro analisando está neste outro, e seu trabalho é buscar esse conhecimento, ou seja, aquilo que ele, enquanto analista, não sabe sobre a vida desse outro, então resta ao crítico biográfico pôr-se na condição de *sujeito suposto saber*: deste lugar, ou condição, ele imagina saber os segredos da vida do outro, inclusive aquilo que o outro mesmo não sabe sobre sua vida. A questão que se impõe nessa relação dá-se em querer saber como separar aquilo que o crítico biográfico “descobre” da vida de outrem daquilo que ele ”inventa”, acresce de sua própria vida. Apropriando-nos do que diz Arrojo (1993), mas num sentido meio inverso, diríamos que a descoberta e a interpretação que o crítico biográfico faz da vida do outro sempre trará algo que precisa ser analisado naquilo que o crítico atribui a essa vida “alheia”, porque o que ele descobre e interpreta na vida do outro é, em última instância, algo que o crítico dessa natureza quer e precisa dizer. É nesse sentido que tratar criticamente sobre a vida de um outro é também uma forma de se encontrar em análise, submetido

que está às seduções desse outro, seus caprichos e desejos. Nesse sentido, a materialização do trabalho crítico é o tornar público as consequências dessa relação amorosa envolta em amor e ódio. Mas depois voltaremos à figura do crítico biográfico como aquele que ocupa o lugar do *sujeito suposto saber*.

Esse emaranhamento que prende o crítico biográfico à vida de um outro, na tentativa de “descobrir” como se arquiteta a vida alheia, encontra respaldo também no que Derrida entende por desconstrução:

Desconstruir um texto [acrescentaríamos uma vida] é revelar como ele funciona como desejo, como uma procura de presença e satisfação que é eternamente adiada. Não se pode ler sem se abrir para o desejo da linguagem, para a busca daquilo que permanece ausente e alheio a si mesmo. Sem um certo amor pelo texto [pela vida], nenhuma leitura seria possível. Em toda leitura, há um *corps-à-corps* entre leitor e texto, uma incorporação do desejo do leitor ao desejo do texto. (apud ARROJO, 1993, p. 157)

Desconstruir, no contexto aqui usado, não pode ter o sentido de decifrar a vida do outro, mas, antes, revelar a forma como essa vida alheia funciona como um jogo, um desejo do outro (e agora do sujeito crítico envolvido na relação), enfim, a vida como uma procura de algo jamais encontrado e que, ao mesmo tempo, satisfaz o sujeito crítico nessa busca sem objeto definido. O trabalho do crítico biográfico não se resume apenas a um desejo preso à linguagem ensaística, mas também àqueles princípios que são tanto da ordem do coração como da razão, quando se trata da vida de outrem, e, mesmo assim, sempre ficará algo dessa vida que permanecerá ausente do conhecimento do crítico e alheio ao seu domínio enquanto crítico. Com base na passagem mencionada de Lacan, podemos dizer que o outro, o analisando, o biografado, enfim, aquele que se presume existir o conhecimento sobre sua própria vida, adquire o amor do crítico biográfico, permitindo, por conseguinte, que este descubra, “invente” e narre a vida do outro como se fosse, em certo sentido, sua própria vida. Nesse caso, é pelo conhecimento da vida do outro ser sempre “aquilo que desejo no outro” (ARROJO, 1993, p. 159), ou melhor, por ele “ser o que já existe, mas sempre no Outro” (ARROJO, 1993, p. 144), que o crítico biográfico ocupa, sempre, o lugar do *sujeito suposto saber*: aquele que não sabe sobre a vida do outro, mas precisa fingir que sabe, para que aí se instaure a descoberta daquilo que nenhum dos dois sujeitos envolvidos na situação crítico-analítica sabia

aprioristicamente. Enfim, é somente ocupando o lugar do *sujeito suposto saber* que está facultado ao crítico biográfico saber o que ele quer e precisa saber sobre a vida do outro (amigo).

Na esteira da leitura esclarecedora que Arrojo faz de Derrida, diríamos que não pode haver nenhuma relação entre o crítico biográfico e o sujeito biografado sem a inscrição da imprevisibilidade inerente a um relacionamento de natureza biográfica, “sempre motivado e determinado pelo desejo – esse atributo essencialmente humano que marca todas as nossas produções com o desenho de nossa própria história.” (ARROJO, 1993, p. 129). Mais do que o desenho, diríamos que vai se esboçando, em pano de fundo, a história mesma do sujeito crítico. Nessa relação de amizade, recheada de amor e ódio e atravessada por desejos pessoais, ocorre uma ação parricida e protetora ao mesmo tempo: o crítico biográfico deseja tomar posse do lugar e da vida do biografado ao mesmo tempo em que visa a mantê-lo *sobrevivo* em outro momento histórico (o da recepção crítica). A cada relação proposta pelo crítico biográfico, uma história pessoal alheia é invadida pelo “decifrador de vidas alheias” e, por conseguinte, um “romance familiar” é estabelecido por meio do “intrusão” que usurpa o lugar, o desejo e, às vezes, a vida do outro. É nesse sentido que entendemos que qualquer produção de natureza crítica biográfica é, em algum sentido, a escritura de uma autobiografia (do próprio crítico).

Escrever sobre a vida de um outro, se, por um lado, mostra a problemática inerente a esse tipo de crítica do *bios*, por outro, põe em cena uma briga restrita à questão autoral sobre quem tem direito de e sobre a vida do outro. Nesse campo minado por relações sempre perigosas, onde se demanda e se dramatiza as relações imbricadas, a presença do crítico biográfico torna-se uma exigência mais do que necessária, posto que é ele quem “assina o que eu [o analisando biografado] digo e o que escrevo” (Derrida, 1993), uma vez que a assinatura somente pode ocorrer “no lado do destinatário”:

A assinatura de Nietzsche não ocorre quando ele escreve. Ele diz claramente que ela ocorrerá postumamente, em consequência da linha de crédito infinita, que ele abriu para ele mesmo, quando o outro vem assinar com ele, se aliar a ele e, para que possa fazer isso, escutá-lo e compreendê-lo. Para escutá-lo, tem que se ter um ouvido aguçado. Em outras palavras, [...] é o ouvido do outro que assina. O ouvido do outro fala de mim para mim e constitui o autos de minha autobiografia.

Quando, muito mais tarde, o outro terá percebido com um ouvido suficientemente aguçado o que eu terei dirigido ou destinado a ele ou a ela, aí minha assinatura terá ocorrido. (apud ARROJO, 1993, p. 67)

O que Derrida afirma sobre a autobiografia de Nietzsche vale para pensar o lugar do crítico biográfico enquanto o outro, o destinatário, aquele, enfim, que assina pelo biografado. Na esteira do que diz o filósofo, podemos afirmar que a assinatura do biografado somente acontece quando o crítico biográfico escreve sobre a vida desse outro, num gesto sempre *a posteriori*. Nesse sentido, a escrita biográfica é, em certa medida, sempre póstuma e epitáfica: como póstuma, seria aquela que nasceu depois da morte do pai, do autor(biografado), justificando, por conseguinte, a briga autoral que se instaura entre o crítico biográfico e o outro. Como inscrição do epitáfio, está-se sempre, de algum modo, tecendo elogios breves, mas ininterruptos a um corpo morto, uma vida consignada que se exuma. Quase sempre notada de uma intenção poética, presta homenagem a um morto como se estivesse vivo, podendo ocorrer também o contrário: trata de um vivo como se estivesse morto. Póstuma ou epitáfica, em ambos os casos o que retira a escrita biográfica dessa condição de *post mortem* é o fato de ela ser sempre da ordem da *sobrevida*. Nem pós-morte, nem pós-vida, a escrita biográfica deixa sempre a ideia de uma escrita póstera, que ainda vai acontecer, da ordem de um *post-scriptum*. A linha de crédito infinita, que o escritor (o artista de modo geral), deixa aberta para si mesmo, é a porta de entrada pela qual passa, mais tarde, o crítico biográfico para, depois de escutar e compreender a vida desse outro, assinar a vida alheia. Já sua vida, como crítico biográfico, será assinada somente muito mais tarde por um outro. Mais do que um bom entendedor, o crítico biográfico precisa ser um bom escutador, porque é por meio de sua escuta que ele assina a biografia do outro. Quer seja no caso do biógrafo, quer seja no caso do sujeito biografado, sempre “é o ouvido do outro que assina.” Como explica Derrida (1993), “o ouvido do outro fala de mim para mim e constitui o *autos* de minha autobiografia.” Na direção do que afirma o filósofo, podemos dizer que à medida que o crítico biográfico escreve a biografia do outro, constrói-se, simultaneamente, sua própria biografia. É por meio dessa textualidade entre vidas própria e alheia, entre textos de si, entre desejos comuns, é por meio do ouvido sempre afiado que o crítico biográfico deve ter que, à medida que ele escuta e escreve sobre a vida do outro, esse mesmo ouvido denuncia o

“parentesco indissolúvel” entre as vozes e as vidas diferentes dos amigos que se encontram atravessados por essa relação transferencial e desejan-te. Não é por acaso que, para Derrida,

todo texto [e aqui acrescentaríamos toda vida] responde a essa estrutura. É a estrutura da textualidade em geral. Um texto é assinado apenas muito mais tarde pelo outro. E essa estrutura testamentária não acontece a um texto como que por acidente, mas o constrói. É assim que um texto acontece. (apud ARROJO, 1993, p. 67)

Queremos postular a ideia de que a escrita de e sobre uma vida acontece devido a essa textualidade feita da sobreposição de vidas e de assinaturas, interesses e desejos comuns, onde papéis autorais são trocados por conta de brigas nem sempre declaradas. Nessa relação, onde se instaura um “parentesco indissolúvel”, onde há uma linha de crédito infinita, bem como uma história de um débito nunca quitado, onde remetentes e destinatários oscilam de papéis, um “empréstimo” liga o devedor (o crítico biográfico) àquele de quem tomou emprestado (o biografado). Aliás, como afirma Derrida, “o empréstimo é a lei”:

Sem tomar emprestado, nada começa, não há fundos adequados. Tudo começa com a transferência de fundos e há juros ao se tomar emprestado [...] Tomar emprestado lhe dá um retorno, produz mais-valia, é o principal agente de todo investimento. Sempre se começa, portanto, com uma especulação, apostando-se num valor para se produzir como se fosse a partir do nada. E todas essas metáforas confirmam, como metáforas, a necessidade do que dizem. (apud ARROJO, 1993, p. 110)

A relação transferencial na qual se encontra o crítico biográfico permite a ele tomar emprestado tudo o que lhe interessa da vida do biografado. Se tomar emprestado da vida do outro, por um lado, gera um juro impagável, por outro, permite a instauração de um fundo sólido textual e culturalmente falando que, depois de tornado público, resulta na produção intelectual do crítico biográfico, o que equivale ao retorno, à mais-valia, enfim, ao resultado final de um investimento iniciado por uma mera *especulação*. Na verdade, o que a crítica biográfica faz é *especular*, no sentido derridiano do termo, sobre a “história interminável” da construção de um nome, sobre uma vida *por vir*, na tentativa de “recontar um contar

impossível, a história de um débito e de uma culpa inevitáveis.” (DERRIDA, 2007, p. 416). Nesse recontar crítico, o crítico biográfico aposta no que não sabe, no que não conhece sobre a vida do outro, mas que precisa supor saber para, assim, construir narrativamente a vida desse outro. Parodiando o final da passagem derridiana acima, diríamos que é somente metaforicamente que o crítico biográfico aproxima-se e apropria-se da vida do outro: o crítico biográfico, como um “especulador”, especular e metaforicamente ocupa o lugar do “legatário” e de forma especula (*sobre*) vida<sup>6</sup> narra essa vida para além da morte da vida. Como se vê, o que fascina o crítico biográfico enquanto especulador da vida do outro é o que essa vida tem de inconcebível: essa vida alheia se impõe ao crítico biográfico no momento de escrever (e nesse momento ela é “questão da vida, da morte, de prazer-desprazer e de repetição”), obrigando-o a *elaborar* para si e para o outro essa vida/conceito inconcebíveis. Uma vida alheia, um conceito inconcebível, uma produção biográfica da ordem do indecidível. Sobrevida.

### **VIVER É APRENDER a morrer**

O conceito de sobrevida de Derrida é sumamente necessário para a articulação proposta pela crítica biográfica, sobretudo porque propõe uma discussão que se dá para além da dualidade hierárquica vida e morte. Na direção do que defende o filósofo, podemos afirmar que a escrita ensaístico-ficcional, que ancora a crítica biográfica, não seria, pois, “nem a vida nem a morte” do texto da vida/morte do biografado, mas, antes, sua “sobrevivência, sua vida após a vida, sua vida após a morte” (apud ARROJO, 1993, p. 78). Em entrevista concedida ao *Le Monde*, intitulada “Estou em guerra contra mim mesmo”, Derrida diz que sempre se interessou pela temática da

---

<sup>6</sup> Faço aqui referência ao título do livro de Derrida *Especular sobre “Freud.”* “O especulador deve assim sobreviver ao legatário, e essa possibilidade está inscrita na estrutura do legado e até mesmo nesse limite da auto-análise, cujo sistema sustenta a escritura um pouco como um caderno quadriculado. A morte precoce e, logo, o mutismo do legatário que nada pode contra isso, eis uma das possibilidades do que dita e faz escrever” (DERRIDA, 2007, p. 339). Sobre o conceito e a palavra “especulação”, Derrida é levado a se perguntar: “O que fazer com esse conceito inconcebível? Como especular com essa especulação? Por que ela fascina Freud, sem dúvida de modo ambíguo, porém irresistível? O que é que fascina sob essa palavra? E por que ela se impõe no momento em que é questão da vida da morte, de prazer-desprazer e de repetição?” (DERRIDA, 2007, p. 306).

sobrevida, “cujo sentido *não se acresce* ao fato de viver e ao de morrer. Ela é originária: a vida é sobrevida. Sobreviver no sentido corrente quer dizer continuar a viver, mas também viver *depois* da morte.” (DERRIDA, 2004, p. 13, grifos do autor). Nessa direção proposta pelo filósofo, podemos dizer que o biografado *continua* a sobreviver, mesmo após morto, na biografia crítica que se esboça no trabalho da crítica biográfica. Com base no que diz Derrida, podemos dizer também que o biografado sobrevive não só à sua morte, mas à sua obra, assim como um livro sobrevive à morte de seu autor. Depois de afirmar que *a sobrevida não deriva nem de viver nem de morrer*, o autor conclui que “todos os conceitos que me ajudaram a trabalhar, sobretudo o de rastro ou de spectral, estavam ligados a ‘sobreviver’ como dimensão estrutural.” (DERRIDA, 2004, p. 13). A sobrevida, em Derrida, está muito presa à herança e, por sua vez, a uma plêiade de amigos que, de uma forma bastante única, marcou a vida do sujeito para sempre. É nesse sentido que um *ethos* da sobrevida se inscreve no rol das razões, antes mencionadas, que, de alguma forma, estruturam a reflexão na qual se assenta o campo da crítica biográfica. Toda *política da amizade* que se desenha em torno da vida de um sujeito parece *admir* (dever) dessa condição de sobrevida. Mais adiante nos deteremos especificamente nessa questão em torno da amizade. “Estou em guerra contra mim mesmo”, se, por um lado, mostra uma condição pessoal na qual se encontra o homem Jacques Derrida, por outro, também reforça a ideia de que, para todo o projeto da desconstrução do filósofo, “a sobrevida não é simplesmente o que resta, é a vida mais intensa possível” (DERRIDA, 2004, p. 17).

Também em *Torres de Babel*, Derrida detém-se na questão da sobrevida. Ali, o autor centra-se na tarefa do tradutor, via Benjamin. Aqui, podemos dizer que a figura do crítico biográfico é correlata à do tradutor, enquanto ambos se encontram na condição de “sujeito endividado, obrigado por um dever, já em situação de herdeiro, inscrito como sobrevivente dentro de uma genealogia, como sobrevivente ou agente de sobrevida.” (DERRIDA, 2002, p. 33). A condição de herdeiro endividado do crítico biográfico o obriga a ter que tratar das obras e da vida do outro, inclusive, e aqui diferente da tarefa do tradutor, da condição autoral do outro. Ao discutir a tarefa do tradutor, Derrida transcreve esta passagem de Benjamin:

Da mesma forma que as manifestações da vida, sem nada significar para o vivo, estão com ele na mais íntima correlação, também a

tradução procede do original. Certamente menos de sua vida que da sua “sobrevida” (“Überleben”). Pois a tradução vem depois do original e, para as obras importantes, que não encontram jamais seu tradutor predestinado, no tempo de seu nascimento, ela caracteriza o estado de sua sobrevida [*Fortleben*, desta vez, a sobrevida como continuação da vida mais que como vida *post mortem*]. Ora, é na sua simples realidade, sem metáfora alguma [*in vollig unmetaphorischer Sachlichkeit*], que é preciso conceber para as obras de arte as idéias de vida e de sobrevida (Forleben). (DERRIDA, 2002, p. 32)

Na esteira do que propõe Benjamin, compete, entre as tarefas que são da responsabilidade do crítico biográfico, saber que as manifestações da vida do biografado se, por um lado, em nada possam interessar ao biografado, apesar da íntima correlação entre as manifestações e sua vida, por outro lado, podemos dizer que tais manifestações interessam sobremaneira ao crítico biográfico, sobretudo porque quase tudo que é do estofado dessa crítica advém de um “original”, mesmo que alheio/não comprovável em sua essência, denominado vida. Como a (na) tradução, interessa mais à crítica biográfica aquilo que advém mais do campo da sobrevida que da vida mesma. Como a uma tradução, a leitura crítica biográfica vem depois da vida *original*, e essa sua condição de a *posteriori*, uma vez que a figura de um crítico biográfico predestinado e ideal não existe, permite que ela seja, ou ocupe o lugar de “sobrevida” daquela vida *original*. Mais nesse sentido, mas pensando em todos os sentidos, o que propõe a crítica biográfica é sempre uma continuação daquela vida (que volta). Quando Benjamin diz que é preciso tomar as ideias de vida e de sobrevida sem metáfora alguma, queremos entender que o que é da ordem da “sobrevida” excede a vida e esbarra no espírito e, sobretudo, no histórico. Nesse sentido, Derrida reitera que Benjamin “convoca a pensar a vida a partir do espírito ou da história e não a partir apenas da ‘corporalidade orgânica’”:

É reconhecendo mais a vida em tudo aquilo que tenha história, e que não seja apenas teatro, que se faz justiça a esse conceito de vida. Pois é a partir da história, não da natureza [...] que é preciso finalmente circunscrever o domínio da vida. Assim nasce para o filósofo a tarefa (*Aufgabe*) de compreender toda vida natural a partir dessa vida, de mais vasta extensão, que é aquela da história. (apud DERRIDA, 2002, p. 32)

Pensar, compreender a vida do outro a partir do espírito ou da história, é tomar a sobrevida como aquele momento no qual a “vida” existe para além da vida ou da morte. É com base nesse mundo da sobrevida que se circunscreve tendo em pano de fundo a história, o espírito e as obras, que se desenha o único conceito de vida que interessa à crítica biográfica. Nesse sentido, qualquer domínio que o crítico biográfico venha a ter da vida do outro (do biografado) passa pela compreensão histórica dessa vida. Como a um tradutor de vidas alheias, aí reside a tarefa de todo crítico biográfico. Há pouco falávamos do crítico biográfico como um sujeito endividado. Tal endividamento dá-se não entre textos, como na tradução, mas entre vidas: a vida *original* do biografado e a vida do biógrafo. “O original é o primeiro devedor, o primeiro demandador, ele começa por faltar”, adverte-nos Derrida, por trás desse endividamento está a lei estrutural da transferência, um “duplo *bind*” que *liga* as duas vidas pelos nomes (assinatura), que permite que a vida original de um *sobreviva* e se transforme na do outro.

*Viver é aprender a morrer* dialoga com a velha injunção filosófica platônica “filosofar é aprender a morrer”, mencionada por Derrida (2004) em “Estou em guerra contra mim mesmo”. O filósofo diz acreditar nessa verdade sem a ela se entregar inteiramente”. Sobre o aprender a viver, confessa que nunca aprendeu a viver, e que “aprender a viver deveria significar aprender a morrer, a levar em conta, para aceitá-la, a mortalidade absoluta” (DERRIDA, 2004, p. 13). “Estou em guerra contra mim mesmo” pode ser o lugar, ou melhor, a condição na qual o sujeito – Derrida – se encontra entre o *sobreviver à morte* e o *continuar a viver*. Derrida inicia seu livro *Espectros de Marx* exatamente se perguntando sobre quem sabe, quem pode dar lição sobre o *aprender a viver*: “aprender a viver, aprender por *si mesmo*, sozinho, ensinar a *si mesmo* a viver (‘eu queria aprender a viver enfim’) não é, para quem vive, o impossível?” (DERRIDA, 1994, p. 10, grifos do autor). Uma política da vida, da memória, dos fantasmas e dos espectros, da herança e das gerações ronda “o mundo fora dos eixos” que constitui o campo da sobrevida perseguido pela filosofia de Derrida. Talvez seja atravessada por essa política da vida que, em Derrida, a amizade (*philia*) *começa pela possibilidade de sobreviver*: “sobreviver é então ao mesmo tempo a origem e a possibilidade, a condição de possibilidade da amizade, é o acto enlutado do amar. Este tempo do sobreviver dá assim o tempo da amizade.” (DERRIDA, 2003, p. 28).

## POLÍTICAS da crítica biográfica

Não se pode amar sem se estar vivo e sem saber que se ama, mas pode amar-se o morto ou o inanimado que assim nunca o saberão. É mesmo pela possibilidade de amar o morto que uma certa amância vem a decidir-se. (DERRIDA, 2003, p. 24)

Chegamos, assim, ao livro *Políticas da amizade*, cujo título serviu-nos para pensar, desde o começo, as políticas que se armam no entorno das discussões sobre a crítica biográfica. Não é demais lembrar que esse livro de Derrida, que a história da filosofia nos legou no século XX, é o que temos de melhor não somente sobre a história da amizade no Ocidente, como também a reflexão mais cabal sobre a política no mundo moderno dito democrático. Não nos convém, aqui, arrolar todos os adjetivos que qualificam o livro como tal, obrigando, inclusive, que qualquer crítico, seja o da crítica biográfica ou não, o insira no rol de suas leituras políticas contemporâneas. Da perspectiva da crítica biográfica, sobressaem duas considerações que se impõem quando a discussão se pauta nas relações de amizade: uma dá-se sobre a conceituação da fraternização e as relações nela imbricadas, com a democracia, família, *irmão* etc. Ao se perguntar por que seria o amigo *como* um irmão, Derrida diz que

sonhamos, nós, com uma amizade que se eleva para além desta proximidade do duplo congênere. Para além do parentesco, tanto do mais como do menos natural, quando ele deixa a sua assinatura, desde a origem, tanto no nome como no duplo espelho de um tal par. Perguntemo-nos então o que seria a política de um tal “para além do princípio de fraternidade”. (DERRIDA, 2003, p. 10)

Resumindo, de forma brevíssima a questão, o amigo não estaria para o irmão, justificando, por conseguinte, que a crítica biográfica que leva em conta a questão *fraternal* pode estar propondo um engodo no livre-arbítrio das relações (humanas) intelectuais que ela estabelece na cultura. Nesse sentido, a política da crítica biográfica teria muito a aprender com as *políticas da amizade* propostas pelo filósofo, sobretudo no tocante às relações fraternais demais que, quase sempre, escamoteiam o político que subjaz em toda amizade e em toda crítica de natureza biográfica. Francisco

Ortega, ao discutir a *política da amizade* proposta por Derrida, mostra a diferença entre a amizade e a fraternidade:

a amizade exprime mais a humanidade do que a fraternidade, precisamente por estar voltada para o público. Ela é um fenômeno político, enquanto a fraternidade suprime a distância dos homens, transformando a diversidade em singularidade e anulando a pluralidade. (ORTEGA, 2000, p. 31)

A outra consideração que interessa sobremaneira à crítica biográfica refere-se à “boa amizade” que, segundo Derrida, supõe a desproporção:

exige uma certa ruptura de reciprocidade ou de igualdade, e também a interrupção de toda a fusão ou confusão entre tu e eu. [...] A “boa amizade” não se distingue da má senão ao escapar a tudo quanto se acreditou reconhecer sob o mesmo nome de amizade. [...] A boa amizade nasce da desproporção: quando se estima ou respeita o outro mais do que a si mesmo. O que não quer dizer, precisa Nietzsche, que se o ame mais do que a si mesmo [...]. A “boa amizade” supõe, claro, um certo ar, um certo toque de “intimidade”, mas uma intimidade sem “intimidade propriamente dita”. (DERRIDA, 2003, p. 74)

A “boa amizade” proposta por Derrida demanda uma política da amizade da “boa distância”. Na verdade, é essa política da *boa distância* que vai permitir à crítica biográfica estabelecer relações de fundo metafóricas entre autores e obras, por exemplo. Por todo o decorrer deste ensaio, falamos das relações transferenciais (amorosas), mas, por nenhum momento, sequer mencionamos a palavra “intimidade”. No caso específico da crítica biográfica, o crítico precisa saber manter uma “boa distância” dupla: uma, quando estabelece comparações ou aproximações entre os objetos estudados e/ou autores: a outra, manter a devida distância entre o sujeito biografado e o próprio crítico. As vidas se complementam na diferença. O que diz Ortega é esclarecedor para pontuar a relação entre o crítico biográfico e o biografado:

é preciso aprender a cultivar uma “boa distância” nas relações afetivas, um excesso de proximidade e intimidade leva à confusão, e somente a distância permite respeitar o outro e promover a sensibilidade e a delicadeza necessárias para perceber sua alteridade e singularidade. (ORTEGA, 2000, p. 82)

Nietzsche, em *Humano, demasiado humano*, já advertia que “a boa amizade surge quando nos abstermos prudentemente (weislich) da intimidade propriamente dita e da confusão do eu com o tu.” (apud ORTEGA, 2000, p. 82). Na esteira do que postula Ortega, diríamos que compete ao crítico biográfico sobretudo, na cultura contemporânea dominada pela “tirania da intimidade”, preservar um ethos da boa-distância quando põe sub judice a vida do outro.

Da desconstrução da amizade fraternal e clássica, como faz Derrida por todo o livro, emerge um novo tipo de amizade que é da ordem do impossível, por constituir a experiência mesma do impossível. Três elementos conceituariam essa amizade: a inconstância, a imprevisibilidade e a instabilidade (ORTEGA, 2000, p. 83). Tais adjetivos seriam da ordem das relações, mas devem ser também da parte do próprio crítico biográfico, isto é, seu trabalho estrutura-se nesse campo atravessado pelo inconstante, pelo imprevisível e pelo instável. Como a amizade, a crítica biográfica assim articulada *está aberta para o acontecimento, para o novo, para a invenção e para a experimentação*.

A crítica biográfica como um *exercício do político* constitui uma nova forma de ler as relações pessoais, sociais e culturais de modo crítico. Sobretudo por estar baseada no cuidado e na preservação da “boa distância” que precisa ser mantida. Em vista disso, o crítico biográfico aceita o desafio de pensar as relações de amizade para além das amizades propriamente ditas, do *bios* para além do *bios*, mesmo que esteja condenado a passar, primeiro, por esse *bios*, pouco importando que esse seja seu ou do outro.

Para fechar a discussão, pelo menos por enquanto, valemo-nos de uma pergunta conclusiva da qual Derrida se faz, quase ao final de *Políticas da amizade*: “a pergunta ‘O que é a amizade?’, mas também ‘quem é o(a) amigo(a)? não é outra que a questão ‘O que é a filosofia?’” (DERRIDA, 2003, p. 245), para nos perguntar: O que é a crítica biográfica? A resposta pode ser da ordem do *impossível*, mas qualquer reflexão crítica de natureza biográfica passa por razões que são da ordem de *princípio* e do *coração*, como dissemos logo de início.

É por razões da ordem de princípio e do coração, mesmo que inexplicáveis, que desejamos falar daquilo, daquele ou daquela que amamos, que queremos reinventar a sua vida no presente, enfim, erigir a sua presença ao nosso lado, mesmo na ausência.

## Referências

ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

CADERNOS de Estudos Culturais: crítica biográfica. Campo Grande, MS: Editora da UFMS, v. 2, n. 4, 181 p., jul.\dez. 2010.

CADERNOS de Estudos Culturais: Eneida Maria de Souza: uma homenagem. Campo Grande, MS: Editora da UFMS, v. 6, n. 12, 178 p., jul./dez. 2014. Disponível em: <<https://periodicos-teste.ufms.br/index.php/cadec/issue/view/289>>. Acesso em: 14 nov. 2022.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Políticas da amizade*. Tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2003.

DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Tradução de Simone Perelson e Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DERRIDA, Jacques. “Estou em guerra contra mim mesmo”. Tradução de Edson Rosa da Silva. *Margens/Márgenes: Revista de Cultura*, Belo Horizonte, n. 5, 2004. p. 12-17.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã...; diálogo*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

NOLASCO, Edgar César. Nunca falo do que não admiro – Eneida Maria de Souza: amizade e política em crítica biográfica. *Caderno de Estudos Culturais*, Campo Grande, MS, v. 6, n. 12, p. 9-28, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/3577>>. Acesso em: 14 nov. 2022.

ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida e Foucault*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. *In*: SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p.111-121.

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



## Modernidade ainda que tardia: Eneida Maria de Souza, Mário de Andrade e a literatura mineira

### *Modernity, Although Late: Eneida Maria de Souza, Mário de Andrade and Minas Gerais Literature*

Roniere Silva Menezes

Centro Federal de Educação Tecnológica (CEFET–MG), Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil  
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

roniere.menezes@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9490-9658>

**Resumo:** Neste trabalho, apresentaremos algumas reflexões de Eneida Maria de Souza a respeito do mapa literário modernista de Minas Gerais. Eneida contribuiu bastante para um maior conhecimento sobre as criações artístico-culturais do estado. O texto inicia-se com considerações presentes nos livros *Traço crítico*, *Narrativas impuras* e *Mário de Andrade: cartas aos mineiros*. Mário de Andrade revela-se importante interlocutor da pesquisadora. Realizaremos observações sobre ensaios de Eneida relativos a obras dos autores Pedro Nava (*Pedro Nava, o risco da memória*), Henriqueta Lisboa (*Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*) e Autran Dourado (“Modernismo mineiro tardio e o cosmopolitismo”). Os estudos sobre a literatura mineira abrem-se a perspectivas teóricas contemporâneas e ocupam lugar privilegiado na produção da intelectual brasileira.

**Palavras-chave:** Eneida Maria de Souza; Mário de Andrade; literatura mineira; modernidade.

**Abstract:** In this work, we will present some reflections by Eneida Maria de Souza about the modernist literary map of Minas Gerais. Eneida contributed a lot to a greater knowledge about the artistic-cultural creations of the state. The text begins with considerations present in the books *Traço Crítico*, *Narrativas impuras* and *Mário de Andrade: cartas aos mineiros*. Mário de Andrade proves to be an important interlocutor for the researcher. We will make observations on essays by Eneida concerning works by authors such as Pedro Nava (*Pedro Nava, o risco da memória*), Henriqueta Lisboa (*Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*) and Autran Dourado (“Modernismo mineiro tardio e o cosmopolitismo”). Studies on Minas Gerais literature open up to contemporary theoretical perspectives and occupy a privileged place in the production of Brazilian intellectuals.

**Keywords:** Eneida Maria de Souza; Mário de Andrade; Minas Gerais literature; modernity.

Espírito de Minas, me visita,  
e sobre a confusão desta cidade,  
onde voz e buzina se confundem,  
lança teu claro raio ordenador.  
(Carlos Drummond, 2015, p. 303)

## Impurezas da crítica

Os textos de Eneida relativos à produção artístico-literária mineira, em grande medida tendo Belo Horizonte como cenário e personagem, contam frequentemente com a mediação de concepções modernistas, tendo à frente Mário de Andrade. No escritório de Eneida, situado em sua residência, na rua Benvinda de Carvalho, bairro Santo Antônio, em Belo Horizonte, entre obras de diversos campos do saber, situa-se uma das mais ricas bibliotecas de Teoria Literária e Literatura Comparada do país. No espaço, nota-se a forte presença de produções de Mário de Andrade e de escritores mineiros, além de trabalhos sobre os autores. Em um canto, situa-se bela pintura com a imagem de Mário, quadro de Márcio Sampaio; em uma das paredes, vemos grande cartaz da peça *Macunaíma*, dirigida por Antunes Filho. No espaço, há um boneco de cerâmica, de Mário, e outro de metal, de Carmen Miranda. Na estante da sala, há um pequeno quadro com reprodução de desenho de Di Cavalcanti sobre Mário. No mesmo móvel, notamos a presença de várias peças de artesanato de diversos lugares do mundo visitados pela intelectual. Em um dos quartos, há uma coleção de bonecos de pano, inclusive um imitando Mário, além de outro boneco de cerâmica com traços do autor. Na copa, em cima da cristaleira, situam-se dois papagaios de madeira, em homenagem a *Macunaíma*. Peças de muiraquitã estão presentes no escritório, na sala e em outros espaços da casa. Assim, Mário encontrou privilegiado lugar na morada e nas reflexões da pensadora mineira.

Quando pensamos nas publicações de Eneida Maria de Souza relativas à obra de Mário de Andrade, não podemos nos esquecer do fundamental *A pedra mágica do discurso*, livro decorrente da tese de doutorado defendida na Universidade de Paris VII, em 1982, sob orientação de Julia Kristeva e intitulada *Des mots, des langages et des jeux: une lecture de Macunaíma, de Mário de Andrade*. Importante também nos lembrarmos da curadoria da exposição realizada em 1993 – em parceria com o artista plástico Paulo

Schmidt – em homenagem ao centenário de nascimento do escritor paulista e intitulada *Mário de Andrade: carta aos mineiros*. A exposição fez parte das ações do 25º Festival de Inverno, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e esteve em cartaz na sala Manuel da Costa Athayde, no Museu da Inconfidência de Ouro Preto, e no Museu de Arte de Belo Horizonte, gerando, em 1997, livro homônimo.

Para exemplificarmos os devidos trabalhos elaborados por Eneida sobre a criação mineira – muitas vezes tendo reflexões estabelecidas por Mário de Andrade como contraponto – realizaremos comentários sobre alguns dos ensaios relativos ao assunto. A professora nos ensina, com esses textos, como articular leitura crítico-teórica a partir da meticulosidade conceitual, do cuidado com a linguagem e com o leitor, da criação de redes metafóricas, buscando vislumbrar o *corpus* de diversos ângulos. Entre seus embasados textos de teoria literária, literatura comparada, crítica cultural e biográfica, os mapeamentos realizados por Eneida sobre a literatura mineira contribuíram bastante para um melhor conhecimento e divulgação de obras de diversos autores do estado. Não se trata de bairrismo, regionalismo, apenas de foco em pesquisa. As linhas de fuga, os contatos com as diferenças, permearam as atividades da autora que sempre almejava estabelecer diálogos com produções e autores de vários campos artístico-intelectuais.

Em *Traço crítico*, Eneida lembra das quatro viagens realizadas por Mário de Andrade a Minas. A primeira ocorre em 1919, quando o poeta entra em contato com o simbolismo e o barroco colonial mineiro. Escreve crônica sobre o encontro com Alphonsus de Guimaraens e artigo sobre o Barroco e Aleijadinho. Em 1924, o escritor vem a Minas na chamada “viagem de descoberta do Brasil”, ao lado de Oswald de Andrade, D. Olívia Guedes Penteadó, Nonê – filho de Oswald –, René Thiollier e Godofredo da Silva Telles. O objetivo era apresentar cidades barrocas mineiras ao poeta franco-suíço Blaise Cendrars. Na ocasião, Mário conhece, em encontro ocorrido no Grande Hotel, que ficava onde hoje é o Edifício Arcângelo Maletta, no centro de Belo Horizonte, os jovens Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Almeida Martins e Pedro Nava. Em 1939, volta ao Estado, a convite do Diretório Central dos Estudantes para proferir palestras sobre literatura e música intituladas “O sequestro da dona ausente” e “Música de feitiçaria no Brasil”. Entre aqueles que foram receber o escritor na Estação Ferroviária, estavam Cyro dos Anjos e Guilhermino César. Os encontros aconteceram

no auditório do Conservatório de Música. Ao final das palestras, Mário lê o poema “Noturno de Belo Horizonte”, que será referido a seguir. No período, conhece Murilo Rubião, Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos, Henriqueta Lisboa, Alphonsus de Guimaraens Filho, entre outros. Em 1944, Mário retorna a Minas para rever amigos. Almoça nas casas de Henriqueta e de Alaíde Lisboa, visita a Escola Guignard, o túmulo de João Alphonsus e é levado por Antônio Joaquim de Almeida e Lúcia Machado de Almeida a conhecer Sabará. Veio, sem saber, despedir-se da cidade, do estado, de parceiros e parceiras de travessia. Iria falecer em fevereiro do ano seguinte, aos 51 anos.

*Narrativas impuras*, publicado pela Cepe Editora, em 2021, foi o último livro lançado em vida por Eneida. Nos textos, a ensaísta retoma pontos de seu percurso acadêmico, apresenta nomes que compõem seu repertório intelectual, propõe revisões críticas sobre o modernismo e traz agudas reflexões realizadas nas duas últimas décadas. Em entrevista à Cepe Editora, assinala Eneida, quando perguntada sobre a proposta de *Narrativas impuras*:

Na escolha dos artigos, a intenção foi reunir o que de mais representativo poderia justificar minha trajetória acadêmica, construída de forma coerente, embora pautada pela diversidade de interesses e motivada pela curiosidade intelectual. Na abordagem de obras de literatura ou de outra ordem, como correspondência, teoria e crítica, prevalece o enfoque biográfico, na relação metafórica produzida entre criação e vida. O gênero ensaístico preenche os requisitos desta categoria crítica, pelo aspecto experimental da linguagem, a liberdade em assumir o traço inacabado dos discursos, os quais incluem a estreita relação entre ficção e teoria. (SOUZA, 2021 apud MAAKAROUN, 2022)

Pensando no centenário da Semana de Arte Moderna, *Narrativas impuras* traz, na parte inicial, cinco ensaios sobre Mário de Andrade. Na entrevista à Editora Cepe, Eneida relata sentir-se muito próxima do empenho de Mário de Andrade “em valorizar a cultura popular em suas mais variadas formas” (SOUZA, 2021 apud MAAKAROUN, 2022). Nota-se, no trecho, um posicionamento que se revela ao mesmo tempo afetuoso e político em relação às criações de homens e mulheres comuns. As percepções dos dois

intelectuais aproximam-se, por exemplo, ao visarem desierarquizar saberes e a se abrirem a uma visão mais acolhedora em relação ao espaço sociocultural.

### **Literatura, vida, prazer e dispêndio**

“Mário de Andrade, o empalhador de passarinho” abre o livro *Narrativas impuras*. No texto, a autora assinala diálogos existentes entre Roland Barthes e Mário de Andrade quanto à visão da escrita como sendo ligada ao prazer e não ao sofrimento. Situando a discussão em trabalhos de Rilke e Nietzsche, Eneida observa que o gesto criativo aparece, em Mário, de modo mais próximo ao gozo que ao parto. Após o instante de prazer, o autor voltaria ao texto para retrabalhá-lo de modo mais racional. Para a autora:

Se Roland Barthes incorporava o prazer do texto à análise literária, motivado pelo rompimento com princípios objetivos e racionalistas da crítica, Mário reunia, sem muito conflito, a técnica construtivista com o aspecto instintivo e prazeroso da arte (SOUZA, 2021, p. 14)

A passagem remete-nos ao texto “Cyro dos Anjos: a verdade está na Rua Erê”, publicado em *Janelas indiscretas*. Em determinado ponto, a pesquisadora lembra-se de que no capítulo 4, de *O amanuense Belmiro*, intitulado “Questão de obstetrícia”, Belmiro liga a criação literária à gravidez. A associação, ao reunir vida e literatura, pauta-se pela ideia da invenção como processo de transformação. Segundo Eneida,

Ao aceitar a metáfora feminina do parto, o amanuense se contrapõe à recusa de Mário de Andrade por essa metáfora, substituída pela imagem do orgasmo, que se vincula à sensação de prazer. A afirmação corresponde à teoria da criação artística em Mário, liberta do sofrimento e inscrita no júbilo, além da manifestação de virilidade no ato de criar. (SOUZA, 2011, p. 111)

Voltando ao ensaio “Mário de Andrade, o empalhador de passarinho”, ao estabelecer diálogo com a ideia de dispêndio, em Bataille, Eneida argumenta que para o autor paulista, “viver é gastar a vida”. Em “A noção de despesa”, Bataille considera dispêndio improdutivo aquele relacionado “ao desperdício e às manifestações que contêm um fim em si mesmo, como o luxo, as guerras, os cultos as artes.” (SOUZA, 2021, p. 21). Por outro lado, há as outras manifestações “que se prestam a reproduzir e a conservar

a vida, a acumular bens e a se guiar pela necessidade e não pelo prazer.” (SOUZA, 2021, p. 21). Em alguns de seus poemas, crônicas e artigos, Mário deixa claro seu interesse pela relação entre arte, vida e prazer existencial.

## Imagens de Minas

O ensaio “Um turista nem tão aprendiz”, segundo texto de *Narrativas impuras*, aborda o livro *O turista aprendiz* e relaciona as viagens realizadas por Mário ao Norte, em 1927, e Nordeste, entre 1928 e 1929, à excursão feita às cidades históricas mineiras em 1924. A pesquisadora assinala que os deslocamentos feitos pelo poeta modernista a espaços distantes das grandes metrópoles brasileiras favorecem o estabelecimento de análises sobre a cultura popular, e mesmo o desenvolvimento da noção de modernidade nacional. Esta se consolidaria a partir do aprofundamento da percepção da diversidade cultural do país. A atividade de poeta etnógrafo encampada por Mário de Andrade oferece diálogos com os trabalhos desenvolvidos na França, nos anos 1920, denominadas por James Clifford como “etnografia surrealista”. Os franceses, assim como os modernistas brasileiros, atuavam com o propósito de questionar o eurocentrismo. A partir de reflexões estabelecidas por Clifford, Eneida lembra que, em Mário, a “cultura torna-se algo a ser coletado, mas de modo a perturbar e embaralhar as disposições tradicionais dos símbolos estabelecidos.” (SOUZA, 2021, p. 37).

Ao tratar da viagem da caravana paulista – tendo à frente Blaise Cendrars – a cidades barrocas mineiras, a autora observa que a “viagem de descoberta do Brasil” demonstra o interesse em situar o barroco como “substituto nacional da arte negra, do primitivismo eleito pelos franceses para a redefinição do moderno.” (SOUZA, 2021, p. 38-39).

A partir da viagem dos modernistas a cidades coloniais mineiras, os diálogos com as vanguardas internacionais passariam pelas obras artísticas existentes em Minas. Assim entram em relação o passado e a novidade, o barroco e o cubismo. No livro *Mário de Andrade: carta aos mineiros*, Eneida de Souza e Paulo Schmidt assinalam:

A visita da caravana às cidades históricas, além de traduzir o início de importante diálogo do Modernismo com a tradição e com a atividade dos novos escritores mineiros, sinaliza a futura criação, em 1937, do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com a participação ativa de Mário de Andrade e dos intelectuais

de Minas, como Rodrigo de Mello Franco de Andrade. (SOUZA; SCHMIDT, 1997, p. 18)

## Desenhos literários de Pedro Nava e crítica biográfica

Na viagem realizada a Minas pelos paulistas sobressaíam dois espaços distintos e complementares: as antigas cidades históricas e a jovem capital. Em *Pedro Nava, o risco da memória*, Eneida lembra-nos que em *Beira Mar*, Nava recria a cidade literária de Belo Horizonte pela mediação de Mário de Andrade. Da viagem a Minas, Mário deixou, de herança, além de desenhos e ensaio sobre Aleijadinho, o poema “Noturno de Belo Horizonte”, onde podemos ler:

Maravilha de milhares de brilhos vidrilhos,  
Calma do noturno de Belo Horizonte...  
O silencio fresco desfolhadas árvores  
E orvalha o jardim só.  
Larguezas.  
Enormes coágulos de sombra.  
(ANDRADE, 1987, p. 178)

O poema mariodeandradeano apresenta traços futuristas e cubistas e revela a capital mineira como catalisadora de uma nova ideia republicana. As ruas reúnem nomes de tribos indígenas, de rios, de estados brasileiros, de cidades interioranas mineiras, de políticos, aproximando-se da noção de desgeografização em que, de modo heterogêneo, um lugar reflete-se em outro eliminando regionalismos fechados e contribuindo para uma melhor ideia da totalidade do país, da convivência plural, sem receio das diferenças. As estrofes, como folhas de desenho, vão compondo o poema, intercalando temas. Nesse sentido, mesmo o texto sendo longo, algumas dessas estrofes dialogam bastante com os condensados poemas de Oswald presentes no livro *Pau-Brasil* que trazem clara influência de Blaise Cendrars. No centro de “Noturno de Belo Horizonte”, continuando o movimento estelar, Mário insere a narrativa oral intitulada “A serra do Rola-Moça”, combinando, assim, o novo com o velho, a modernidade com a tradição, bem ao gosto do projeto modernista que inclusive passaria a se modificar a partir da viagem de 1924. Mesmo com as críticas do poema ao projeto racionalista e positivista

da cidade, esta acabava por traduzir o desejo de associar projeto literário e urbano. O autor flagra, com sensibilidade moderna, lindas imagens da noite belo-horizontina. A cidade letrada, principalmente a rua da Bahia, onde Mário se hospedou com a caravana paulista, serviu de palco para o grupo Estrela, jovens estudantes, escritores e jornalistas, liderados por Drummond que se encontravam no Café Estrela, Bar do Ponto e na Livraria Francisco Alves.

Em *Pedro Nava, o risco da memória*, Eneida pontua a passagem do livro *Beira Mar* em que o memorialista apresenta a cidade filtrada pelo olhar de Mário de Andrade:

Seus óculos pareciam holofotes varrendo a noite de Belo Horizonte que ele povoava da maravilha de centenas milhares de brilhos vidrilhos entre coágulos de sombra rosas despencando das tapeçarias das folhagens braços cabindas da noite. [...] Era o *Nocturno de Bello Horizonte* descendo ali, à minha vista, à nossa vista sobre Mário de Andrade – “esmigalhadoramente” sobre Mário de Andrade – que o sentia cheirava via ouvia. (NAVA, 1978, p. 196)

O encontro entre Pedro Nava e Mário de Andrade, no Grande Hotel, em 1924, abre caminho para uma longa amizade entre os autores. Nava torna-se, inclusive, médico de Mário no período em que o paulista viveu no Rio de Janeiro, entre 1938 e 1941. As cartas enviadas por Mário a Nava foram publicadas no livro *O correspondente contumaz (1925-1944)*. O olhar poético de Mário sobre a cidade ajuda a aguçar a percepção dos jovens mineiros sobre o lugar onde viviam e sobre a linguagem poética moderna, assim como a perspectiva crítica de Eneida favorece avaliações mais detidas sobre as obras dos autores em estudo.

Na articulação do texto sobre Nava, a intelectual nota que ao desenvolver o perfil de Mário em *Beira-Mar*, o médico, desenhista, poeta e escritor irá trabalhar com o processo de associação, relacionando a imagem do paulista a retratos de Portinari, Segall, Flávio de Carvalho e Tarsila, isso além de fotos e mesmo de textos de Mário presentes em cartas: “Nesse procedimento de montagem da biografia de Mário, sobressai o componente subjetivo inserido pela versão de Nava, reveladora do aspecto sofredor e trágico manifestado nos últimos anos de vida do poeta.” (SOUZA, 2004, p. 81). Percebe-se na passagem o modo como a ensaísta traz para o texto

suas leituras teóricas, seu olhar atento aos processos de criação moderna e contemporânea baseados em colagens, montagens<sup>1</sup>.

No desenvolvimento do trabalho sobre Nava, Eneida retoma novamente Mário devido à relação estabelecida por ela entre a fluidez dos desenhos, a leveza da escrita do memorialista e o artigo “Do desenho”, escrito pelo paulista e presente no livro *Aspectos das artes plásticas no Brasil* (Cf. ANDRADE, 1984, p. 65-71). No texto, Mário procura assinalar que esta arte revela-se mais aberta que a pintura ou a escultura. O desenho pode ser relacionado à escritura, à caligrafia, ao hieróglifo, à poesia, ao provérbio e mesmo a certa modalidade de sabedoria popular. Por situar-se entre a grafia e a imagem, possui mobilidade, possibilidade de ultrapassar fronteiras. Desse modo, os mapas desenhados por Nava ao estruturar suas narrativas passam do verossímil ao imaginável pela maneira peculiar de o memorialista estruturar sua criação:

Lutando contra a visão estreita da verdade positivista, do fato biográfico como despido de contradições, Nava acredita estar realizando um trabalho de memória que embaralha dados, inventa situações, por entender que a lembrança do tempo vivido é produto da fabricação da memória. (SOUZA, 2010, p. 91)

No ensaio intitulado “A propósito da crítica biográfica: Eneida Maria de Souza resgata lições de Borges”, Marília Rothier Cardoso, mesmo tratando dos estudos sobre o escritor argentino, colabora com este nosso trabalho ao mergulhar na potente linha investigativa inaugurada pela grande amiga:

Foi na arte borgiana da escrita que Eneida Souza encontrou fundamento e estímulo para ir ao encontro das propostas de Aby Warburg e Walter Benjamin, deslocando as práticas da crítica literária e da história da arte para um espaço investigativo de tempos superpostos e de confluência de dados antropológicos com arquivos de formas estéticas. (CARDOSO, 2015, p. 25)

Mais adiante, ao tratar diretamente da crítica biográfica, argumenta Marília:

---

<sup>1</sup> Cumpre lembrar que a pesquisadora organizou a edição crítica de *Beira-Mar*, de Pedro Nava, trabalho que deverá ser publicado em breve.

O lume e a graça das propostas teóricas apresentadas por Eneida Souza e da metodologia que ela vem experimentando resultam de sua escolha de “intercessores” – peculiares, anticonvencionais – no empreendimento da retomada renovadora da crítica biográfica. As ondas, onde sua escrita inventivo-crítico-conceitual deslizam, são as da arte pensante, à margem dos sistemas acadêmicos mas marcadas por idêntico rigor ao moverem a imaginação fantástica. (CARDOSO, 2015, p. 27)

Com elegante escrita, Rothier vai apontando as heranças, as conexões, as visões diferenciais que Eneida traz para seu objeto de trabalho. Este termina por revelar que o pensamento arguto, o estudo compenetrado não se separa de saberes e invenções populares, de vivências cotidianas. Desse modo, as reflexões da professora da UFMG abrem janelas para a percepção de porosidades muitas vezes existentes entre intimidade e ações públicas. Torna-se interessante notar a detida da observação de Marília ao demarcar a potência conceitual apreendida por Eneida com a literatura de Jorge Luís Borges. O escritor ilumina as elaborações textuais de crítica, ajudando-a a desenvolver suas precisas análises e a enxergar melhor o processo de criação literária. Como estamos ressaltando, ao lado de Borges, muitas das reflexões de Eneida têm em Mário de Andrade um parceiro com quem dialoga ao desenvolver suas críticas. Os conceitos surgem também das obras artístico-literárias avaliadas.

### **Poética das cartas: Mário e Henriqueta**

*Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*, organizado pela ensaísta e publicado em 2010, revela-se brilhante trabalho. O livro ganhou o Prêmio Jabuti em 2011. Um dado fundamental ressaltado pela crítica, no texto, é a força da amizade existente entre intelectuais, poetas e escritores:

A amizade literária pode ser entendida em sua dupla feição, ora ligada ao relacionamento afetivo entre escritores, ora imaginada por autores que buscam afinidades entre sua produção literária e a de seus contemporâneos, mesmo que não tenham trocado experiências. (SOUZA, 2010, p. 21)

Eneida assinala haver estreita analogia entre as amizades realizadas por meio epistolar, a noção de moderno e o projeto de nacionalização cultural. Estética e política caminham juntas no empreendimento permeado por laços afetivos.

Nas cartas trocadas entre Mário e Henriqueta percebe-se a intenção do autor em provocar a poeta a olhar para fora do espaço neo-simbolista, carregado de perspectiva universal e religiosa. O cotidiano e o humor poderiam contribuir como material literário e como modo de fuga do sofrimento lírico. Em 8 de junho de 1940, escreve Mário:

É preciso não esquecer que essa visão universal, essa transfiguração lírica do pessoal no humano não se dá apenas porque de um pecado eu faço a Culpa, de um namoro sofrido eu faço a Noiva Ausente e de uma gripe eu faço a Morte. A mesma transfiguração existe quando de uma topada eu faço a pedra no meio do caminho, de uma janela de nenhuma vista eu faço o Beco, do Manuel Bandeira, etc. (ANDRADE, 1940 apud SOUZA, 2010, p. 31)

Nas correspondências, nota-se que as posições de Mário não eram totalmente acatadas por Henriqueta. O mesmo acontecia com as trocas epistolares existentes entre o autor de *Macunaíma* e outros escritores mineiros. As cartas, as posturas críticas auxiliam nas reflexões e nas criações de ambos os *missivistas*, não demonstram domínio de um sobre o outro. Em resposta a uma carta em que Mário avalia o livro *O menino poeta*, de 1943, na qual trata do caráter universalista e moralizante presente na obra, Henriqueta firma sua posição de modo contundente dizendo sentir-se “criatura de Deus antes de tudo, muito antes de ser brasileira” (LISBOA, 1943 apud SOUZA, 2010, p. 32). Mário retoma a conversa em outra carta assinalando que a *missivista* não percebe a relação entre a atitude religiosa-universalista e o modo de ser conformista próprio das classes dominantes. Segundo Eneida: “O que, à primeira vista, soaria como atitude descompromissada, é devidamente colocado em seu lugar como expressão de conduta de determinado segmento social.” (SOUZA, 2010, p. 32). Desse modo, Mário tece os fios – que nos anos 1940 tornam-se bastante presentes em sua produção – entre poética e política.

Segundo a crítica de Manhuaçu, o autor de *Pauliceia desvairada* não percebia, inicialmente, que a pouca presença do Brasil refletido na poesia da amiga mineira revelava-se como uma das possíveis aberturas estético-

literárias do período em que aconteciam outras várias produções relacionadas à abstração e à diluição de figurativismos relacionados à temática nacional. Em defesa do projeto modernista, Mário terminava avaliando com ressalvas produções que fugiam a esse propósito. Para Eneida, a autora de *Flor da morte* soube bem reconhecer o lugar a ela reservado no espaço da literatura brasileira. “E Mário, certamente, entendeu a opção da poeta pelos temas do amor, da ausência e da morte, por reconhecer que se tratava de uma ‘concepção muito amadurecida de poesia’” (SOUZA, 2010, p. 34).

Nesse sentido, revela-se um importante traço da visão intelectual mariodeandradiana: a abertura para a diferença, a amizade com a alteridade radical. Mário termina por assinalar o lugar importante que a escrita da poeta cumpriria no desenvolvimento da literatura brasileira. Claro que as relações afetivas exerceram influência na alteração de posicionamento do escritor. Este passa a enxergar outras possibilidades de existência poética no país, além das ideias propagadas pelos modernistas.

Deve-se observar que, em 1942, Henriqueta envia a Mário uma série de poemas que iriam compor o livro *Madrinha lua*, publicado em 1952. Entre os textos aparecem “Romance de Aleijadinho”, “História de Chico-Rei” e “Poesia de Ouro Preto”. Em carta de 04 de fevereiro de 1942, a mineira pergunta ao paulista se ele recebeu os poemas. Em 24 de fevereiro do mesmo ano, o paulista escreve: “Os três poemas de Ouro Preto são [...] coisas das mais admiráveis” (ANDRADE, 1942 apud SOUZA, 2010, p. 197). Nota-se nos poemas traços figurativos, em claro diálogo com o projeto nacional modernista, inclusive pensando no interesse do movimento – a partir de certa fase – em valorizar o barroco mineiro. Mas a verve universalista continua a perpassar os textos. Provavelmente, a produção recebeu influência de Mário, Drummond ou Rodrigo Melo Franco, devido às intenções culturais do Ministério da Saúde e Educação Pública – chefiado por Gustavo Capanema – de valorizar o patrimônio artístico e cultural de Minas Gerais. Além de Henriqueta, Manuel Bandeira, Carlos Drummond, Murilo Mendes, Lúcia Machado de Almeida, entre outros, escreveram trabalhos relativos às cidades históricas mineiras, como Ouro Preto. Cabe ressaltar que o ano de publicação de *Madrinha lua* corresponde ao início do projeto de Cecília Meireles de composição de *O romanceiro da inconfidência*, publicado em 1953. Em “História de Chico-Rei”, de Henriqueta, podemos ler:

Das minas da Encardideira  
mãos negras arrancam ouro.  
Santa Efigênia padroeira  
já tem igreja no morro.  
(LISBOA, 1952, p. 12)

Em Cecília, aparece o poema “Romance VIII ou do Chico-Rei”, de onde extraímos a estrofe:

Olha a festa armada:  
É vermelha e azul.  
Canta e dança, agora, meu povo,  
Livres somos todos!  
Louvada a Virgem do Rosário,  
Vestida de Luz.  
(MEIRELES, 1989, p. 63)

Como sabemos, o livro de Meireles abrange várias passagens da conjuração mineira, por isso se apresenta mais longo e denso que o de Henriqueta. Mas cada uma contribui a seu modo com visões peculiares sobre a história de Minas e do Brasil. Devemos sublinhar que o texto de Cecília parece mais leve e festivo que o de Henriqueta ao tratar do rei africano que foi escravizado em Minas Gerais e depois libertou seu povo. Ambos, contudo, trazem reflexões histórico-culturais, riqueza poética e belas imagens.

### **Autran e as modernidades tardias**

Assim como em *Narrativas impuras*, de 2021, em que Eneida retorna ao interlocutor Mário de Andrade, no texto intitulado “Modernismo tardio e o cosmopolitismo” – publicado em 2022, no livro *A literatura comparada no Brasil hoje*, organizado por Edgar César Nolasco – a pesquisadora volta a Autran Dourado. No ensaio, estabelece alguns diálogos entre a produção de Autran e de Murilo Rubião, pelo caráter não figurativo da escrita dos dois. Em seus procedimentos enunciativos, Autran apresenta, por exemplo, o monólogo interior e Rubião estabelece, com sua linguagem, forte desfiguração da realidade. Por isso, os autores, mesmo modernos, revelam facetas opostas a certos princípios modernistas defendidos por Mário. Autran foi o autor estudado por Eneida em sua dissertação de mestrado intitulada *A barca dos homens: a viagem e o rito*, defendida em 1975, na PUC-Rio. Nota-

se, no trabalho, entre várias outras referências, a forte presença de Claude Lévi-Strauss, antropólogo que auxilia imensamente o percurso crítico da pensadora. Assim como ocorre com outros teóricos, às vezes a referência não aparece diretamente, mas nota-se a influência do autor na escrita da ensaísta, na modulação da voz, na elaboração das reflexões. A mestre declarava, em conversas entre os pares, que o estruturalismo estaria na base de muitas inovações nos estudos literários ocorridas a partir da segunda metade do século XX. No capítulo “Os limites da propriedade literária”, do livro *A pedra mágica do discurso*, a autora assinala, após mencionar pensadores que forneceram instrumental analítico para a pesquisa, como Jaques Derrida, Roland Barthes, Antoine Compagnon e Paul Zumthor:

Não poderia deixar de mencionar a contribuição de Lévi-Strauss que, além de sua extrema importância para a compreensão da lógica indígena e dos mitos presentes em *Macunaíma*, é ainda o teórico que mais influência exerceu no raciocínio analítico utilizado neste trabalho. (SOUZA, 1999, p. 48)

No início de “Modernismo mineiro tardio e o cosmopolitismo”, Eneida escreve um parágrafo que – mesmo longo – vale a pena citar pois fortalece nossa linha argumentativa:

A literatura de Minas Gerais responde por princípios que não se pautam pelo pensamento provinciano, mas se solidificam pelo contato com a cultura estrangeira. O saber religioso trazido pela colonização portuguesa impulsiona a criação de igrejas e instituições na região, como o Caraça, além da futura proliferação de colégios e internatos. Esta educação humanista permitiu o convívio da cultura erudita com a local, do latim com o folclore, da racionalidade com a crença, o que resultou na mitologia do intelectual mineiro como dotado de singular formação. Embora inserido na tradição europeia, soube conservar traços particulares que o distinguiam da metrópole. O desenho dessa literatura local não guarda lastro identitário único, por resultar da mescla heterogênea de singularidades ligadas ao índio, ao branco, ao europeu e ao negro, o que comprova a genialidade de muitos de seus representantes. Essa literatura, com seu lastro erudito e popular, libertária, conservadora e progressista, revitaliza-se por meio do apelo contínuo de seus leitores. (SOUZA, 2022, p. 139)

Talvez podemos auscultar, nas avaliações da crítica, uma percepção da literatura mineira como devedora da arte barroca, com os seus jogos de contrário. Um importante traço presente em diversos estudos da educadora, nas últimas décadas, refere-se à noção de “modernidades tardias”. Em “Imagens da modernidade”, observa que a noção de “modernidades tardias” liga-se, inclusive, a leituras contemporâneas sobre construções artístico-literárias de meados do século XX: “Pensar o conceito de modernidade tardia é observar a superposição de temporalidades distintas, captar as vacilações do novo, reler a permanência e a mudança da tradição moderna” (SOUZA, 1998, p. 29-30). A produção artístico-literária mineira de meados do século XX, por exemplo de Autran Dourado e Murilo Rubião, relaciona-se contraditoriamente às ações modernizantes ocorridas em Belo Horizonte a partir do período em que JK atua como prefeito da cidade, de 1940 a 1946, desenvolvendo vários projetos urbanos e culturais. O conceito ajuda-nos a entender a forma mais lenta e espacializada de recepção da modernidade nas periferias do capitalismo. Para a autora:

No descompasso entre o caráter progressista e eufórico da modernização urbana verificada nos anos de 1940, em Belo Horizonte, inscreve-se a leitura alegórica de uma modernidade sempre adiada e em processo de reconstrução. A literatura, com sua capacidade de denúncia das contradições ideológicas abafadas pelo discurso modernizante, impõe-se como contraponto possível à reconfiguração da relação conflituosa entre arte e política. (SOUZA, 2021, p. 141)

Ao tratar da ficção de Autran, a estudiosa estabelece diálogos entre a produção literária do escritor mineiro e as propostas modernistas:

[...] sua ficção retomaria critérios estéticos modernistas, mas, ao mesmo tempo, é necessário ponderar, ela também se distanciaria da proposta nacionalista assumida por Mário de Andrade. O aspecto coloquial da linguagem, o emprego de expressões populares e ditos proverbiais reforçam o elo entre eles, ainda que esteja presente a exploração da estética barroca na produção de ambientes e na composição narrativa. (SOUZA, 2022, p. 143)

Além de objeto de estudo, Autran Dourado foi grande amigo de Eneida. Os estudos críticos realizados com dedicação, assim como as aulas, conferências, as orientações, os trabalhos coletivos na universidade, muito

constantemente transitavam para verdadeiras amizades que duravam para sempre. Nesse sentido, cumpre assinalar que Eneida, mesmo evitando sempre as auto-referências, as performances personalistas muito comuns na atualidade, foi extremamente respeitada pelos pares, pelos artistas, autores e intelectuais com quem conviveu. Sem contar as amizades que cultivou por toda a vida com colegas de infância e juventude de Manhuaçu. Autran Dourado dedica, à estudiosa, o conto “Os mínimos carapinas do nada”, presente no livro *Os melhores contos de Autran dourado* (Cf. DOURADO, 1997).

### **Cartógrafa mineira**

Mário de Andrade colaborou bastante – como aparelho de ver-ouvir-sentir-pensar – para o caminho percorrido por Eneida Maria de Souza. A crítica mineira leva adiante a herança do pensador paulista, conjugando os aprendizados a outros estudos, reafirmando e mesmo questionando algumas posturas do poeta à luz da contemporaneidade. A multiplicidade de pontos de vista presentes nas análises realizadas pela professora não se desvia da clareza da linguagem e dos objetivos precisos de cada ensaio, cada livro, cada palestra. Ao avaliarmos o conjunto de estudos feitos por Eneida sobre a literatura mineira – dos quais trouxemos apenas breve amostra neste texto –, notamos certa preferência pela avaliação de textos em prosa – ainda que estudos sobre poetas, como Murilo Mendes, Henriqueta Lisboa e Carlos Drummond tenham sido realizados. Nesse sentido, torna-se importante lembrar do ótimo livro escrito pela autora ao lado de Marília Rothier Cardoso intitulado *Modernidade toda prosa* que traz ótimas análises, entre outras, de obras dos mineiros João Alphonsus, Cyro dos Anjos, Pedro Nava, Autran Dourado, Murilo Rubião, Lúcio Cardoso e Guimarães Rosa (Cf. SOUZA; CARDOSO, 2014). Parece que Eneida dedicou-se mais a avaliar letras de canções em trabalhos sobre Chico Buarque, Caetano Veloso e Carmen Miranda que a investigar poesias publicadas no suporte livro.

Neste trabalho, quisemos demonstrar, por meio de algumas passagens de extensa obra, a importância da professora emérita da UFMG como cartógrafa da literatura mineira. Os estudos sobre essa produção marcam-se pela ideia cosmopolita. Minas é o mundo. Como vimos, Mário de Andrade revela-se constante interlocutor nas reflexões. Os “mapas” elaborados pela autora associam-se aos de Jorge Luís Borges, pois trazem inteligência matemática e precisão linguística aliadas à imaginação ficcional. A crítica

mineira era dona de memória e inteligência preciosas. Lia autores de referência dando “sobrevivência” a suas ideias e mesmo “desconstruindo” algumas de suas posições. Conjugava distanciamento crítico e afeto pelos objetos tratados, oferecendo sempre, aos leitores, uma assinatura ímpar.

O trabalho com o conceito de memória, a pesquisa em arquivo e a produção sobre crítica biográfica não desconsideram os estudos que questionam a relação autor-obra, como os realizados por Michel Foucault e Roland Barthes nos anos 1960. Mas lê essas reflexões com lentes da atualidade, acrescentando novas visadas teóricas, sublinhando, inclusive, o conceito de biografema, pensado por Roland Barthes em outra fase, como sabemos. Deve-se acrescentar, nessa linha, publicações em que a estudiosa articula noções apresentadas por Mário de Andrade, como “traição da memória”, “arte do inacabado” e conceitos como os de arquivo e montagem trabalhados mais contemporaneamente por Jacques Derrida ou Georges Didi-Huberman – a partir de pesquisas de Aby Warburg. Podemos ainda vislumbrar, nos escritos da autora, textos que associam a noção de literatura em campo expandido à área de Literatura Comparada. Os ensaios sobre cordel, canção popular, fotografia, cinema, literatura etc. visam sempre a questionar os sistemas rígidos do pensamento, da ciência, do poder, a desfazer pilares eurocêntricos, distinções sociais, estéticas e culturais, a desconstruir ideias de origem, de cânone, de autoria autônoma. As diversas e profícuas criações da intelectual levaram os estudos literários e culturais brasileiros a novos patamares.

Eneida abria fronteiras conceituais, ampliava espaços artísticos-literários, teóricos e relações de amizade, mas sempre retornava aos textos fundadores, aos autores marcantes, retorno embasado no respeito a múltiplos saberes e experiências, no apreço às relações fraternas. Lançava-se às correntezas do tempo presente sabendo da importância dos portos seguros. Nos últimos anos, além de atuar como dedicada pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e do Acervo de Escritores Mineiros da UFMG, orientou alunos de Iniciação Científica e Pós-Graduação e, após período como professora do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), voltou a lecionar no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG. Além disso, atuou – de modo entusiasmado – como uma das coordenadoras

do projeto *Minas Mundo: o cosmopolitismo na cultura brasileira*, ao lado de outros pesquisadores brasileiros e estrangeiros.

O caráter de doação, de entrega da ensaísta ao ofício acadêmico relaciona-se à noção de *charitas*, proposta por Mário de Andrade. Ao trabalhar com o conceito, a crítica assinala que, “considerada em termos mais abrangentes, a doação é, para o escritor, o entregar-se com paixão a tudo o que se faz, tanto no que diz respeito ao gesto artístico quanto ao da experiência.” (SOUZA, 1994, p. 9). O Acervo de Escritores Mineiros, criado e desenvolvido por ela ao lado de parceiros da Faculdade de Letras da UFMG, pode funcionar como símbolo da dedicação de vida inteira à causa da educação e da cultura. O espaço revela-se ancorado no desejo de preservação, reinvenção e divulgação da memória cultural do país, contribuindo para importantes pesquisas no campo literário. Assim como pensa Jacques Derrida, o “arquivo é uma questão de futuro” (DERRIDA, 2001, p. 50).

Eneida foi uma diplomata. Atuava abrindo caminhos aos mais jovens, aproximando gerações, propondo diálogos entre pesquisadores e entre instituições. A percepção transdisciplinar estava sempre presente em seus movimentos. A elegante, cult e desbravadora mulher dominava diversas teorias e pensamentos críticos. Foi exemplar no incessante interesse pelas artes, pela literatura, pelas novas invenções. Estava sempre sugerindo livros, filmes, CDs, espetáculos de dança, teatro, música aos amigos e amigas. Valorizava muito os pensadores e artistas brasileiros – os mineiros têm papel especial, mas não exclusivo nesse sentido – e apresentava imensa consideração pela sabedoria popular. O desejo de viver intensamente pode ser notado na resposta que sempre dava aos convites para ir a um espetáculo, a um restaurante, para iniciar um novo projeto, viajar. Aceitava-os sempre, dizendo: “Vamos!”. Seus escritos, seus ensinamentos são como cartas de arquivos abertos ao amanhã.

## Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. Prece de mineiro no Rio. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 303.

ANDRADE, Mário de. Do desenho. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984. p. 65-71.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

CARDOSO, Marília Rothier. A propósito da crítica biográfica: Eneida Maria de Souza resgata lições de Borges. In: VERSIANI, Daniela Beccaccia (org.). *O eu se escreve o outro me escreve*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015. p. 23-33.

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

DOURADO, Autran. *Os melhores contos de Autran dourado*. Seleção de João Luiz Lafetá. 2. ed. São Paulo: Global Editora, 1997.

MAAKAROUN, Bertha. Ex-alunos e amigos homenageiam Eneida Maria de Souza. *Jornal Estado de Minas*, Belo Horizonte, 11 mar. 2022. Caderno Pensar, não paginado. Disponível em: <[https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2022/03/11/interna\\_pensar,1351719/ex-alunos-e-amigos-homenageiam-eneida-maria-de-souza.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2022/03/11/interna_pensar,1351719/ex-alunos-e-amigos-homenageiam-eneida-maria-de-souza.shtml)>. Acesso em: 11 mar. 2022.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NAVA, Pedro. *Beira-mar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. (Memórias, 4).

SOUZA, Eneida Maria de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*. São Paulo: Editora Peirópolis; Edusp, 2010. (Coleção Correspondência de Mário de Andrade, 3).

SOUZA, Eneida Maria de (org.). *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

SOUZA, Eneida Maria de. Carta aos mineiros. *Contexto*: Revista do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, n. 3, p. 5-18, 1994.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de. Modernismo mineiro tardio e o cosmopolitismo. In: NOLASCO, César Edgar (org.). *A literatura comparada no Brasil hoje*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2022. p. 139-148.

SOUZA, Eneida Maria de. *Narrativas impuras*. Recife: Cepe Editora, 2021.

SOUZA, Eneida Maria de. *Pedro Nava, o risco da memória*. Juiz de Fora, MG: FUNALFA Edições, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de. *Traço crítico*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1993.

SOUZA, Eneida Maria de; CARDOSO, Marília Rothier. *Modernidade toda prosa*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2014.

SOUZA, Eneida Maria de; SCHMIDT, Paulo (org.). *Mário de Andrade: carta aos mineiros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.



## As metamorfoses do jaburu: biografema de Fernando Pieruccetti

### *Jaburu's Metamorphoses: a Fernando Pieruccetti's Biographeme*

Marcelino Rodrigues da Silva

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

lino-rodriques@uol.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-5584-5287>

**Resumo:** Inspirado pelo trabalho de Eneida Maria de Souza com a crítica biográfica, venho realizando, nos últimos anos, uma pesquisa sobre a obra e a vida de Fernando Pieruccetti, criador das famosas mascotes dos clubes do futebol mineiro e personagem importante na história das artes plásticas em Belo Horizonte. O que pretendo neste artigo é apresentar, a partir da noção de biografema, um fragmento dessa pesquisa, na tentativa de explorar algumas das ideias de Eneida sobre as bases teóricas e metodológicas da crítica biográfica. Trata-se da história de Jaburu, um dos personagens mais curiosos que habitam o mundo ficcional que Pieruccetti inventou em suas charges de futebol, e ao qual deu vida durante décadas nos jornais mineiros. Uma história que atravessa sua produção como chargista esportivo e seu trabalho como artista plástico, possibilitando entrever um feixe de relações entre a cultura esportiva mineira e o ambiente artístico, cultural e político em que ela foi gestada.

**Palavras-chave:** Fernando Pieruccetti; Eneida Maria de Souza; biografema; crítica biográfica; charge; futebol.

**Abstract:** Inspired by Eneida Maria de Souza's work on biographical criticism, I'm carrying out a research on Fernando Pieruccetti's work and life. He's famous for the creation of the football teams' mascots in Minas Gerais and was also an important figure in the visual arts history of Belo Horizonte. This article intends to present a part of this research, starting from the notion of "biographeme" and trying to explore some of Eneida's ideas on the theoretical and methodological bases of biographical criticism. It's about the history of Jaburu, one of the most curious characters to dwell the fictional world invented by Fernando Pieruccetti in his football cartoons. This history connects his production as a football cartoonist and his work as a visual artist, showing a complex set of relationships between the sports culture in Minas Gerais and the artistic, cultural and political scene from which it emerged.

**Keywords:** Fernando Pieruccetti; Eneida Maria de Souza; biographeme; biographical criticism; cartoon; football.

O ensaio “Notas sobre a crítica biográfica”, apresentado em 1998 no Congresso Trinacional de Estudos Culturais, marca uma inflexão na trajetória intelectual de Eneida Maria de Souza, dando início a uma notável série de pesquisas dedicadas ao desenvolvimento de uma crítica biográfica contemporânea, sintonizada com uma visão não essencialista e transdisciplinar dos saberes<sup>1</sup>. Embalada pelo retorno do sujeito e da história às preocupações dos Estudos Literários, ela buscava, naquele ensaio pioneiro, identificar as principais tendências dos trabalhos contemporâneos com a biografia e sistematizar as bases teóricas e metodológicas para esse modo de abordagem da literatura e outras formas de produção artística e cultural. Retornando a Roland Barthes, um de seus autores prediletos, Eneida incluía, entre essas tendências, “a caracterização da biografia como biografema”, a fim de dar conta da “construção de uma imagem fragmentária do sujeito, uma vez que não se acredita mais no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole” (SOUZA, 2002, p. 113).

Nutrido de muitas formas pelo legado de Eneida, venho realizando, no contexto de meu interesse pela cultura esportiva brasileira, uma pesquisa sobre a obra e a vida do artista plástico Fernando Pieruccetti, conhecido pela criação das famosas mascotes dos clubes do futebol mineiro (como o Galo, a Raposa e o Coelho) e figura importante no processo de modernização do cenário artístico local, sobretudo por sua participação no Salão do Bar Brasil<sup>2</sup>, primeira exposição coletiva de arte moderna realizada em Belo Horizonte, em 1936<sup>3</sup>. Desenvolvida a partir de fontes jornalísticas sobre a

---

<sup>1</sup> Esse texto foi publicado em 2000, na coletânea *Literatura e estudos culturais*, organizada por M. A. Pereira e E. L. Reis, integrando posteriormente o conjunto de ensaios de Eneida reunidos no livro *Crítica cult*, de 2002. Nos vinte e poucos anos que se seguiram, Eneida levou à frente a pesquisa sobre a crítica biográfica, numa numerosa e sofisticada série de trabalhos, dentre os quais se destacam os que estão compilados no volume *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*, de 2011, e na seção “Sobrevivências” de seu último livro, *Narrativas impuras*, de 2021. As preocupações com questões como o sujeito, a autoria e a biografia do escritor, no entanto, já vinham desde a sua defesa de Doutorado, em 1982, como ela conta no seu *Memorial* de concurso para Professora Titular de Teoria da Literatura da UFMG, em 1991 (SOUZA, 2012, p. 98).

<sup>2</sup> Cf. VIEIRA, 1987.

<sup>3</sup> Além de artista plástico, chargista esportivo e ilustrador de jornais e revistas, Fernando Pieruccetti (1910–2004) foi também professor de desenho, escritor de livros infanto-juvenis

carreira de Pieruccetti, dos arquivos conservados por sua família e de alguns textos sobre a história da arte na capital mineira, essa pesquisa tem como principal objetivo estabelecer relações entre suas criações como chargista esportivo e os projetos artísticos e culturais de seu tempo, especialmente o movimento modernista.

O que pretendo neste artigo é apresentar, a partir da noção de biografema, um fragmento dessa pesquisa, na tentativa de explorar algumas das ideias de Eneida sobre o trabalho com a crítica biográfica. Trata-se da história de Jaburu, um dos personagens mais curiosos que habitam o mundo ficcional que Pieruccetti inventou em suas charges de futebol, e ao qual deu vida durante quase trinta anos nos jornais mineiros. Uma história que atravessa sua produção como chargista esportivo e seu trabalho como artista plástico, possibilitando entrever um conjunto amplo de relações entre a cultura esportiva mineira e o ambiente artístico, cultural e político em que ela foi gestada.

### **Biografema e crítica biográfica**

A noção de “biografema”, como se sabe, foi lançada por Roland Barthes, de uma maneira um pouco descompromissada, no prefácio do livro *Sade, Fourier, Loyola*, de 1971. Falando sobre o modo como poderia ser pensado um retorno da figura do autor ao campo de interesses dos Estudos Literários, depois de ter sido, ele mesmo, um dos artífices de sua expulsão do conjunto de temas considerados relevantes para a teoria e a crítica literárias, Barthes esboça rapidamente a ideia, sem dar a ela uma formulação mais desenvolvida. Num trecho bastante sugestivo, citação quase que obrigatória quando se fala em biografema, o teórico afirma:

[...] se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e devoto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão. (BARTHES, 2005, p. 12)

Embora não tenha sido formulada teoricamente de uma maneira mais desenvolvida, a noção de biografema retorna em outros textos de Barthes, como os livros *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, de 1980, e *Roland Barthes por Roland Barthes*<sup>4</sup>, de 1975. No primeiro, ela surge rapidamente, para explicitar o caráter descontínuo e contingente da fotografia, em sua relação com o saber histórico: “a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (BARTHES, 1984, p. 51), diz o autor. E no segundo, ela serve claramente como esteio para o próprio projeto do livro, uma espécie de experimento autobiográfico em que Barthes joga com os fragmentos de sua própria trajetória existencial, desconstruindo os lugares comuns e as convenções de escrita e leitura das biografias de artistas e intelectuais<sup>5</sup>.

Contrariando, talvez, o desejo do próprio Barthes, de evitar que sua ideia fosse capturada pela totalidade fechada de um conceito, podemos definir o biografema como a menor unidade significativa da narrativa biográfica; isto é, os pequenos episódios, detalhes, aspectos e “pormenores” da vida, da personalidade e da aparência física de uma pessoa que, reunidos na forma de um relato, integram a sua biografia<sup>6</sup>. A composição etimológica do termo remete a conceitos da Linguística, como os de “fonema”, “lexema” e “morfema”, reunindo o radical de origem grega “bios”, que significa “vida”, ao sufixo “ema”, que tem o sentido de “unidade estrutural mínima”.

Como unidade mínima da biografia, o biografema ganha pertinência ao se contrapor à totalidade do relato biográfico. Uma totalidade que não é simplesmente uma junção de fragmentos, mas que faz dessa junção um todo coerente e significativo, como se a vida do biografado possuísse um

---

<sup>4</sup> Cf. BARTHES, 2003.

<sup>5</sup> Como mostra Cláudia Amigo Pino (2016), no artigo “De um corpo para outro: Roland Barthes e a biografemática”, a noção de biografema e seus desdobramentos podem ser rastreados em outros trabalhos do teórico francês, especialmente o livro *Le lexique de l'auteur. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1973–1974* (Paris: Seuil, 2010).

<sup>6</sup> Importante mencionar que, no artigo mencionado na nota anterior, Cláudia Pino (2016) defende uma interpretação da noção de biografema centrada em sua relação com o corpo (do autor e do leitor). Valendo-me da abertura propiciada pelo modo como o próprio Barthes a tratou, no entanto, tomo a liberdade de interpretá-la num sentido um pouco diferente, direcionado às relações entre biografia e ficção, na trilha do trabalho de Eneida Maria de Souza com a crítica biográfica.

sentido global, que deveria ser captado e transmitido pela biografia. Para desvelar essa operação de naturalização (isto é, de conversão desse sentido construído pelo biógrafo em algo que aparenta ser natural e imanente à vida do biografado), Pierre Bourdieu propôs a ideia de “ilusão biográfica”. A biografia seria uma ilusão porque se baseia no falso pressuposto de que “a vida é uma história”, “um conjunto coerente e orientado”, que pode ser organizado “segundo uma ordem cronológica que é também uma ordem lógica”, partindo de uma origem até chegar a um fim, “no duplo sentido, de término e de finalidade” (BOURDIEU, 2006, p. 183–184). O biografema se opõe à totalidade do relato biográfico porque ele a fragmenta, rompendo essa ilusão de coerência e sentido.

Quando se fala das vidas de artistas e escritores, o biografema se opõe também ao chamado “biografismo”, procedimento que considera a obra de arte como um “espelho da vida”, interpretando-a a partir de relações de causalidade e representação com a trajetória existencial de seus criadores. Um procedimento que foi largamente utilizado desde a ascensão da figura moderna do autor, a partir do Renascimento, e que alcançou o seu ápice nos Estudos Literários do século XIX, com a consolidação do modelo de abordagem crítica sintetizado pela expressão “vida e obra de...” No trecho do prefácio de *Sade, Fourier, Loyola* citado acima, essa contraposição fica sugerida quando Barthes (2005, p. 12) menciona a “distinção e mobilidade” dos biografemas, que “poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão”. Separados da totalidade narrativa, os biografemas poderiam viajar e se dispersar, ganhando novos sentidos ao serem inseridos em outros corpos, contextos e lógicas discursivas.

Na rede teórica tecida por Eneida em seu trabalho com a crítica biográfica, a noção de biografema parece estar sempre no horizonte, ainda que de forma velada, ligando-se a uma série de imagens, conceitos e procedimentos por meio dos quais ela opera com as relações entre a obra de arte e a biografia do artista. No ensaio que abre o livro *Janelas indiscretas*, intitulado “A crítica biográfica”, por exemplo, a autora afirma que, para evitar “os erros cometidos pela crítica biográfica praticada pelos antigos defensores do método positivista e psicológico” (SOUZA, 2011, p. 21), “não se deve argumentar que a vida esteja refletida na obra de maneira direta ou imediata ou que a arte imita a vida, constituindo seu espelho”

(SOUZA, 2011, p. 19). Pelo contrário, seria necessário estar atento à “relação oblíqua entre arte e vida” (SOUZA, 2011, p. 19), encarando “os acontecimentos como moeda de troca da ficção, uma vez que não se trata de converter o ficcional em real, mas em considerá-los como cara e coroa dessa moeda ficcional” (SOUZA, 2011, p. 21). “O elemento factual da vida/obra do escritor”, defende Eneida, só “adquire sentido se for transformado e filtrado pelo olhar do crítico, se passar por um processo de desrealização e dessubjetivação” (SOUZA, 2011, p. 20).

Repercuta aí, portanto, um conceito de ficção que não a considera como o oposto da realidade, mas como uma forma de “rearranjo” e reconfiguração do real, com vistas à formulação de um olhar renovado sobre ele. É o que se explicita na definição apresentada por Jacques Rancière em *A partilha do sensível* e acolhida por Eneida na “Apresentação” de *Janelas indiscretas*: “Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis. [...] O real precisa ser ficcionado para ser pensado.” Para o filósofo, “a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE apud SOUZA, 2011, p. 11, grifo do autor). Recusando a oposição de senso comum entre realidade e invenção e assumindo a ficção como uma forma de saber, a autora chama a atenção para o jogo livre dos biografemas realizado pela obra ficcional, por meio do qual os fragmentos da vida podem ser livremente combinados, submetendo-se a deslocamentos e transformações impostos pela lógica interna que governa a obra de arte e que fogem à razão simplista da representação e da causalidade.

A partir desses pressupostos, Eneida reivindica para o crítico uma certa margem de “liberdade criativa” e “flexibilidade ficcional” na recriação de perfis biográficos de artistas e escritores, na aproximação de autores e obras de forma anacrônica e desvinculada de critérios espaço-temporais rígidos e na interpretação dos acontecimentos biográficos transpostos para as obras artísticas e literárias. Dessa liberdade decorre, portanto, a possibilidade de explorar os elementos factuais da vida do escritor a partir de seu valor simbólico, conferindo a eles um teor metafórico, que expande o feixe de relações possíveis entre a vida do artista, a obra de arte e os contextos em que ela foi produzida e veiculada. Como afirma a autora, ainda no ensaio “A crítica biográfica”, “é preciso distinguir e condensar os polos da arte e

da vida, por meio do emprego do raciocínio substitutivo e metafórico”, a fim de colocar em jogo não “a busca de provas e a confirmação de verdades atribuídas ao acontecimento”, mas o “modo como a situação foi metaforizada e deslocada pela ficção” (SOUZA, 2011, p. 19). Como ela já havia proposto, no ensaio “Notas sobre a crítica biográfica”

a crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção (SOUZA, 2002, p. 111)

É esse jogo dos biografemas, transfigurados, deslocados e metaforizados pela ficção, que buscarei, daqui para diante, identificar e interpretar no trabalho de Fernando Pierucetti, por meio da figura e da história de Jaburu.

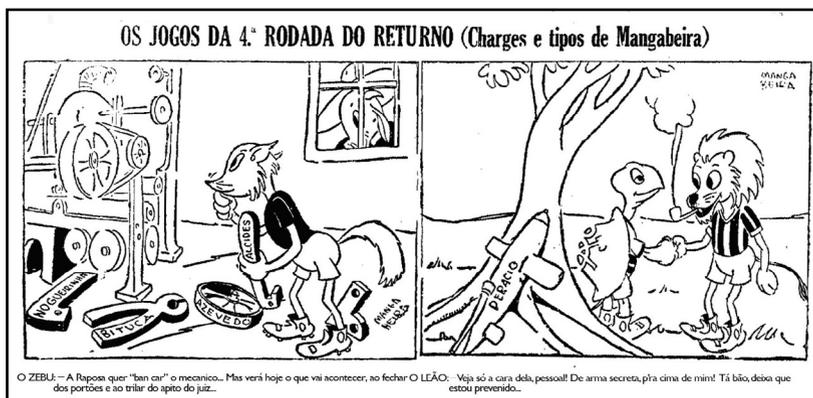
### **Bichos, fábulas e futebol**

Assinadas com o pseudônimo “Mangabeira”, as charges de Pierucetti eram uma recriação dos acontecimentos, instituições e personagens do mundo do futebol na forma de pequenas cenas e historietas vividas por bichos que habitavam um universo ficcional, declaradamente inspirado nas fábulas de Esopo e La Fontaine. Elas foram lançadas em 1945, na *Folha de Minas*, e a partir do ano seguinte foram publicadas ininterruptamente, até os primeiros anos da década de 1970, no *Estado de Minas* e, esporadicamente, também em outros jornais e revistas da capital mineira. Durante todo esse tempo, a galeria de personagens foi se ampliando, com o acréscimo de novos bichos, que correspondiam aos clubes e outros personagens que ocupavam a pauta do noticiário esportivo.

Atuando num cenário predominante rural ou campestre, os bichos que representavam os clubes evocavam as características das comunidades ou localidades de onde eles vinham, geralmente cidades do interior mineiro. Algum deles ficaram extremamente famosos, chegando a se confundir com o próprio nome das agremiações que simbolizavam, como o Galo e a Raposa, emblemas da “raça” atleticana (signo que remete simultaneamente ao espírito de luta do time e à origem popular de boa parte de seus torcedores) e da esperteza cruzeirense (vista como uma herança da experiência dos imigrantes italianos que fundaram o clube). Nas cenas

protagonizadas por esses bichos, o imaginário esportivo, marcado pela competição, pela disciplina e pela igualdade perante as regras do jogo, era traduzido na forma de pequenas lições de sabedoria e esperteza, que funcionavam como uma mediação entre os valores modernos do esporte e a mentalidade ainda tradicional e provinciana da capital mineira e das comunidades interioranas nas quais o futebol vinha se disseminando.

FIGURA 1 — Charges e tipos de Mangabeira, de Fernando Pieruccetti



Fonte: *Folha de Minas*. Belo Horizonte, 07 out. 1945.

Além dos bichos que simbolizavam os clubes, o mundo das charges de Mangabeira era habitado também por outros animais, que faziam as vezes de diferentes personagens do universo esportivo, como o juiz (que era o Rato), a Federação Mineira de Futebol (simbolizada pela Águia) e o Tribunal de Justiça Desportiva (encarnado na Coruja). Entre eles, estavam o Espírito de Porco e o Jaburu, que representavam os torcedores, sem referência a nenhum clube de predileção. Num papel avulso, encontrado nos arquivos conservados pela família do artista, há uma rápida descrição datilografada de alguns desses personagens, aparentemente de sua própria autoria, da qual reproduzo o trecho que trata desses dois bichos simbólicos:

O Espírito de Porco é um porco de asas com auréola no alto da cabeça. É um beato falso, mau conselheiro e irônico. Faz alarde de tudo que é errado no futebol. Por exemplo, um gol feito com a mão que o juiz não anulou.

[...]

O Jaburu, ao contrário do Espírito de Porco, é bom conselheiro, dá sempre bons palpites, com sapiência. Aparece nas charges envergando uniforme branco, isto é, calção e camisa brancos<sup>7</sup>.

Embora a descrição acima acentue as diferenças entre o Espírito de Porco e o Jaburu, dando ao último um caráter um pouco mais positivo do que o do primeiro, os dois personagens têm muito em comum e aparecem juntos com frequência, como companheiros que conversam ocasionalmente sobre os acontecimentos esportivos, sempre com uma atitude irônica e debochada, “fazendo alarde de tudo que é errado no futebol”. Enquanto o Espírito de Porco tem um ar bonachão e espalhafatoso, às vezes até tocando um tambor para se fazer ouvir, o Jaburu faz uma figura um pouco mais discreta, quase sinistra, com seu porte longilíneo e meio corcunda, geralmente com um guarda-chuva no braço, como sinal de um pessimismo atávico.

A escolha dessa ave, de voo elegante e andar desengonçado, parece reforçar esse pessimismo, lembrando pela sonoridade do nome e pelo desenho a figura de um urubu, ave carniceira e de mau agouro. Como o urubu, aliás, o pássaro que serviu de modelo a Pieruccetti também se alimenta ocasionalmente de animais mortos. Enfim, junto com o Espírito de Porco, o Jaburu apresenta uma imagem desencantada do torcedor, como alguém que vive o futebol de maneira crítica, que não se ilude com ele e está sempre atento às suas mazelas.

---

<sup>7</sup> Arquivos pessoais da família de Fernando Pieruccetti. Papéis avulsos. Registro, aqui, meu agradecimento à família Pieruccetti pelo acesso ao acervo do artista.

FIGURA 2 — Jaburu e Espírito de Porco, personagens de Fernando Pieruccetti



Fonte: Arquivos pessoais da família de Fernando Pieruccetti. Recortes de jornais.

## Genealogia do Jaburu

Nos documentos sobre a trajetória e o trabalho de Fernando Pieruccetti, podem ser encontradas algumas pistas sobre a inspiração que o motivou para a criação desse personagem. Seguindo a cronologia da vida do artista, as primeiras dizem respeito ao início de sua carreira profissional na imprensa belo-horizontina, quando ele teria desenhado a caricatura de uma figura popular das ruas da cidade, um vendedor de loterias chamado, justamente, Jaburu. As informações disponíveis nas matérias jornalísticas sobre Pieruccetti, provavelmente colhidas pelos redatores em conversas com o próprio artista, são vagas e imprecisas, como havia de ser a memória do entrevistado, já com longos anos pesando-lhe às costas.

Numa reportagem publicada pelo *Jornal de Casa* em 13 de março de 1988, o jornalista Edison Rios conta que, ainda no final dos anos 1920,

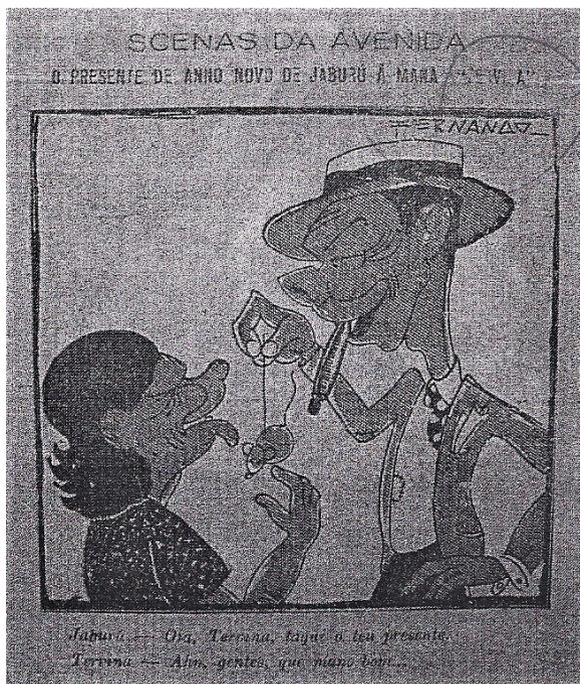
o jovem Pieruccetti precisava trabalhar para ajudar a mãe, que havia se tornado viúva alguns anos antes, e começou a cavar um lugar na imprensa, levando seus desenhos para serem vistos por diretores de jornais de Belo Horizonte. Por sugestão do amigo Fortunato Pinto Júnior (que também se tornaria famoso como cronista esportivo, com o pseudônimo Malagueta), desenhou em guache caricaturas de tipos populares da cidade, como “o Muquirana, um senhor que não podia ouvir a palavra relógio, que xingava todo mundo; o Jaburu, O Mané das Moças e o Apaga Vela, entre outros” (RIOS, 1988, p. 10). As caricaturas foram levadas ao *Estado de Minas*, onde foram avaliadas pelo escritor Guilhermino César, que gostou e pediu ao rapaz que voltasse com desenhos de jogadores de futebol em nanquim, técnica que possibilitava a transformação em clichê para a impressão em jornais.

Uma história bem parecida, possivelmente uma versão alternativa da mesma história, aparece numa matéria não assinada publicada pelo semanário *Edição Mineira* em 15 de agosto de 1983. Falando sobre o início da carreira de Pieruccetti, a reportagem conta que o jovem artista atuou como colaborador do *Estado de Minas* por dois anos, de 1931 a 1933, “fazendo de tudo: ilustrações de anúncios, letreiros, títulos e, principalmente, o que mais gostava, caricaturas”. “Suas primeiras criações divulgadas pelo matutino”, continua o texto, “foram de jogadores [...], de personalidades políticas e até mesmo de figuras típicas das ruas de Belo Horizonte daquela época”, como o Muquirana e o Jaburu. (MANGABEIRA..., 1983, p.12).

Encontramos novamente a figura de Jaburu alguns anos depois, desta vez numa aparição bem documentada pela dissertação de mestrado *Traços de Belo Horizonte: a contribuição dos caricaturistas para o Modernismo na cidade moderna*, em que o historiador André Mascarenhas Pereira acompanha as carreiras de alguns dos artistas que introduziram o Modernismo no cenário artístico da capital mineira. Ao contrário das referências anteriores, apenas lembranças evocadas pelo artista em suas entrevistas para os jornalistas, agora temos acesso direto a um desenho, publicado em 1936, no número 26 da revista *Momento*, representando o vendedor de loterias numa cena tragicômica. Sob o título “Scenas da avenida”, o personagem aparece vestido de terno, camisa, gravata e chapéu velhos e remendados, ofertando à sua “mana Tervina” um rato como presente de ano novo. Abaixo do desenho, a legenda traz o diálogo dos personagens: “Oia [sic], Tervina, taqui [sic] o teu presente”, diz o

Jaburu; sendo respondido pela irmã: “Ahn, gentes, que mano bom...” (PIERUCETTI, 1936, apud PEREIRA, 2011, p. 134)

FIGURA 3 — *Scenas da avenida*, de Fernando Pierucetti



Fonte: PIERUCETTI, 1936, apud PEREIRA, 2011, p. 134.

As roupas rotas e maltrapilhas, a linguagem utilizada na legenda e a modéstia do presente não deixam dúvidas sobre as preocupações sociais que guiavam o artista na escolha do personagem. O desenho, por sua vez, apresenta sutis semelhanças com os do bicho que apareceria mais tarde, nas charges esportivas, representando o vendedor de loterias por meio de traços longilíneos, com uma cabeça avantajada e conversando de cima para baixo com a irmã, em posição semelhante àquela em que, nas charges, apareciam com frequência o Jaburu ficcional e o Espírito de Porco. Note-se, ainda, a pele escura e os traços fisionômicos típicos do negro, que acrescentam alguma informação sobre o personagem retratado pelo artista e que serviu como modelo para a futura criação ficcional.

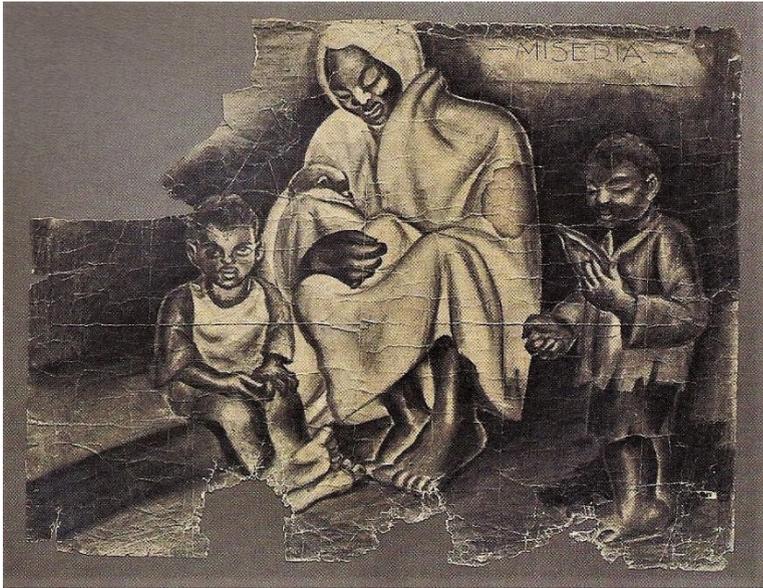
Neste mesmo ano, 1936, aconteceu o Salão do Bar Brasil, primeira mostra coletiva de arte moderna realizada em Belo Horizonte. Um evento que teve uma importância decisiva na história cultural mineira, desencadeando um processo de valorização e legitimação do Modernismo artístico na cidade que se desdobraria na década seguinte, com as realizações do “prefeito furacão”, Juscelino Kubitschek. Com uma série de desenhos a carvão em folhas danificadas de papel manilha comum, representando cenas de miséria e sofrimento do cenário urbano (“retalhos de miséria em papel manilha”, como disse certa vez o próprio artista)<sup>8</sup>, Fernando Pieruccetti conquistou o primeiro prêmio na categoria Desenho e foi o grande destaque do evento. Seus trabalhos impressionaram o público e a crítica tanto por sua temática pungente, em sintonia com as preocupações sociais do Modernismo artístico dos anos 1930, quanto por sua fatura radicalmente moderna, marcada por traços influenciados pelo Cubismo e pelo Expressionismo e pelo suporte pouco nobre, que se casava perfeitamente com o teor dramático das cenas representadas.

A maioria dos desenhos apresentados por Pieruccetti no Salão do Bar Brasil se perdeu. Pouco tempo depois do evento, o artista os deixou escondidos com o escritor Fritz Teixeira de Salles, supostamente por medo de que eles pudessem ser considerados subversivos e dessem motivo a algum tipo de perseguição, em função do clima de tensão política, autoritarismo e repressão vivido naquela época pelo Brasil. Nos anos 1980, a professora Ivone Luzia Vieira liderou um importante esforço de resgate histórico do Salão do Bar Brasil, conseguindo recuperar, do conjunto de desenhos de Pieruccetti, as obras “Miséria”, vencedora da categoria Desenho e considerada o maior destaque do evento, e “Jornaleiros dormindo”, que hoje fazem parte do acervo do Museu Mineiro.

---

<sup>8</sup> Arquivos pessoais do jornalista Walter Sebastião. Transcrição de entrevista realizada com Fernando Pieruccetti. Registro, aqui, meu agradecimento ao jornalista pelo acesso ao documento.

FIGURA 4 — *Miséria*, de Fernando Pieruccetti



Fonte: PIERUCETTI apud VIEIRA, 1986, p. 23.

As fontes consultadas na pesquisa são contraditórias em relação ao número de trabalhos que faziam parte do conjunto apresentado por Pieruccetti no Salão. Em uma entrevista concedida ao jornalista Walter Sebastião, em 1997, o próprio artista afirma que foram sete desenhos<sup>9</sup>. Mas, no catálogo da exposição, recuperado pela pesquisa de Ivone Luzia Vieira, constam apenas cinco obras: “Banquete”, em homenagem ao escritor Henrique Diniz Filho, um amigo de Pieruccetti que havia falecido pouco tempo antes, “Miséria”, “Mendigo” e mais dois trabalhos que aparecem sem título (VIEIRA, 1986, p. 19). Um deles é, certamente, o já mencionado “Jornaleiros dormindo”. Sobre o quinto desenho, as únicas notícias encontradas vêm de recortes de jornais da época, conservados pela família do artista, nos quais ele aparece com os títulos “Cambistas”, “Bilheteiro” e “Vendedor de bilhetes”. Numa matéria publicada pela *Folha de Minas* em agosto de 1936, por exemplo, o escritor Fritz Teixeira de Salles afirma que

<sup>9</sup> Arquivos pessoais do jornalista Walter Sebastião. Transcrição de entrevista realizada com Fernando Pieruccetti.

“‘Vendedor de bilhetes’ é um grito do sofrimento humano na trepidação da metrópole”<sup>10</sup>.

Conhecendo um pouco sobre a história de Pieruccetti, parece razoável supor que esse quinto desenho era, provavelmente, mais uma das aparições do Jaburu, personagem que volta e meia retornava ao trabalho do artista. O fato de que não temos, hoje, acesso à obra, evidentemente impossibilita uma certeza absoluta. Podemos conjecturar, por exemplo, que o desenho retratasse outro personagem, ou que não reproduzisse o padrão temático e estilístico das obras que foram recuperadas. Pode ser, ainda, que todas essas menções façam, na verdade, referência a um único desenho, que teria sido publicado na revista *Momento* e exposto no Salão do Bar Brasil, e que os episódios do início dos anos 1930 se devam às traições da memória do próprio artista.

### **Ave metafórica**

Ainda que não corresponda fielmente à realidade vivida por Pieruccetti, a genealogia do Jaburu que imaginamos acima me parece bastante significativa, pois nos permite ligar, pelo menos no nível da leitura, sua produção como chargista esportivo, a partir de meados dos anos 1940, ao seu trabalho como artista plástico nos anos 1930. Assim, podemos enxergar por um ângulo diferente o mundo criado pelo artista para representar os personagens, instituições e acontecimentos do cenário esportivo mineiro, captando de uma forma particular as relações oblíquas entre a criação ficcional e seus referentes históricos e biográficos. Mas, para isso, é necessário estar atento às lições de Eneida Maria de Souza e da crítica biográfica contemporânea, evitando cair nas armadilhas da causalidade e da relação mimética entre vida e obra e buscando perceber o modo como esses referentes foram deslocados e transformados pela criação artística, o modo como os biografemas viajaram e contaminaram outros corpos, contextos e discursos, tornando-se “moeda de troca” entre ficção e realidade.

Como vimos, os desenhos do Jaburu, nos anos 1930, são representações cômicas de um personagem das ruas de Belo Horizonte, estabelecendo, portanto, uma relação mais direta com a realidade. Mas a ênfase dos desenhos (pelo menos daquele a que tivemos acesso direto) em traços que acentuam, de forma caricatural, a exclusão e a posição subalterna

---

<sup>10</sup> Arquivos pessoais da família de Fernando Pieruccetti. Recortes de jornais antigos.

desse personagem já encaminham a leitura na direção de uma certa interpretação dessa realidade, dando a eles um teor crítico e manifestando uma sensibilidade do artista diante do sofrimento do povo humilde que circulava nas ruas da cidade. A isso se soma a emblemática profissão de vendedor de loterias, que já é capaz de conferir ao personagem um valor metafórico, como uma imagem das armadilhas do destino a que estão submetidos os excluídos do processo de modernização.

Hipoteticamente inserido no conjunto de desenhos apresentado por Pieruccetti no Salão do Bar Brasil, em 1936, o personagem ganha maior densidade simbólica, fazendo reverberar o sentido daqueles “retalhos de miséria em papel manilha”<sup>11</sup>, por meio dos quais o artista figurou a presença incômoda do povo na cidade moderna. Como a família de mendigos representada em “Miséria” – na qual se destaca a figura do menino que lança um olhar de apelo ao espectador –, e os garotos que buscam o calor das caldeiras de derreter linotipos, para encontrar o sono da madrugada, em “Jornaleiros dormindo”.

Nas charges de futebol, essa figura do vendedor de loterias é submetida a uma série de combinações (com a forma e o caráter da ave, a lógica narrativa das fábulas, as referências ao noticiário esportivo etc.), que a transformam na curiosa personagem que representa o torcedor por meio de um animal sinistro e agourento, parte do universo ficcional inventado por Pieruccetti para recriar o mundo do futebol. Nesse universo, como vimos, as preocupações sociais que marcaram seus trabalhos no Salão do Bar Brasil parecem eclipsadas pelo clima de humor e irreverência da imprensa esportiva e pelo esforço de mediação entre o imaginário moderno do esporte e as tradições culturais do público a que as charges se destinavam. Os protestos do Jaburu, junto com seu amigo Espírito de Porco, já não se dirigem mais à miséria e ao sofrimento do povo, mas às mazelas e injustiças do futebol, num processo de sublimação e deslocamento simbólico em que parte do potencial crítico dos primeiros trabalhos parece se perder.

Mas alguns traços do antigo Jaburu sobrevivem no personagem ficcional, como o próprio nome (com suas reverberações fônicas e simbólicas), o corpo longilíneo e encurvado, como se carregasse um peso sobre as costas, e, sobretudo, a ironia e o pessimismo atávico, simbolizado

---

<sup>11</sup> Arquivos pessoais do jornalista Walter Sebastião. Transcrição de entrevista realizada com Fernando Pieruccetti.

pelo guarda-chuva permanentemente pendurado no braço. Por meio deles, a figura do Jaburu faz um contraponto a esse deslocamento, transportando para a cena esportiva um pouco daquelas preocupações sociais que marcaram o trabalho de Pieruccetti nos anos 1930. É bastante significativo, portanto, que tenha sido justamente o Jaburu o animal escolhido para representar os torcedores, ao lado de outros bichos que representavam os clubes e instituições esportivas, como a Águia e a Coruja. O contraste entre o olhar agudo da águia e a vigília noturna da coruja, que remetem ao poder e à esperteza, e a figura pessimista do Jaburu acentua o lugar subalterno ocupado pelo torcedor comum, assim como sua sempre renovada (des)esperança por dias melhores.

Se foi mesmo o temor da repressão política que levou o artista a abandonar os salões e exposições de arte, tão marcadamente políticos nos anos 1930, e se refugiar no universo menos arriscado das charges esportivas, protegido pelo pseudônimo Mangabeira, e na vida pacata de professor de desenho, não sabemos ao certo. Mas a presença do Jaburu em suas charges funciona como um elo perdido entre os dois momentos. Como um daqueles fragmentos da biografia que viajam livremente, contaminando “algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão”, como escreveu Roland Barthes (2005, p. 12), o Jaburu é um biografema, um fragmento da vida do artista que se tornou “moeda de troca da ficção” e acabou encontrando um lugar novo e deslocado no universo por meio do qual Pieruccetti recriou o futebol para o público mineiro. Estabelecendo a conexão entre esses dois momentos da carreira do artista e testemunhando a insistência das preocupações sociais que marcaram o início de seu trabalho, ele funciona como uma “ponte metafórica”, que amplifica o feixe de relações a partir das quais podemos interpretar seu trabalho como chargista esportivo.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

MANGABEIRA: o pai da bicharada. *Edição Mineira*. Belo Horizonte, p. 12, 15 ago. 1983. (Arquivos pessoais da família de Fernando Pieruccetti)

PEREIRA, André Mascarenhas. *Traços de Belo Horizonte: a contribuição dos caricaturistas para o Modernismo na cidade moderna*. Orientadora: Regina Helena Alves da Silva. 2011. 208 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciência Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

PINO, Claudia Amigo. De um corpo para outro: Roland Barthes e a biografemática. *Criação e crítica*, [S. l.], n. 17, p. 15-29, dez. 2016. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i17p15-29> Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/124012>. Acesso em: 22 dez. 2022.

RIOS, Edison. Mangabeira, o americano que batizou o Galo. *Jornal de Casa*. Belo Horizonte, p. 10, 13 mar. 1988. (Arquivos pessoais da família de Fernando Pieruccetti)

SOUZA, Eneida Maria de. A crítica biográfica. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 17-25.

SOUZA, Eneida Maria de. *Narrativas impuras*. Recife: Cepe Editora, 2021.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 111-120.

SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de pós-crítica*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2012.

VIEIRA, Ivone Luzia. Modernismo em Minas: O salão do Bar Brasil. Minas Gerais. *Suplemento literário*, ano 22, n. 1084. Belo Horizonte, 29 ago. 1987. (Edição Especial organizada por Luis Augusto de Lima e Ivone Luzia Vieira.)

VIEIRA, Ivone Luzia. *O Modernismo em Minas: o Salão de 1936*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1986.



## **Avatarização da vida, biografia, impurezas e metaverso<sup>1</sup>**

### ***Avatarization of Life, Biography, Impurities and Metaverse***

Pablo Gobira

Escola Guignard, Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil

pablo.gobira@uemg.br

<https://orcid.org/0000-0002-3054-2383>

**Resumo:** Este texto tem como objetivo mostrar como alguns métodos e caracterizações dos objetos da crítica biográfica podem ter seus contextos extrapolados ao considerar os acontecimentos que permitiram a configuração atual da sociedade. A partir de Eneida Maria de Souza, pesquisadora e professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, realizo a discussão proposta dialogando com ensaios de dois de seus livros *Janelas indiscretas* (2011) e *Narrativas impuras* (2021). Deste último, tomo de empréstimo e expando a noção de “impuro” tratando não apenas da escrita da vida, mas da própria vida que se torna imagem. Para isso, abordo o pensamento de autores como Guy Debord e Giorgio Agamben e suas noções de espectador e espectro atreladas a como enxergam a vida.

**Palavras-chave:** arte e vida; crítica biográfica; espetáculo; vida impura; avatar; metaverso.

**Abstract:** This text aims to show how some methods and characterizations of the objects of biographical criticism can have their contexts extrapolated when considering the events that allowed the current configuration of society. Based on Eneida Maria de Souza, researcher and professor at the Faculty of Linguistics and Literature of the Federal University of Minas Gerais, I discuss the proposed dialog with essays from two of her books *Janelas indiscretas* (2011) and *Narrativas impuras* (2021). From the latter, I borrow and expand the notion of “impure”, dealing not only with the writing of life but with life itself, which becomes an image. For this, I approach the works of authors such as Guy Debord and Giorgio Agamben and their notions of spectator and spectrum linked to how they see life.

**Keywords:** Art and life; Biographical criticism; Spectacle; Impure life; Avatar; Metaverse.

---

<sup>1</sup> As reflexões presentes neste texto são frutos de projeto de pesquisa apoiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) e pela PROPPG/UEMG, aos quais agradeço.

## Introdução

Desde 2020 estamos passando por uma pandemia que se insere em um fluxo da organização econômica-política contemporânea com desdobramentos culturais no planeta. Essa realidade foi instituída diante de acontecimentos do século XX tais como os caminhos tomados após o Acordo de Bretton Woods (Conferência Monetária e Financeira Internacional das Nações Unidas e Aliadas, realizada entre 1 e 22 de julho de 1944), o desenvolvimento e a acessibilidade do computador pessoal e da rede mundial de computadores com impacto na indústria e na ciência, assim como a integração do mundo antes declaradamente bipolar. Estes e outros eventos permitiram a atual complexificação do mundo. Forma-se uma realidade complexa que tem como princípios estes e outros acontecimentos reverberados nas ideias de globalização, de digitalização, e nas possibilidades científicas que permitem feitos como a saída do planeta e a industrialização dessa saída.

Com base nisso, tenho como objetivo expor como alguns métodos e caracterizações dos objetos da crítica biográfica podem ter seus limites extrapolados ao considerar os episódios que configuraram a sociedade atual. A partir de Eneida Maria de Souza, realizo a discussão proposta dialogando com ensaios de dois de seus livros *Janelas indiscretas* (2011) e *Narrativas impuras* (2021). Deste último, tomo de empréstimo e expando a noção de “impuro” tratando não apenas da escrita da vida (a vida biografada), mas a própria vida que se torna imagem (a vida como biografia).

Eu sempre achei a professora Eneida Maria de Souza dotada de uma autoconsciência incrível. Em “Ficções impuras”, capítulo do livro *Narrativas impuras*, Eneida nos brinda com essa consciência. Ela exhibe como o artista/escritor se constitui como espectro em vida (SOUZA, 2021, p. 210), tal como leu em Jacques Derrida. Ela filia o movimento da escrita a uma sobrevivência do escritor (do artista, do filósofo etc.) que convive com a morte iminente e sabe assimilá-la como parte da vida, tendo em vista que para a autora: “conviver com a morte seria uma forma de relegá-la ao seu lugar de espectro e não de finitude” (SOUZA, 2021, p. 211).

Em Giorgio Agamben (2009) há a imagem do espectro de outro modo. No ensaio “O que é um dispositivo?” o autor afirma que:

O que define os dispositivos com os quais temos que lidar na atual fase do capitalismo é que estes não agem mais tanto pela produção de um sujeito quanto por meio de processos que podemos chamar de dessubjetivação. Um momento dessubjetivante estava certamente

implícito em todo processo de subjetivação, e o Eu penitencial se constituía, havíamos visto, somente por meio da própria negação; mas o que acontece agora é que processos de subjetivação e processos de dessubjetivação parecem tornar-se reciprocamente indiferentes e não dão lugar à recomposição de um novo sujeito, a não ser de forma larvar e, por assim, dizer, espectral. (AGAMBEN, 2009, p. 47)

Essa conclusão de Agamben não aparece pela primeira vez nesse ensaio. Ela se baseia e consolida o seu trabalho conceitual da teoria do *homo sacer* e do caráter sacrificável deste frente aos meios de sua produção na sociedade presente. A sobrevivência do escritor/artista na sua autoconsciência da vida a partir dos seus registros se generaliza na sociedade na qual a vida se torna espectro produzido pelos dispositivos. A passagem, na página 47, surge muito depois de, na página 40, Agamben convidar o leitor a “abandonar o contexto da filologia foucaultiana em que nos movemos até agora e a situar os dispositivos num novo contexto” (2009, p. 40). Uma conjuntura de produção da vida espectral.

Porém, este texto não discutirá os dispositivos, os processos de dessubjetivação ou o *homo sacer*. Mas já deu para perceber que verso sobre a vida, entendendo o processo de sua produção extrapolando os métodos e caracterizações realizadas em campos críticos específicos. Eu me refiro a vida como “forma de vida” produzida por esta sociedade. Uma forma de vida lida a partir de pensamentos e práticas oriundas de outras vidas, tal como a da intelectual Eneida Maria de Souza. Eu posso afirmar que flerto com a crítica biográfica pensando elementos da vida da própria Eneida, uma vida espectral como todas as outras (no sentido de Agamben) e sua produção espectral (no sentido que ela mesma leu em Derrida).

Veremos a seguir, acompanhados pela Eneida, que a vida e produção estética (muitas vezes referida como obra), quando atravessadas sob a ação produtiva de escritores/artistas, constitui uma ficção impura. Expando o arranjo teórico de Eneida para a crítica biográfica transcendendo-o para a produção da vida no cotidiano. Descortino a forma de vida e o seu processo produtivo que se quer puro, mas que congrega o relato múltiplo, automaticamente registrado por/através de si ou por terceiros e determino o que poderia ser o “impuro”. Com a produção dessa forma de vida espectral (AGAMBEN, 2009) ou vida espetacular (DEBORD, 1997), acaba por emergir impurezas avessas à racionalidade e ao sensível que impera em seu processo produtivo. Ensaio, em uma pequena seção, que essa forma de vida espetacular ou espectral pode dar lugar a uma vida impura.

As impurezas desta forma de vida são distúrbios que revelam a natureza da produção da vida social. Discorrendo sobre a vida e a impureza não chego a nenhum lugar de fato a não ser a uma reflexão própria com base em copiosas apreensões, sem a pretensão de atingir alguma experiência além do relato do impuro.

## **A forma de vida e o seu relato**

### **A forma de vida**

Toda vida produzida tem seu relato. Humberto Maturana apontou, no livro *Cognição, ciência e vida cotidiana* (2001, p. 185-186), que o metadesign pelo qual operam os sistemas vivos enfatiza o processo autopoietico como formador de uma história da vida que delimita o organismo biológico. Para Maturana:

a evolução biológica não está entrando numa nova fase com o crescimento da tecnologia e da ciência, mas a evolução dos seres humanos está seguindo um curso cada vez mais definido por aquilo que escolhemos fazer face aos prazeres e medos que vivemos em nosso gostar ou não gostar daquilo que produzimos através da ciência e da tecnologia. (MATURANA, 2001, p. 189)

Em sua reflexão o biólogo frisa que o sistema vivo humano é dotado de processos reagentes e criativos (*autopoiesis*) e, a partir deles, como um sistema vivo, constitui o que passará para as próximas gerações. Esse processo se dá na relação com o ambiente no qual transitamos, passeamos, somos agenciados e agenciamos. Há um registro de todo esse processo no sistema, e como parte do sistema, um relato sensível do organismo biológico.

A despeito das críticas que possam surgir sobre isso, o pressuposto da *autopoiesis* é bastante verossímil. E é com base nessa verossimilhança promovida pela teoria de Maturana que podemos nos reconhecer como uma espécie dentre os seres autopoieticos e *metadesigners*, uma vez que há um processo constitutivo desse meio no qual vivemos e o qual nos faz reagir de maneira complexa e multiescalar: científica, tecnológica e do “gostar”, pois “vivemos experiências estéticas em todos os domínios relacionais nos quais lidamos” (MATURANA, 2001, p. 194).

A arte pode ser considerada como entrelaçada com a existência social em qualquer época – sobretudo no presente técnico-científico. Para Maturana, o artista pode, por desvelar e produzir realidades diversas, ser coautor de novas realidades no curso da história humana como espécie. Acrescento que, para Maturana, esse não é papel só do artista, mas potencial de todos os humanos. Os artistas estariam, talvez, em uma condição peculiar por captar e ver as coerências do presente. Como poetas da vida cotidiana, revelariam a realidade (ou a produziriam) conforme suas preferências, as encaminhando como “escolhas de um modo de viver” (MATURANA, 2001, p. 195).

Assim, para o biólogo, abraçando mudanças tecnológicas abraçamos a alteração do sensível/emocional. Com o autor vemos que as “emoções”, como traço do sistema vivo humano, têm relação com desejos, sobretudo desejos de poder, riqueza ou fama (MATURANA, 2001, p. 196-197). Os desejos têm que se alterar para de fato mudar os sistemas. Mudar precisa ser vivido como algo dado (MATURANA, 2001, p. 198) tal como aprendemos na infância. Temos que viver no que queremos desde já para que essa vida ocorra e supere a conformação emocional do sistema vivo humano atual.

Tudo isso demonstra, em Humberto Maturana, que o meio é mais importante que o fim porque é, ele mesmo, o fim. Compreender que a vida biológica é produção estética/sensível é perceber a sua configuração através de elementos emocionais e do desejo que seguem um percurso histórico dessa forma de vida. Essa realidade fica mais clara quando lembramos que o acesso ao mundo simbólico foi aumentando progressivamente nos últimos 300 anos. Desde as mudanças aceleradas, operadas na sociedade a partir do século XVIII, há liberação do acesso massivo a esse mundo. Um mundo cada vez mais refinado, múltiplo, complexo e quantos mais adjetivos quisermos dar a ele para sinalizar que ele *aparenta* se distanciar cada vez mais de nós e diz cada vez menos sobre nós tal como exposto por Maturana.

Porém, esse mundo distante, complexo, especializado, difícil de caracterizar diretamente é um mundo *produzido* (assim como nós somos produtos dele). Um mundo fruto de processos produtivos simbólicos aprimorados materialmente (e biologicamente) que aparenta não ser fruto desses processos. Processos científicos, artísticos e tecnológicos que salientam, eles próprios, a contiguidade entre seus campos em um fluxo (revezando aceleração e desaceleração) econômico-político. Por isso, um mundo de produção de uma forma de vida humana. Uma vida humana sujeita a esse processo produtivo.

Para Emanuele Coccia (2010, p.9), vivemos porque sentimos. Nós pensamos porque vemos, ouvimos etc. No livro *A vida sensível*, Coccia discute a ideia de vida a partir do sensível, e o sensível é “imagem” em sentido amplo (COCCIA, 2010, p. 10). Assumir a vida sensível tem uma potência enorme e pode permitir a libertação do vivo que se veria desobrigado a acompanhar os processos produtivos racionais. Porém, o que se vê é a incorporação da realidade sensível como associada à realidade racional – mesmo que negando o predomínio da razão – como parte de uma mesma lógica de complexificação dessa forma de vida como *aparência*. Portanto, podemos compreender tanto o processo racional quanto o sensível integrados na composição de um relato do vivo.

### **O relato do vivo**

Enquanto escrevo este texto, sinto a minha memória ativada por instantes de lampejo e de apagamento. Listo em rascunhos os inúmeros momentos e falas de Eneida em encontros durante eventos, em sua casa nas reuniões de orientação, em lançamentos de livros, exposições etc. Mas fora dessa lista há uma observação que gostaria de fazer: nunca fiz um curso da professora Eneida Maria de Souza. Eneida deixou sua marca como professora inclusive para quem não teve a oportunidade de cursar ao menos uma de suas disciplinas<sup>2</sup>.

Eu não cursei disciplinas ministradas pela Eneida, mas a encontrei em muitos momentos em que foi convidada de cursos de outros professores. Também a encontrei durante os períodos de pesquisas no Acervo de Escritores Mineiros (FALE/UFMG). E a encontrei inúmeras vezes dentre as bibliografias básicas e obrigatórias de disciplinas da Faculdade de Letras e outras faculdades e universidades pelas quais tive a oportunidade de eleger disciplinas ou lecionar.

Apesar das excelentes delimitações existentes nas bibliografias dos campos da crítica biográfica e da crítica genética, tenho arriscado a ampliar as reflexões deles para outros contextos. Foi com Eneida Maria de Souza que aprendi alguns dos princípios da crítica biográfica e da crítica genética. Acredito que muitos pesquisadores das áreas de Artes, Letras, Comunicação, Sociologia, Antropologia dentre outras tiveram e

---

<sup>2</sup> Cf. GOBIRA, 2011.

têm essa mesma oportunidade devido aos seus artigos, ensaios e livros. Recentemente, em um evento do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT/MCTI) ouvi a menção à autora durante uma reunião. Nessa ocasião percebi a ampliação da sua recepção para os campos de Ciência da Informação, Museologia, Arquivologia, História etc.

Aprendi a crítica genética com a leitura de Pedro Nava<sup>3</sup> realizada por Eneida, quando enunciou um mundo especial do inacabado o qual reapareceu no ensaio “Poéticas do inacabado” (SOUZA, 2021, p. 183), presente em seu último livro (e publicado anteriormente em 2018), quando amplia essa questão a outros artistas/escritores. Em suas *Janelas indiscretas*, livro de 2011, há ensinamentos preciosos sobre a biografia, expressos em textos como “A crítica biográfica” (2011a), “A biografia: um bem de arquivo” (2011b), “Biografar é metaforizar o real” (2011c) e “A traição autobiográfica” (2011d) que trazem diversas contribuições para a área.

Quando enfoca a crítica biográfica, a autora relaciona “obra” e “vida” examinando as produções de escritores como Silviano Santiago e Michel Schneider. Essa relação se baseia na distinção entre “os polos da arte e da vida” (SOUZA, 2011a, p. 19) que são exploradas na crítica biográfica. Junto a estes autores, estão Ricardo Piglia, Sylvia Molloy, Walter Mignolo e Julia Ramos que propiciam à Eneida construir uma concepção pós-colonial da biografia e da autobiografia que não se pauta pela perspectiva eurocêntrica.

No ensaio sobre “A crítica biográfica”, a noção de “biografia intelectual” é uma importante contribuição. A “biografia intelectual” é “resultado de experiências do escritor [artista] não só no âmbito familiar e pessoal, mas na condensação entre privado e público. As datas recebem tratamento alegórico e a história pessoal se converte em ficção, pela intromissão do outro na narrativa” (SOUZA, 2011a, p. 18).

Eneida confere um caráter de potência ficcional ao real quando verifica o quanto a ampliação do simbólico no cotidiano oportunizou a mistura dessas esferas, promovendo o enfraquecimento de suas fronteiras e inspirando os seus atravessamentos. Entendo que essa prática já sinaliza a superação dos limites entre real/ficcional, não mais se restringindo ao mundo intelectual. Isso se explicita em decorrência dos impactos do desenvolvimento tecnológico e científico possibilitados pelo refinamento gerado pelo acesso massivo ao simbólico mencionado anteriormente.

---

<sup>3</sup> Cf. SOUZA, 2004; GOBIRA, 2004b.

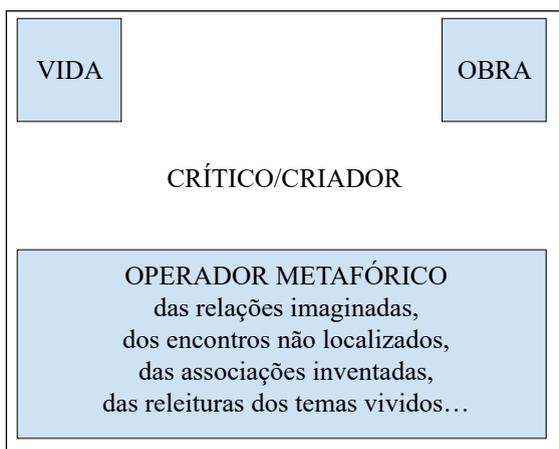
Esse cenário criou tensões e constituiu novas éticas. Um cenário foi produzido e nele as empresas operam e são assumidas (em estudos ou na sociedade de modo geral) como entes, como pessoas jurídicas e, inclusive, como agentes criativos no cotidiano. Por mais que fique óbvio o caráter cultural das empresas ao examiná-las como atores do campo cultural, essa atuação criativa/estética não se restringe somente a ele. Há anos isso se tornou um estereótipo das empresas de tecnologia do Vale do Silício: com amplos escritórios; bolas suíças; mesas de ping pong e pebolim/totó; processos de trabalho gamificados etc. Vemos isso nos seus produtos finais ou na produção da sua imagem disponível para o público. No exemplo de uma só empresa há concentradamente: os arredondamentos das bordas dos equipamentos da Apple citando os cadernos Moleskine; ou as especulações sobre o nome e a logo da empresa citando 1) a maçã de Adão e Eva, 2) a Apple Records dos Beatles, 3) Alan Turing encontrado morto ao lado de uma maçã, 4) ou a maçã envenenada da Branca de Neve... Acaba ficando evidente a preponderância do operador alegórico.

Com Eneida, nós descobrimos que a crítica biográfica reúne o “material poético” ao “biográfico” quando se produz um perfil do artista, “transformando a linguagem do cotidiano em ato literário” (SOUZA, 2011a, p. 19). Para a autora, a crítica metaforiza cenas da vida e essas cenas podem ser reconhecidas como ficção. A construção das cenas ocorre a partir dos temas que são parte da vida, tais como a morte, a doença, o amor, o suicídio, a traição, o ódio, os conflitos familiares etc. A autora nos ensina que o crítico biográfico trabalha sobre o privado na linguagem pública da arte e esta publiciza o privado em camadas próprias.

Eneida informa que o crítico biográfico concebe o seu trabalho ao passar o “elemento factual da vida/obra” por um processo de “desrealização” e “dessubjetivação” (SOUZA, 2011a, p. 20). Assim, a autora evidencia o produto da crítica biográfica (do crítico ou do artista/escritor que lida com os seus métodos) se aproximando da dessubjetivação operada na sociedade pelos dispositivos (AGAMBEN, 2009, p. 47). Ao mesmo tempo em que o pensamento de Eneida se alinha a episteme pós-estruturalista, acaba descortinando um entendimento que não se enquadra nessa epistemologia. Revelo isso exibindo a similaridade do caráter dessubjetivador na operação estética ocorrendo nas duas esferas, vida e obra, agora integradas, tal como proponho.

Essa integração multiplica a verdade em vários tipos, localizando-os nos centros ou nas margens da vida pública que se convergiu com a vida privada em um ecossistema: de conexão, de nuvens/névoas, das empresas, de redes sociais etc. Essa realidade admitiu o estabelecimento massivo de biografias que não são produzidas por biógrafos “profissionais” ou “especialistas”. Há a substituição do processo produtivo do especialista da Figura 1 para uma manifestação da forma de vida como biografia (e variantes: autobiografia, diários ou *logs*, perfis, autoficção, ficção etc.).

Figura 1– *Operação da crítica e criação biográfica por especialista*



Fonte: Baseado em SOUZA, 2011a, 2011c.

Eneida Maria de Souza propõe “considerar o acontecimento – se ele é recriado na ficção – desvinculado de critérios de julgamento quanto à veracidade ou não dos fatos” (SOUZA, 2011a, p. 21). Eu proponho refletir sobre como a realidade liberou esta operação do contexto do especialista da crítica biográfica, do escritor/artista ou do biógrafo deixando de ser exclusiva destes. Ela é uma prática que se livrou dos limites da exclusividade do campo profissional e é realizada cotidianamente por tudo o que existe e é acolhido (sensível e racionalmente) na sociedade. Nesta, o aparecimento de tudo se dá por intermédio de registros sob alguma camada de intervenção sensível e criativa. Inclusive, pode-se até ensaiar uma maior ampliação disso a medida que estamos integrando e visualizando cada vez mais as relações da sociedade humana: com outras espécies (relações interespecies); com o

planeta e seu tempo geológico em noções como “antropoceno”; ou com as compreensões heterogêneas sobre os tipos de sistemas vivos, distinguidos como sistemas vivos de base carbônica ou sistemas vivos artificiais. Flexibilizo a posição da autora quando a confrontamos com o dia a dia do século XXI, multipolar, sujeito a um processo simbólico convergente, massivo e complexo como visto.

Assim como o especialista da crítica biográfica exposto por Eneida – na prática do “máximo distanciamento [do objeto] e o máximo de invenção” (SOUZA, 2011a, p. 21) – as pessoas gerem a sua própria vida deste jeito, visto que, através dessa prática, navegam melhor pela realidade complexa na qual vivem e que delas exige criatividade na sua disponibilidade estética. Aos poucos toda a sociedade vai revendo “a relação complexa entre ficção e realidade, como de reforçar a incapacidade do sujeito de se manter íntegro e onipotente.” (SOUZA, 2011a, p. 22) Ao vislumbrar as transformações realizadas na produção da vida nos últimos séculos (sobretudo no século XX), é possível arriscar uma expansão das teses da Eneida para fora do campo especializado, podendo ser identificado nas outras especializações da sociedade.

Com os indivíduos produtores da sociedade precisando lidar com as transformações de ordem científica e técnica em seu cotidiano, eles passam a operar cada vez mais radicalmente sobre as suas próprias vidas sem uma “estabilidade do referencial” (SOUZA, 2011a, p. 23). Até aqui, tratei esse lugar como o do “espectro”, mas seu caráter múltiplo pode igualmente ser pensado na noção de “espectador”.

## **O espectador, o espectro e o avatar**

Com o instrumental compartilhado pela Eneida, pude passear pela vida de Guy Debord. No passeio, explorei Debord por ele mesmo, tendo os elementos e modos da biografia (e sua crítica) como capital para a leitura do autor francês e sua teoria. A investigação da voz de Guy Debord expressou o distanciamento dele da sua recepção. O próprio autor não considerava ter uma recepção, ou ser de fato um teórico, tendo em vista a sua autocaracterização como “doutor em nada”, afirmação encontrada explícita em um de seus textos autobiográficos (DEBORD, 2002, p. 21).

Sempre que lembro do processo de escrita da minha tese relembro Eneida me instigando a pensar o tema do suicídio no autor, revelando nuances que pudessem dialogar com a sua visão sobre essa questão sensível

e que explorou de maneira elegante em seu ensaio “Cenas de uma morte plagiária” sobre o escritor austríaco Stefan Zweig (SOUZA, 2013, p. 55). Embora considerasse a sugestão da orientadora, resolvi não tomar esse caminho ainda que já tivesse páginas escritas sobre essa questão em Debord com reflexões vindas de observações sobre as biografias publicadas. As sugestões e generosidade da Eneida como orientadora só não foram maiores que o valor da liberdade que ela concedia ao pesquisador, concordando ou não com as escolhas feitas.

Eu trago Debord porque é importante sinalizar um pouco do seu combate. Em 2012 o estudei a partir do conceito de “metavida” (GOBIRA, 2012, p. 187) usado como subterfúgio para discutir a operação crítica-prática do revolucionário. O autor francês viveu reconstruindo sua própria vida, entrelaçando suas produções a essa vida como armas em uma guerra que ele travou ao que denominou de “espetáculo” (DEBORD, 1997). Atuou sobre a sua própria vida repetindo muitas vezes as mesmas coisas de modo igual, como paráfrase ou a partir de pontos centrais ou periféricos da sociedade do espetáculo. Sempre preso a uma mesma crítica, vivia como Penélope à espera de Ulisses, mas sem desfazer o manto que tecia. Guy Debord viveu uma vida de ataques ao espetáculo, recuperando de detratores (e até de apoiadores) as suas teses ao refutar as más leituras de sua crítica-prática, trazendo tudo o que realizou para o lugar de negação do espetáculo que edificou<sup>4</sup>.

Giorgio Agamben, leitor e próximo de Debord como foi, sem dúvidas observa a etimologia da palavra espetáculo (*specere, speculum, spectare, spectrum*) e sua raiz quando remete ao espectro gerado pelos dispositivos<sup>5</sup>. A semântica das palavras relacionadas a essa raiz se associam com a ideia de ver e aparecer, carregadas de uma perspectiva não apenas do “ver/visual”, mas do que está disponível a percepção/sensação e, por isso, pode ser assistido, sentido, apreendido, apropriado etc.

---

<sup>4</sup> Por uma questão de economia, aqui não discorro sobre a noção de espetáculo e a crítica da separação em Guy Debord, algo que é pressuposto deste ensaio. Esta noção pode ser vista e lida detidamente na minha tese (GOBIRA, 2012).

<sup>5</sup> Giorgio Agamben nos provoca voltar a etimologia da palavra “dispositivo” (*disponere*) em seu sentido de “colocar à parte” o que é criado no processo de acumulação espetacular (incluindo a acumulação dos dispositivos) ressaltando o elemento arbitrário e dúbio (subjativador/dessubjativador) da produção do espectro em sua teoria. O dispositivo “coloca à parte”, *disponere*, o aparente.

Nesse mesmo texto de Agamben sobre o dispositivo, temos uma apropriação da primeira tese do livro *A sociedade do espetáculo* (DEBORD, 1997) que, por sua vez, é um desvio do primeiro capítulo de *O capital*, de Karl Marx. Para o autor alemão, “A riqueza das sociedades onde reina o modo de produção capitalista aparece como uma ‘enorme coleção de mercadorias’ (...)” (MARX, 2013, p. 157). Para Guy Debord, “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos” (DEBORD, 1997, p. 13). E para Giorgio Agamben, “Não seria provavelmente errado definir a fase extrema do desenvolvimento capitalista que estamos vivendo como uma gigantesca acumulação e proliferação de dispositivos” (AGAMBEN, 2009, p. 42). Considerando as devidas características das traduções para o português, bem como os estilos e diferentes noções dos autores é possível estabelecer relações baseadas no impacto das condições produtivas da vida na época dos três, sabendo que tanto Debord quanto Agamben estão enfocando um momento atual desta sociedade, distantes em um século de *O capital*, no caso de Debord, e um pouco mais de um século, no caso de Agamben.

Ressaltadas essas relações, não procuro cotejar minuciosamente o pensamento desses autores, mas visualizar que os três estão em busca de uma tradição. Fixando o olhar sobre o cotidiano de seu tempo, tratam de uma condição na qual a materialidade nesse cotidiano está sujeita e é produtora de processos simbólicos em múltiplos vetores. Vetores produtivos de uma forma de vida altamente sensível como trabalhador, como espectador ou como espectro.

Em 2014 Giorgio Agamben lança o último volume da série *homo sacer*, chamado *O uso dos corpos*. Em seu pensamento anterior a este livro, ficamos cientes das condições de produção do *homo sacer*, mas nesse volume o autor explicita muito mais essa condição da vida. Para sinalizar uma oposição a ela, traz uma leitura própria sobre a vida de Guy Debord a qual ele rememora como uma vida “clandestina” (AGAMBEN, 2017, p. 12).

Ainda que eu tenha reservas sobre o modo como Agamben aborda a vida de Guy Debord, algo que pode ser vislumbrado na tese que escrevi (GOBIRA, 2012), não objetivo contrapor a recepção do autor francês pelo filósofo italiano neste ensaio. O que desejo é afirmar que a insistência de Debord em afirmar uma vida divergente, inapreensível e “inaprisionável” – salvo pelas variadas releituras biográficas recuperadoras após o seu

falecimento – é suficiente para demonstrar o ponto onde estamos neste texto. Não trago aqui a necessidade de constituir uma “teoria da potência destituente”, como pensa Agamben (2017, p. 295), mas preciso lembrar que já há elementos suficientes que podem ser considerados para a superação dessa forma de vida ao observar o passado mais recente<sup>6</sup> que pode ser tomado como um jeito de atravessar e rasgar a vida pura (racional/sensível) na qual se vive. Discorro mais sobre isso na seção seguinte.

Todas essas questões – e seus autores – são devedoras do debate proposto por Walter Benjamin e a questão da experiência que alinha a função social da arte à vida a partir do testemunho histórico que se perde na sociedade pós-industrial. Devem profundamente a esse autor aqueles que entendem o movimento da humanidade, deixando de se oferecer em espetáculo aos deuses para se transformar “em espetáculo para si mesma” (BENJAMIN, 1987, p. 196). A inadmissibilidade dessa condição não significava que a realidade não poderia parir o impossível. Pelo contrário (e sem qualquer nostalgia ou positivismo), é justamente essa realidade e suas condições próprias que permite, conforme autores acima, a sua superação de maneira alegórica e intransigente para mundos próprios.

A forma de vida, no desenvolvimento técnico-científico recente, tem acumulado ideologias variadas as quais têm recebido suas críticas, tal como a ideologia californiana<sup>7</sup> ou a crítica da exploração do jogo/jogar<sup>8</sup>. Estas leituras dessa forma de vida da *aparência* não alcançam o que trouxe neste texto, mas delineiam a existência de condições de sua superação em seus diagnósticos. Nós estamos diante de processos singulares de avatarização empreendidos a partir do estabelecimento massivo dos registros da vida em diversas contas (GOBIRA, 2010, p. 236) e de constituição de novos meios de automatização biográfica<sup>9</sup>. É essa forma de vida que difunde as condições de novas *aparências* devido a produção do relato individual ou coletivo dos humanos (mas não apenas deles) ocorrendo até contra a sua vontade ou sem a sua ciência.

---

<sup>6</sup> Ver leitura de Walter Benjamin e Guy Debord realizada em “Walter Benjamin, Guy Debord e o esquecimento do passado mais recente” (AQUINO, 2011).

<sup>7</sup> Cf. BARBROOK; CAMERON, 2018.

<sup>8</sup> Cf. WOODCOCK, 2020.

<sup>9</sup> Cf. GOBIRA, 2013, 2016.

Em várias tradições orientais (e também nas ocidentais), quando pensamos em avatar lembramos a *aparência* na qual a divindade se apresenta quando se manifesta (*taraka brahma*) no planeta (ou em *maya*). Essa ocorrência é sempre reveladora de uma verdade única e própria que transcende o presente na manifestação da divindade em uma aparição humana. Uma divindade reconhecível ainda que sua imagem não seja a da sua última aparição ou como vinha sendo conhecida até então. Uma divindade com o poder de constituir-se como a velha e como uma nova narrativa simultaneamente, com o poder de dizer o que é e o que será, assim como devemos seguir suas lições para nos unificarmos com ela. Hoje isso é mimetizado em um processo de registro perpétuo da vida (GOBIRA, 2016, p. 11).

Até o momento, todos os membros da sociedade (inclusive não humanos) são registrados: das maneiras mais simples às mais complexas. Têm suas histórias registradas e compartilhadas em redes. Esses registros são realizados por nós mesmos, por processos estatais/públicos, por relações capital-trabalho, por processos científicos (nomenclatura, descrições etc.), enfim, por toda a sociedade.

Desde o surgimento do computador e, especialmente, da internet, há alguns saltos nessa realidade. O primeiro salto ocorre quando esses registros passam a ser realizados através de contas, modelo no qual nós continuamos produzindo informações. O segundo salto ocorre quando se automatiza a produção (ou a tomada de dados) e ela se multiplica a partir da coleta massiva de informações constituindo o que se conhece como *big data*. O terceiro salto ocorre quando o automatismo dessa coleta gera bancos de dados tratados automaticamente em processos decorrentes do desenvolvimento da computação (Inteligência Artificial, aprendizado de máquina, computação cognitiva etc.). Mencionei isso em outra ocasião, quando delineei uma “automatografia” (GOBIRA, 2013; GOBIRA, 2016, p. 11).

Os registros automáticos passam a ser parte das biografias não mais apenas dos indivíduos humanos, mas de tudo o que se considera “vivo” nessa sociedade, mesmo que não tenha essa disposição no direito. Estão entre esses registrados: as empresas que já são consideradas cultural e psicologicamente<sup>10</sup>; os animais imersos nas relações interespecie com os humanos; os vegetais e as demais indivíduos e espécies vivas orgânicas

---

<sup>10</sup> Cf. RITTER, 2008 (cultura organizacional); SALAMA, 1994 (biografia organizacional); CORLETT; PEARSON, 2003 e BLAKE; HENNING, 2011 (dimensão psicológica).

em seu protagonismo ou em suas relações com os humanos; os minerais na composição dos *hardwares* e os meios de vida que suportam e difundem os sistemas vivos de base não carbônica, híbridos ou quiméricos.

Toda esta abertura talvez não deixe claro a dimensão de avatar a qual quero expor. Quando aponto a avatarização da vida, estou entendendo tudo isso acima em relação com algo muito comum no contemporâneo (mas como explicitado acima, nada limitado a ele) que tem início na presença (ou *log in*) *online* mediante contas (convergentes com carteiras/perfis derivados e vinculados a *Internet Protocols* – IP – e Endereços MAC – *Media Access Control*).

Há a avatarização verbal e sonora (avatarização por descrições, relatos escritos ou gravados etc.) ou bidimensional e sonora (avatarização por registros visuais e audiovisuais diversos: fotos, desenhos, vídeos etc.). Isso compõe a forma de vida contemporânea que se uniu aos seus próprios relatos. Dito de outro jeito, as vidas produziam relatos. Agora, a própria forma de vida cria um modo próprio de registrar o relato e se produz pelas metáforas originadas nele. Esta forma de vida é produto dos avanços não apenas da ruptura entre fronteiras do público com o privado, mas da prevalência de um tipo de privado nessa configuração que exige do produtor (do vivo) a habilidade de se avatarizar. Pensando a partir de Guy Debord e a noção de espetáculo, o avatar é uma forma de produção e um produto dessa forma simultaneamente.

O avatar bidimensional hoje generalizado começa a ser sobreposto pela avatarização tridimensional com conformação híbrida, pois esta acumula as modalidades técnicas de registro da informação biográfica produzida até hoje. Essas nossas aparições são modos: da manifestação carnal (como produtor tradicional); da manifestação bidimensional (constituída como narrativa/visual/sonora/audiovisual); ou da manifestação tridimensional (ou com formas hibridizadas pela realidade aumentada, mista etc.). Esta última está integrando e sofisticando todo o processo de avatarização no cotidiano. Esse processo pode ser vislumbrado especialmente a partir da ideia dos jogos e de metaverso.

Nós nos acostumamos a demarcar a origem dos jogos eletrônicos/digitais em dois momentos: no ano de 1958 com o *Tennis for two* (ou *Tennis programming*), criado por Willy Higinbotham em um osciloscópio; ou no ano de 1972, como marco para a indústria dos jogos, com o lançamento do primeiro jogo comercial pela Atari, o *Pong*. Este segundo marca o começo

de um treino cognitivo em massa a partir da representação do jogador como traço na tela. Uma imagem que foi melhorada entre o *Tennis for two* (1958) e o *Pong* (1972) evoluindo até alcançar a nossa atualidade.

Diante do que há hoje, na fidelidade da imagem dos avatares nas telas e com os aparatos estereoscópicos (aumentados e outros), fica exagerado pensar no traço do *Pong* como a avatarização do jogador. Esse passado recente dos jogadores revela muito desta nossa realidade em que convivemos profundamente com símbolos como aqueles que representavam o jogador e mecânicas de um jogo baseado em competição. Esta como base para um tipo de jogo que rompe os limites da sua indústria, infiltrando-se em todos os setores da sociedade.

A infiltração atual desses aspectos têm uma constituição tridimensional (tridimensional imersiva por estereoscopia e por outros aparatos), *aparecendo* sob a palavra “metaverso”. Está longe do meu objetivo conceituar metaverso ou prever o futuro da implementação de modelos que estão se formando. Mas é importante reforçar que o que temos consolidado é uma realidade composta por gerações que se prepararam para jogar jogos eletrônicos e digitais.

Com o acesso massivo a eles em mais de cinco décadas, os jogadores, cada vez mais numerosos, passaram a adotar fluida e intuitivamente a operação do maquinário físico ou não físico na relação humano-máquina. Mas não apenas isso, temos uma relação direta entre a massificação do treino cognitivo possibilitado pelo jogar (dinâmicas de jogo, controles/*joysticks*/ câmeras/sensores, *head-mounted displays* estereoscópicos, holográficos etc.) e o metaverso. Por haver cada vez mais jogadores com condições de absorver e diferenciar o bi ou tridimensional (ou o híbrido) na realidade tecnologicamente assistida, é comum sobrevir *buzzwords* que viram super temas dessa *aparência*. Mesmo que “metaverso” não seja uma noção nova, ela ascende mais complexa que há cerca de vinte anos, condizente com as modificações que temos visto na sociedade.

O metaverso tem relação com ambiente tridimensional que constitui um universo similar, em continuidade ou integrando o cotidiano, mas com características próprias podendo se hibridizar mais ou menos profundamente com os ambientes físicos. Como resultado dessa difusão atual da ideia de metaverso, surge uma sociedade que já compreende que não há diferenças que sustentam a separação entre “físico” como esfera da vida cotidiana e “não físico” como instância alheia à vida cotidiana.

Esta realidade tem relação com os processos de transformação da infraestrutura de redes da sociedade que se originam da forma de vida que expus. Uma mudança fruto do desenvolvimento científico, tecnológico e artístico na convergência das artes com as Nano-Bio-Info-Cogno-Tecnologias (NBICs). Uma convergência que opera dando destaque para a expressão criativa como sua forma mais aparente, mas sem perder a dimensão produtiva que opera ao/no *aparecer*.

Esse contexto ocasiona uma alteração na maneira de se conectar permitindo, ao que parece, um controle maior do usuário sobre as suas informações e outros objetos digitais. Assim, nessa Web 3.0 ou Web3, as novas infraestruturas possibilitam a formação de empresas com gestão descentralizada; o controle e propriedade sobre os próprios dados (podendo, inclusive, comercializá-los); e considerar o que se faz a partir de um produto digital, serviço digital ou como objeto digital, tudo como consequências do processo produtivo.

O resultado da produção passa a compor coleções sob propriedade dos indivíduos e empresas em suas contas, carteiras, perfis, inventários etc. O próprio avatar tridimensional (e aquilo visual, sonoro, verbal etc. no híbrido montado) criado ou adquirido pela pessoa (podendo, igualmente, ser algo obtido ou criado por entidades não-humanas em um cenário de Internet de Tudo – *Internet of Everything/IoE*) acumula elementos ligados ao todo biográfico. Uma biografia é produzida como uma coleção, em uma curadoria dos registros da vida até agora não vista dessa maneira integrada.

A consolidação desses processos se deve a tecnologias que permitem, por exemplo, os Tokens não-fungíveis (*Non-Fungible Tokens* – NFTs) que individualizam, coletivizam ou até fracionam os objetos digitais, garantindo a verificação de autenticidade e, assim, os transformam em itens colecionáveis. Podemos também ver sinais dessa composição em ideias como a de *digital twin*<sup>11</sup> e nas possibilidades de fabricar assinaturas de voz sintetizadas, próprias para as entidades digitais criadas e as quais serão assumidas como nossos avatares, tais como itens de nossas coleções. A partir do desejo de cada um, o *digital twin* pode condizer (ou não) com a exata reprodução visual e sonora do que se é no ambiente físico de acordo com os seus autores e as permissões que lhe são dadas. Isso tudo é algo com o qual

---

<sup>11</sup> Cf. JONES et al., 2020.

jogadores já estão há muito familiarizados. Mencionei isso parcialmente em outra ocasião há muitos anos (GOBIRA, 2010, p. 235) quando tratei dos inventários nos jogos e os itens guardados pelos jogadores.

Como foi exposto, esta realidade atual está totalmente alinhada e programada de modo racional e sensível, mas é ela mesma que proporciona estranhamentos, como mostrarei na próxima seção.

## Impurezas e contágios

A primeira década e meia deste século permitiu-nos acostumar-nos com as tecnologias digitais. Alguns autores acabam se referindo a essa acomodação com a expressão: “pós-digital”. O pós-digital não é um conceito ou uma era<sup>12</sup>. Ele pode, talvez, ser chamado de contexto no qual há um estado de disponibilidade massiva e transtemporal das tecnologias e suas mídias que podem ser relacionadas de modo não hierarquizado. Ele também corresponde a uma realidade na qual as pessoas já reconhecem as tecnologias em rede e há uma geração formada diante delas, nativa digital, experiente no uso dessas tecnologias, integrando-as ao seu cotidiano sem estranhamentos e ajudando a diminuir os estranhamentos de gerações precedentes.

É essa realidade descrita acima, e nas seções anteriores, que criaram condições para eventos como o Junho de 2013 no Brasil<sup>13</sup>. As preparações para as Jornadas de Junho foram feitas nas (e expressas nas) conexões imprevistas pela forma de vida. Conexões que vão além do lúdico programado (pelos jogos digitais ou pela *Fédération Internationale de Football Association* – FIFA – nas preparações para a copa do mundo de 2014). Assim, podemos considerá-lo uma manifestação concentrada da impureza nesta forma de vida.

De propósito, extrapolo o “impuro” visto por Eneida Maria de Souza. No ensaio mencionado no início deste texto, a autora adjetiva “ficções” com a palavra “impuras”. Para ela, ficções impuras têm relação com processos de descentramento e incorporação da alteridade, assim:

---

<sup>12</sup> CRAMER, 2014; SANTAELLA, 2016; GOBIRA, 2018, p. 89.

<sup>13</sup> Uma busca das notícias sobre os protestos da época, entre 1º de junho de 2013 e 17 de junho de 2013, permitirão ver a multiplicidade de relatos sobre os acontecimentos sem nenhum consenso sobre o que significavam as Jornadas de Junho de 2013 e poucas menções ao caráter de assembleia horizontal para a escolha dos caminhos tomados nos debates nas ruas.

Ficções impuras conservam [...] alto grau de miscigenação entre autores, narrativas e tempos distintos de suas realizações. A inusitada comparação entre teorias e conceitos os quais, a princípio, não representariam matéria de aproximação comparativa, encontra eco na conjunção heteróclita de princípios defendidos por filósofos, escritores e historiadores de arte. Sobrevivência, anacronia, montagem, simultaneidade e rompimento de fronteiras temporais e espaciais seriam os principais parâmetros de entendimento das manifestações artísticas e culturais de nossos tempos. O procedimento da montagem ilustra e incentiva o teor impuro das manifestações artísticas, pela liberdade experimentada nas associações, no diálogo entre formas e autores, em que são respeitadas tanto as diferenças quanto as semelhanças entre os objetos. (SOUZA, 2021, p. 216)

A realidade em si, construída desses processos de montagem ou linha de produção de uma forma vida espetacular, tem um caráter impuro potencial. As vidas, hoje constituídas em intenções biográficas e autobiográficas claras e diversas na realidade conectada, produzem um *big data* biográfico que é tratado assim cotidianamente pelas empresas, governos e seus analistas internos ou independentes.

O impuro se filia a críticas práticas que nos permitem reconhecer o marginal em pessoas como Hélio Oiticica. O impuro nos leva a lembrar do maldito, declarado na recepção de Marques de Sade, Isidore Ducasse, Edgar Allan Poe, Alfred Jarry, e por Paul Verlaine em sua leitura de Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé e outros. Indivíduos com vidas divergentes ou que se apegaram ao divergente, ao impuro, como modo de viver. Esses exemplos são mencionados como alegorias desta conversa do século XXI. Todos eles e muitos outros e outras (como Mina Loy e Djuna Barnes) tiveram que lidar com suas elaborações de crítica à forma de vida, de uma metavida crítica ou instâncias de clandestinidade.

Portanto, assumo o impuro não somente como procedente da mistura, da montagem, da miscigenação narrativa, mas como o que é impossível de se decifrar com a linguagem da forma de vida atual, o que não segue as regras racionais ou sensíveis desta vida cotidiana, aquilo que estabelece uma história própria, tal como mostra Maturana sobre os sistemas vivos, apresentando a potência de transformar sensivelmente a história. A vida impura consiste dessa divergência impermanente até aqui. Ela pode ser citada individualmente, como nos autores/artistas listados, mas também em acontecimentos coletivos em

debate ininterrupto tal como: o maio de 1968 na França; as Ações Globais dos Povos da década de 1990 pelo mundo, culminando no N30 de Seattle (EUA) em 1999 e chegando no início deste século; os levantes da Argentina de 2001; as megamarchas de Oaxaca em 2006... Todos estes e outros acontecimentos mobilizados por relatos que fazem um uso inesperado das infraestruturas de rede erigidas do século XX até os dias de hoje.

As impurezas podem se aliar à imagem dos vírus e vermes na sociedade atual. Para Jussi Parikka “os vermes e vírus não são a antítese da cultura digital contemporânea [...] [eles] revelam traços essenciais da lógica tecno-cultural que caracteriza a cultura da mídia computadorizada das últimas décadas” (PARIKKA, 2006, p. 14-15). Ainda que não sejam a antítese da cultura digital, bem como por se propagarem tal como a própria cultura, os vírus e os vermes são indesejáveis, repelidos e combatidos por representarem risco de alteração do sistema. A conectividade instaurada como central na cultura digital possibilita determinadas características se espalharem como contágio (PARIKKA, 2016, p. XXIX), mas não se corre o risco de contágio daquilo que é considerado indesejado.

A configuração infraestrutural que mencionamos anteriormente, constituidora de uma presença avatarizada da vida, é parte da cultura digital, mas é ela que poderá propagar o que se encontra fora de cena, permitindo um outro contágio, o das impurezas, a circulação do parasita (PARIKKA, 2016, p. 166-167), do incognoscível nesta sociedade. Byung-Chul Han, em *A sociedade do cansaço*, aborda o vírus mostrando como o sistema imunológico resiste a essa alteridade. O sistema é reagente ao inimigo invasor (HAN, 2015, p. 19). A forma de vida atual apresenta com clareza como se dá a operação de limpeza do sistema em busca da pureza. Esse puro racional e sensível nem sempre é o que está “de acordo”, mas aquilo que poderá ser incorporado ao sistema em momento de suavização ou abrandamento (GOBIRA, SILVA, ALMEIDA, 2016), tal como uma reforma, uma vacina ou uma atualização do sistema.

O momento inicial de incompreensão das Jornadas de Junho de 2013 se mantém. Permanece como o não dito, o inaudito, o invisível, o maldito, o marginal, o ininteligível. Essa foi a experiência. Aquele período preambular reverberou e foi absorvido, abrandado e largamente citado e discutido publicamente como parte da sociedade. Nesse movimento, a sociedade estabeleceu e assimilou o legível da alteridade e fez dela uma parte de si,

esmaeceu a sua potência de outra forma de vida, dizimou violentamente – de maneira racional e sensível – a sua existência. Apesar disso, Junho de 2013 foi massivo, coletivo, um concentrado da impureza na forma de vida tratada nas seções anteriores.

Os exemplos de vidas impuras não constituem uma nova forma de vida, mas explicitam o caráter alegórico nelas contido. Agora, os processos de avatarização da vida em representação tridimensional e híbrida cumulativa, espetacular, possibilitam outro modo de organização infraestrutural das redes da sociedade. Uma infraestrutura que permite incorporar palavras como: descentralizado, horizontal, controle dos próprios dados, autonomia dentre outras. Organiza-se uma autonomização ainda maior dos processos na esfera integrada do público/privado e institui-se novas dinâmicas de coleção e acumulação super-explicitando uma mesma *aparência*.

### **Considerações finais de um tempo de pós-crítica**

Eu poderia percorrer diversos caminhos neste texto escolhendo pontos presentes nos trabalhos da Eneida Maria de Souza e/ou a partir das várias conversas que tivemos. Um dos temas recorrentes dessas conversas é a vida intelectual de Belo Horizonte, Minas Gerais, no século XX, resultando em publicação de entrevista que fiz com Eneida em edição da Revista Café com Bytes de 2004<sup>14</sup>. Poderia, outrossim, aprofundar no *paideuma* de Eneida explícito não apenas em seus livros, artigos e ensaios, mas nas suas apresentações públicas em eventos importantes na Reitoria da UFMG ou em sua Faculdade de Letras nos quais cirurgicamente caminhava por entre teóricos e aprofundava em teorias, mostrando nunca estar sozinha.

Em certa ocasião, em 2008, se não me falha a memória, tive a oportunidade de ver Eneida em um debate sobre poesia. Um encontro histórico que ocorreu no Ciclo de Conferências “Sentimentos do mundo”, iniciado em 2007 e organizado em comemoração dos 80 anos da UFMG. Destaco o momento porque nele protagonizaram duas especialistas do campo literário, as doutoras Eneida Maria de Souza e Maria Luiza Ramos, a primeira na mesa e a segunda sentada com o público. Lembrei-me desse encontro porque Eneida trouxe no seu *Narrativas impuras* um ensaio, até então inédito, sobre os “50 anos de Fenomenologia da obra literária”

---

<sup>14</sup> Cf. GOBIRA, 2004a.

(SOUZA, 2021, p. 313), livro importante de Maria Luiza Ramos. Esse texto, com temas biográficos de Eneida, é uma homenagem à professora Marilu, como era conhecida entre professores e alunos.

Ainda em 2008, em conversa com Maria Luiza Ramos na ocasião de um convite feito a ela para abrir o Encontro de Estudos Organizacionais (Eneo) da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Administração (ANPAD), que aconteceria naquele ano em Belo Horizonte, a professora falou com muito apreço da Eneida e dos demais docentes da Faculdade de Letras da UFMG. Ambas foram professoras titulares e eméritas desta faculdade, tendo Eneida Maria de Souza sido aluna da Maria Luiza Ramos.

Esta é uma espiada parcial em uma cena muito viva no contexto acadêmico e cultural da cidade de Belo Horizonte (estendida por Minas Gerais e pelo Brasil) que atravessou o século XX e chegou até hoje. A leitura mais ampla do cenário e dos encontros (imaginários ou não) poderá, em próximas oportunidades, ser realizada sob inspiração da própria Eneida e seus textos, no moldes do praticado por ela, em seu escrutínio da própria vida, como encontrado em seu memorial para o concurso de professora titular de Teoria da Literatura da UFMG. O leitor que não leu esse memorial, creio que deve colocar em sua lista como próxima leitura. “Tempo de pós-crítica” é o seu título, publicado primeiro em 1994 e se encontra junto a dois outros textos da autora no livro *Tempo de pós-crítica* publicado em 2007 e com segunda edição revista em 2012<sup>15</sup> seguido da entrevista com a professora incorporada ao livro (e não mais em encarte como na primeira edição).

“Tempo de pós-crítica” é uma aula sobre como escrever um memorial. Ele é um excelente exemplo de aplicação dos métodos discutidos pela autora para a crítica biográfica. O texto pode ser entendido até mesmo como autocrítica, ideia que aparece no capítulo “Autocrítica da crítica” (SOUZA, 2021, p. 339) no qual a autora explora percursos biográficos e produtivos do campo. O memorial da Eneida é de indicação obrigatória aos estudantes que oriento, sobretudo (mas não apenas) aqueles que realizam pesquisas poéticas cujos processos produtivos são documentados e estão relacionados às suas vidas.

A recepção que Eneida teve durante sua palestra, em 2019, em uma roda de conversa do projeto Rodadas LabFront (do grupo de pesquisa

---

<sup>15</sup> Cf. SOUZA, 2007, 2012.

Laboratório de Poéticas Fronteiriças - UEMG/CNPq) foi emocionante. Os estudantes e o público em geral, em sua maioria das artes visuais, estavam muito familiarizados com os seus textos o que acabou gerando uma sintonia imediata no debate da eminente investigadora com os jovens pesquisadores. Esse foi um momento tocante testemunhado por Márcio Torres Pimenta, um interlocutor de vários de nós, pesquisadores formados nos arredores do Acervo de Escritores Mineiros (AEM) e dentro deste entre as coleções dos escritores e artistas. Márcio é testemunha da recepção que realizei de Eneida e da participação desta na Rodada LabFront. Eu sou grato ao Márcio por várias interações acadêmicas e hoje sou grato por ter recebido dele de presente o *Narrativas impuras* de Eneida.

Este texto é resultado de tudo isso. Eu o comecei mostrando que havia uma forma de vida determinada nesta sociedade e que havia um relato dela. Mais do que expor isso, extrapolei o objeto da crítica biográfica e a especialidade do crítico biográfico, apresentando como vejo essa forma de vida ser composta entendendo-a como biografia.

Na segunda seção tratei da avatarização da vida e os caminhos sociais que nos levam até ela. No final, a avatarização demonstra um processo de morte que abraçamos e não abraçamos ao mesmo tempo, pois ele não é uma escolha, mas um fluxo nesta sociedade. Por isso, é nesse movimento que somos todos suicidas e não suicidas simultaneamente, conservando a forma de vida como produto e produtor do espetacular/espectral.

Eu não posso deixar de lembrar, diante do que trouxe, de Darcy Ribeiro. O antropólogo viu não o impuro, mas o espúrio, quando pensou sobre a formação étnico-cultural brasileira (RIBEIRO, 1995, p. 261). Podemos nos inspirar em como ele via uma vida não mais restrita a territórios e não mais devedora de uma etnia singular, mas produtora de uma realidade própria, gestada na esperança da impureza.

A terceira seção trouxe um curtíssimo comentário sobre a vida impura. Expus como o impuro está presente na sociedade, sempre à beira de um contágio. Aqui neste texto sinalizei a esperança e como a impossibilidade<sup>16</sup> já se manifestou. Esta forma de vida atual, que produz o espetacular (conforme Guy Debord) e o espectral (em Giorgio Agamben), está repleta de preâmbulos impuros.

---

<sup>16</sup> O leitor que desejar continuar a discussão sobre o “impossível” sugiro o ensaio “Os usos da utopia: um ensaio sobre a liberação do ‘impossível’ no pós-digital” (Cf. GOBIRA, 2022).

Por fim, em uma passagem muito rápida por muitos problemas contemporâneos, acabei trazendo uma hipótese apenas na última seção a partir de um acontecimento. Desse acontecimento que cita muitos outros eventos aparece a esperança de que o agrupamento, a coletivização e o acúmulo das impurezas permitirá engravidar – sem período de gestação – a forma de vida atual com uma vida impossível.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? *In*: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução Vinícios Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 25-51.

AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017. Homo Sacer, IV, 2.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. Walter Benjamin, Guy Debord e o esquecimento do passado mais recente. *In*: CARRIERI, Alexandre de Pádua; GOBIRA, Pablo; FABRI, Bruno. (Org.). Lado B[enjamin]. Belo Horizonte: Crisálida, 2011. p. 21-34.

BARBROOK, Richard; CAMERON, Andy. *A ideologia californiana: uma crítica ao livre mercado nascido no Vale do Silício*. Tradução de Marcelo Träsel. União da Vitória: Monstro dos Mares; Porto Alegre: BaixaCultura, 2018. Disponível em: <https://baixacultura.org/loja/a-ideologia-californiana/>. Acesso em: 10 dez. 2021.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196.

BLAKE, Martha; HENNING, Pamela Buckle. Unconscious Regulatory Processes in the Organizational Psyche. *Psychological Perspectives*, v. 54, n. 1, p. 34-53, 2011.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.

CORLETT, John; PEARSON, Carol. *Mapping the Organizational Psyche: a Jungian Theory of Organizational Dynamics and Change*. Gainesville: Center for Applications of Psychological Type, 2003.

CRAMER, Florian. What is ‘post-digital’? *A Peer Reviewed Journal About*, v. 3, n. 1, p. 10-24, 2014. Disponível em: <https://aprja.net//issue/view/8400>. Acesso em: 10 fev. 2022.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBORD, Guy. *Panegírico*. Tradução de Edison Cardoni. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.

GOBIRA, Pablo. A crítica biográfica. *Jornal O Cometa Itabirano*, Belo Horizonte, Edição 347, 15 nov. 2011.

GOBIRA, Pablo. Em busca da imortalidade: a tecnologia digital a serviço da crítica biográfica e do controle da memória. In: 4º Congresso Internacional de Letras, Artes e Cultura, 2013, São João del Rei. *Anais [...]* São João del Rei: UFSJ, 2013.

GOBIRA, Pablo. Entrevista com Eneida Maria de Souza (Tempo, espaço e memória: literatura e Belo Horizonte). *Revista Eletrônica Café com Bytes*, Belo Horizonte, ano 1, n. VI (online), n. 1 (offline), p. 48-58, 01 dez. 2004a.

GOBIRA, Pablo. *Guy Debord, jogo e estratégia*: uma teoria crítica da vida. 2012. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas, Belo Horizonte, 2012.

GOBIRA, Pablo. Museus e paisagens culturais pós-digitais. In: GOBIRA, Pablo (Org.). *Percursos contemporâneos*: realidades da arte, ciência e tecnologia. Belo Horizonte: EdUEMG, 2018. p. 83-98. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1Ta0Y18mQKSdu8IhdjaF0XpY2PKocXgtZ/view>. Acesso em: 20 out. 2021.

GOBIRA, Pablo. Os desafios da crítica biográfica na sociedade espetacular: a tecnologia digital, a biografia perpétua e o controle da memória. In: AGUIAR, Ana Lígia Leite e; SERAFIM, José Francisco; LIMA, Rachel Esteves; COELHO, Sandra Straccialano. (Org.) *O espaço biográfico*: perspectivas interdisciplinares. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 8-16. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/20879>. Acesso em: 20 out. 2021.

GOBIRA, Pablo. Os usos da utopia: um ensaio sobre a liberação do “impossível” no pós-digital. In: RIBEIRO, Mônica Medeiros; MENCARELLI, Fernando (Org.). *Mundos possíveis*: culturas em pensamento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022, p. 179-192.

GOBIRA, Pablo. Pedro Nava e as expressões do inacabado: um desenho do livro. *Ipotesi*, UFJF, v. 8, p. 203-206, 2004b. Impresso.

GOBIRA, Pablo; SILVA, Adeílson William da; ALMEIDA, Karla Danitza. Para suavizar a cidade hostil: arte e políticas públicas no meio urbano. *In: VII Seminário Internacional Políticas Culturais*, 7, 2016, Rio de Janeiro. *Anais* [...] Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2016. v. 1. p. 1-16. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1y2dGIbOjV6Z3QDvR22xjMtkCXK5DaKm/view>. Acesso em: 20 out. 2021.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.

JONES, David; SNIDER, Chris; NASSEHI, Aydin; YON, Jason; HICKS, Ben. Characterising the Digital Twin: a Systematic Literature Review. *CIRP Journal of Manufacturing Science and Technology*, v. 29, part A, p. 36-52, maio 2020. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.cirpj.2020.02.002>. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1755581720300110>. Acesso em: 15 jan. 2022.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Livro I: O processo de produção do capital. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MATURANA, Humberto. *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Organização e tradução de Cristina Magro e Victor Paredes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

PARIKKA, Jussi. A máquina viral universal: Bits, parasitas e ecologia da mídia. *In: BARRETO, Ricardo; PERISSINOTTO, Paula (Org.). Festival internacional de linguagem eletrônica*. Tradução de Luiz Roberto M. Gonçalves. São Paulo: FILE, 2006. p. 13-39.

PARIKKA, Jussi. *Digital Contagions: a media archaeology of computer viruses*. New York: Peter Lang Publishing, 2016.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RITTER, Miguel. *Cultura organizacional: gestión y comunicación*. Buenos Aires: La Crujía, 2008.

SALAMA, Alzira. O uso da biografia de uma organização como método de pesquisa para a investigação do desenvolvimento organizacional. *Revista de Administração Pública*, v. 28, n. 1, p. 34-42, 1994. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rap/article/view/8503>. Acesso em: 10 fev. 2022.

SANTAELLA, Lucia. Pós-digital: por quê? A cultura digital na berlinda. In: SANTAELLA, Lucia. *Temas e dilemas do pós-digital: a voz da política*. São Paulo: Paulus, 2016. p. 79-94.

SOUZA, Eneida Maria de. Cenas de uma morte plagiária. In: SOUZA, Eneida Maria de; LaGUARDIA, Adelaine; MARTINS, Anderson Bastos (Org.). *Figurações do íntimo: ensaios*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 55-63.

SOUZA, Eneida Maria de. A crítica biográfica. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011a. p. 17-25.

SOUZA, Eneida Maria de. A biografia: um bem de arquivo. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011b. p. 39-51.

SOUZA, Eneida Maria de. Biografar é metaforizar o real. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011c. p. 53-62.

SOUZA, Eneida Maria de. A traição autobiográfica. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011d. p. 69-76.

SOUZA, Eneida Maria de. *Narrativas impuras*. Recife: Cepe, 2021.

SOUZA, Eneida Maria de. *Pedro Nava: o risco da memória*. Juiz de Fora: FUNALFA Edições, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de pós-crítica*. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de pós-crítica: ensaios*. 2. ed. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2012. (Coleção Obras em Dobras).

WOODCOCK, Jamie. *Marx no fliperama: videogames e luta de classes*. Tradução Guilherme Cianfarani. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.



## **A última entrevista: uma conversa intempestiva com Eneida Maria de Souza<sup>1</sup>**

### ***The Last Interview: an Intempestif Conversation with Eneida Maria de Souza***

Ewerton Martins Ribeiro

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

ewertonmartinsribeiro@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2518-2029>

Aprovado num concurso público em 2010, tornei-me jornalista da Universidade Federal de Minas Gerais em dezembro de 2012, mês em que também fui selecionado para cursar um mestrado em literatura brasileira na UFMG. Esse ponto de virada em minha vida foi decisivo para que eu tivesse, na década que se seguiu, uma série de oportunidades de trocar boas ideias com Eneida Maria de Souza, professora que pôs à prova a dissertação que escrevi naquele mestrado (2013–2015), integrando a banca da minha defesa, e orientou o doutorado em teoria da literatura (2016–2021) que eu começaria a cursar em seguida. Nessa rotina acadêmica, foram várias as nossas reuniões de orientação, conversas que ocasionalmente escaparam do tema da minha tese (a autoficção) para alcançar a literatura como um todo, e questões relativas ao nosso campo cultural e intelectual, de modo geral, em seus impasses e potencialidades. Ainda tenho os registros dessas conversas arquivados em áudios. Paralelamente, também tive, pela perspectiva do jornalismo, a oportunidade de entrevistar Eneida algumas boas vezes nessa última década, seja a fim de coletar uma consideração ou receber uma consultoria sobre um assunto colateral à sua experiência acadêmica

---

<sup>1</sup> O primeiro rascunho deste texto foi apresentado, como comunicação oral, no XVIII Encontro Internacional da ABRALIC: MUNDOS COMPARTILHADOS, realizado de forma on-line do dia 11 ao dia 15 de julho de 2022.

(por exemplo, uma tese, um livro ou um autor sobre a/o qual eu estivesse escrevendo para a UFMG), seja com o objetivo de produzir uma entrevista exclusiva com ela – como ocorreu em 2016, ocasião em que pude sabatinar de forma livre o seu pensamento durante um almoço na Pampulha sem hora para acabar, com vistas a adiantar, para a comunidade da UFMG, algumas das noções-chave que ela nos apresentaria alguns dias depois em uma aula magna (RIBEIRO, 2016). De igual modo, tenho várias horas de áudios e diferentes rascunhos dessas conversas arquivados em meu computador. As perguntas e respostas que apresento aqui são o compilado (2012–2022) – um tanto selvagem – que produzi (ao modo da bricolagem que tanto interessava à Eneida) de todo esse material para esta ocasião, com vistas a prestar uma última homenagem à mestra e facultar-nos, mais uma vez, escutá-la. Que esta entrevista póstuma, em seu cariz autoficcional, possa de algum modo presentificar, ainda que por um instante, o pensamento vivo de Eneida Maria de Souza outra vez entre nós.

**Ewerton Martins Ribeiro:** *Eneida, o que é literatura para você?*

**Eneida Maria de Souza:** A noção de literatura varia conforme a época. Veja a noção de arte, por exemplo: só nesse século mesmo, dos anos 2000 para cá, já se transformou tanto! A própria literatura, também, vem assumindo novas feições. Ela vem sendo discutida, desmontada. Ao mesmo tempo, se você pensar que nós não temos mais uma posição definida diante da literatura, tal como se tinha no Romantismo, tal como se tinha no Realismo nem no Modernismo; então você percebe que o termo literatura hoje tem de ser ampliado. Então o que posso dizer é que os significados que tínhamos para o termo literatura – que eram vários – precisam ser ampliados. Ampliados, por exemplo, para a noção de Poética, para a noção de Narrativa, para a própria noção de Ficção. Porque o suporte da literatura hoje já está diferenciado. Tudo isso reflete uma realidade em que a literatura não tem mais autonomia em relação a outras artes e disciplinas. Hoje, a literatura sofre a intromissão do cinema, a intromissão das artes plásticas, a intromissão da história; temos o romance histórico, o romance autobiográfico, por exemplo. As mudanças quanto ao suporte, as mudanças de meio e de divulgação tornam a literatura algo cada vez mais difícil de definir.

**EMR:** *Somos capazes de definir uma ontologia para a literatura no contemporâneo?* [A pergunta remete a uma orientação que, certa feita,

Eneida me oferecia para um projeto de pesquisa que eu tinha, mais tarde abandonado. Ela introduz o tema ensaiando uma categorização de possibilidades literárias.]

**EMS:** Há, por exemplo, a linhagem daqueles que utilizam a literatura como uma metáfora. Você tem o Borges, que diz: minha vida é a literatura, tudo meu é literário, meu destino é literário; você tem o Piglia, que também segue um pouco isso; você tem o Calvino – enfim, escritores para os quais a literatura entra como uma reflexão do mundo, vamos dizer assim, em que você está achando que está lendo a sua vida, mas está lendo a vida do outro; ou então o contrário, você está pensando que está lendo a vida do outro, mas está lendo a si próprio. Então há a literatura como esse corte com a realidade; cristalizar a realidade, transformar a realidade em algo artificial, ficcional. [...] Depois você tem outra linhagem, que é dos autores críticos, como Barthes [...].

*[Mas esta linha de raciocínio ficou para sempre interrompida no meio. Era uma orientação, os assuntos se misturavam. De todo modo, encerrando esse tópico, em dado momento Eneida me diz, tendo ainda em vista esse meu afã de mapear algo dessa ontologia:]*

A verdade é que a literatura não tem mais aquela força que tinha antes. Quero dizer, até tem, mas essa força atua de outra forma. Então esta segue sendo a nossa grande questão: o que é a literatura. Porque dez anos atrás eu tinha um pensamento, agora eu já tenho outro; nos últimos dez anos *[estávamos em 2016 neste momento de nosso diálogo]* de fato as coisas mudaram muito, a coisa das mídias e tudo o mais. Agora, eu não gosto que se fique demonizando a mídia, demonizando o contemporâneo, demonizando – enfim, dizendo que “tudo é um espetáculo” *[ela diz lembrando Guy Debord]*. Tudo bem, estamos vivendo esta época de superexposição, mas tem hora que a acusação contra essa realidade faz ressoar um ponto de vista muito conservador. Fica parecendo discurso de gente velha, conservadora, que acha que acabou o mundo, que o passado é que era bom, em que não havia “essas coisas” etc. É o problema do maniqueísmo, mesmo. Então o que não se pode é ser pessimista. É a tudo isso que eu sempre fui contra: essa demonização da mídia, do contemporâneo, a demonização da internet, da rapidez *[diz a partir de uma evocação incidental que eu havia feito do Zygmunt Bauman]*. Você não pode ir nem contra a rapidez, nem contra a lentidão. É preciso achar um meio termo em meio a essa confusão que a gente

está vivendo – do contrário você vira ou um nerd alienado, que acha tudo ótimo, maravilhoso, ou então você vira um velho ressentido. A literatura é também um registro da lentidão, da leitura em silêncio, da leitura solitária. Mas também de certa rapidez. E essas são reflexões contemporâneas.

**EMR:** *O quanto podemos nos aproximar de uma definição para essa literatura do século 21?*

**EMS:** Claro que ainda há defensores de uma literatura *tout court*, de uma ideia de literatura e de texto literário autônomos. É nesse campo, por exemplo, que se sugere a necessidade de que haja uma reflexão do escritor sobre a própria literatura. Mas tudo isso caminha inevitavelmente para as divergências da nossa época, como em relação às novas formas de inserção das minorias. Pensar em literatura, hoje, implica pensar na transdisciplinaridade, na ausência de uma relação vertical entre as artes e as disciplinas. O que temos aí é uma transdisciplinaridade que é horizontal. Nessa horizontalidade das relações entre as artes, entre as literaturas e entre as disciplinas, você tem uma ausência de hierarquias. Se no século 19, por exemplo, era a História que comandava todas as discussões – sejam as discussões literárias ou de outra ordem –, no início do século 20 foi a Linguística que passou a dominar todas as outras disciplinas; tudo girava em torno dos modelos linguísticos. Hoje, não há mais isso. Hoje não se tem apenas um modelo – associado com a teoria literária, com a crítica literária – que seja predominante.

**EMR:** *Esse lugar não seria hoje, ou teria sido na segunda metade do século 20, ocupado pelo modelo sociológico?*

**EMS:** Eu acredito que não. Contamos com vários enfoques disponíveis para analisar a literatura e a arte, em geral: a visão pormenorizada da sociologia, da antropologia, da psicologia. Mas tudo isso faz parte desse núcleo amplo de intromissões, que se estabelecem horizontalmente. Em minhas pesquisas sobre teoria e crítica, prefiro pensar na questão da contextualização. Para analisar uma obra, é preciso refletir sobre a época em que ela foi escrita, sobre as relações amplas e transdisciplinares que ela pode ter com o presente. Tudo isso é crucial. Não se consegue mais determinar uma obra apenas

pelos seus aspectos econômicos ou sociológicos. Todas essas propostas têm de ser bem dosadas.

**EMR:** *Certa vez, Eneida, em uma aula sua, você defendeu que “teorizar é metaforizar”. O que isso significa?*

**EMS:** Significa que, há vários anos, eu não separo mais o ato de teorizar do ato de ficcionalizar, entendendo-se que o ato de metaforizar está implícito na ideia de ficcionalizar. Antes separávamos crítica literária e literatura. Hoje, não mais. Hoje temos toda uma interseção entre a ficção e a teoria, na medida em que teorizar é também pensar, como diz Gilles Deleuze; na medida em que pensar é, em si, teorizar. Digo isso tendo em vista que o pensamento está atravessado por essa relação entre ficção e teoria.

**EMR:** *Como se dá, na prática, essa proposta teórica?*

**EMS:** A minha proposta é que os conceitos não nascem apenas de outros conceitos, mas também de imagens, de metáforas: a sugestão é a de que o mundo imagético propicia certa entrada na teoria. Isso é muito importante se a gente pensa, por exemplo, na obra do [filósofo, sociólogo e crítico literário alemão Walter] Benjamin: em quase todo texto que escreveu, mas principalmente nas suas teses sobre a história, Benjamin começou introduzindo uma cena, um quadro, uma imagem, de modo a ir desenvolvendo os conceitos a partir desse referencial imagético.

**EMR:** *Eneida, a “impureza” se tornou uma noção recorrente em sua produção mais tardia. Do que você fala quando fala em impureza? Como essa noção se situa, em relação ao que vimos conversando?*

**EMS:** A questão é que o passado emerge, sobrevive no presente. Então a gente não pode dizer que ideias, conceitos e teorias do passado morrem. Eles sobrevivem no presente a partir das leituras aguçadas do leitor, e vão se transformando na medida da leitura que se faz no presente. É nesse sentido que penso a impureza da arte e dos conceitos. Eles são impuros no sentido de que você não tem nunca uma retomada da origem, não tem nunca uma retomada precisa do passado. Porque ele se transforma sempre. Por isso, as formas artísticas são sempre impuras. Não há a autenticidade.

**EMR:** *Voltando ao “teorizar é metaforizar”, que subsídios teóricos embasam essas suas reflexões?*

**EMS:** Eu utilizo um conceito do Jacques Rancière a respeito da ficção. Em vez de reiterar o entendimento comum do conceito de ficção como algo relacionado à mentira, à fantasia, Rancière vai sugerir que um texto passa a ser ficcional à medida que seu autor se preocupa com a organização de seu texto; em estabelecer para o texto princípio, meio e fim – em resumo, uma ordem particular. No fundo, todo texto precisa de certa teorização, no sentido dessa organização. Esse é o aspecto da teorização que beira a ficcionalização. É uma proposta pessoal, que só aquele que está escrevendo vai poder desenvolver.

**EMR:** *O mergulho do teórico nesse aspecto ficcional que integra a reflexão teórica não implica o risco da perda do rigor?*

**EMS:** O risco é essa ficcionalização do processo de produção do texto teórico cair num vazio. É aquele caso em que o teórico pensa: “ah, vou escrever igual a um escritor”. O risco ocorre quando ele pensa em fazer um texto teórico que seja, também, um texto literário. Isso pode não gerar bons resultados. *[Aqui menciono uma nota pessoal. A entrevista que subsidiou esta parte do nosso diálogo ocorreu quando eu começava o meu doutorado em estudos literários sob a orientação da Eneida, um doutorado que inicialmente abordaria aquela ontologia da literatura no contemporâneo, de que falei, mas que ironicamente terminaria resultando em uma tese, ao mesmo tempo teórica e literária, sobre a autoficção, forjada justamente no risco dessa interseção de que Eneida falara, uma tese que se tentou ao mesmo tempo uma tese e um romance. Lembremos, portanto, este conselho que Fernando Sabino recebeu certa vez de Mário de Andrade: “Tome esportivamente o seu caso. Sempre a sério, se esbofe, não economize nada, gaste tudo, jogue todas as suas cartas na mesa e não blefe. E si o livro não sair bom, diga: perdi. E comece outra partida. Porém no livro defeituoso ou fracassado você terá um caminho.” (SABINO, 2003, p. 212). Bem, foi o caminho liturado por minha tese que me trouxe até aqui, esta conversa que se engendra como uma tríade, entre Eneida, eu e vocês. Que sigamos por mais alguns instantes nela.]*

**EMR:** *Eneida, como esse risco de que você fala se realizaria como um problema, na prática?*

**EMS:** Pense em Guimarães Rosa, por exemplo, que tem uma linguagem toda própria. Imagine você tentar analisar sua obra escrevendo o texto crítico

dentro desses mesmos parâmetros. Não será produtor. Então é preciso respeitar certa distância em relação ao objeto; respeitar certa distância, mas, ao mesmo tempo, manter certa proximidade. O que quero dizer é que as duas propostas caminham juntas. Você se aproxima do objeto e, ao mesmo tempo, se afasta. Nem uma total mimetização, nem um total distanciamento.

**EMR:** *O que você diz me faz pensar em uma distinção. Em uma produção literária, o escritor pode se preocupar quase que estritamente com a forma, caso acredite que isso vá ser profícuo para essa sua produção em específico. Já na construção do texto teórico, não. Nela, se o autor se concentrar excessivamente na forma, e não naquilo que se pretende dizer; enfim, se a forma não for mobilizada como um recurso, mas como um fim em si mesmo, aí o texto teórico perde a sua relevância como tal. Então seria uma distinção entre a ficcionalização na literatura e na teoria.*

**EMS:** Isso é interessante. Agora, o que eu gostaria de dizer é que o que vai contribuir para o que nosso texto seja essa escrita atravessada por uma mescla entre teoria e ficção é a opção que temos pelo ensaio. O ensaio vai ser justamente essa proposta de escrita que mescla de uma forma bastante inteligente a teoria e a ficção. Nele, você escapa daquela proposta acadêmica de sentido restrito, que cobrava textos completamente teóricos, interessados na citação de grandes autores, seja endossando-os ou não. Funciona como meio de fugirmos um pouco, também, de certo lastro “científico” – até porque a noção mesma da crítica literária como ciência já está muito discutida, talvez nem exista mais. O ensaísmo tem uma função preponderante para uma retomada de uma crítica mais interessada na relação entre ficção e teoria.

**EMR:** *Eneida, um aparte. Quero te fazer uma pergunta mais pessoal. Ainda hoje você se desespera ao pensar no tanto de coisa que você queria ler e ainda não pôde? Porque eu me desespero. Esse desespero um dia passa? Você, Eneida, depois de tudo o que já leu, você ainda se desespera?*

**EMS:** Me desespero sim, porque eu compro muito livro (risos). Eu vou muito ao exterior, e sempre trago livros, então, quando eu olho para a minha estante e vejo o tanto de livro que eu tenho que ler, o tanto de livro – principalmente de teoria e de literatura – que eu *tenho* que ler, isso me desespera. Por isso que é bom você ter, às vezes, uma encomenda para escrever um artigo, que aí você é obrigada a retomar e aplicar o que você está lendo.

**EMR:** *Voltando, qual é a sua opinião sobre a crítica literária brasileira no contexto internacional, considerando que ela é tardia?*

**EMS:** Eu acho que a única maneira de a crítica literária brasileira – eu ampliaria aqui a abordagem para a crítica cultural, em geral – manter certa expressão globalizada seria assumindo uma postura de “mostrar a própria cara”. Creio que não é profícuo ficarmos repetindo o que os outros já disseram. Nós, professores de literatura comparada, particularmente, temos de usar as ferramentas que estão à disposição, advindas de teóricos estrangeiros ou brasileiros, mas também precisamos mostrar a inserção do nosso pensamento dentro daquele discurso. O que quero dizer é que essa inserção no discurso diz respeito a certo rompimento com a hegemonia. Não digo romper totalmente, mas é preciso ficar atento às modificações e repetições que são muito frequentes nesse tipo de crítica. Nesse sentido, a função primordial da crítica literária comparada é mostrar o seu lugar. Mesmo que seja um lugar ambíguo; mesmo que seja um entrelugar, como diz o Silviano Santiago. Se você não apresentar uma reflexão crítica com relação aos modelos e às ideias estrangeiras, você continua apenas repetindo e mimetizando o que já foi feito.

**EMR:** *Como você vê a literatura brasileira contemporânea? Aqui, mais que a teórica, estou convocando a crítica literária a falar.*

**EMS:** Eu tenho participado como jurada de muitos concursos de literatura, como o Prêmio Sesc de Literatura, o Prêmio Oceanos e o extinto Prêmio Portugal Telecom de Literatura. Com base nessa experiência e nas atividades relativas à profissão, constato que atualmente há uma produção qualificada de literatura no Brasil. Claro, há os detratores, que dizem que essa literatura não vale nada, que não tem mais “aquela qualidade” de tempos atrás. Em minha opinião, isso não procede. Acho que os tempos mudam e que hoje nós temos vários escritores bons. Há certa incongruência, certa implicância em dizer que a literatura acabou, que já não é mais igual àquela de antigamente. Não se pode ficar vivendo só de passado, não podemos ficar vivendo só de Guimarães Rosas, de Gracilianos e de Clarices. Essa postura reflete certo conservadorismo da crítica, o que me irrita um pouco.

**EMR:** *Além do volume e da qualidade, a senhora considera essa literatura, que é produzida hoje, uma literatura contemporânea, no sentido conceitual do termo?*

**EMS:** É contemporânea, sim. Em primeiro lugar, levando em consideração essa questão do suporte que mencionei anteriormente. A literatura hoje é múltipla, é multifacetada. Ela tem a influência do teatro, do cinema, da filosofia, da metaliteratura. O suporte dessa literatura que é praticada hoje é amplo. Há escritores, por exemplo, que escrevem para depois transformar o texto em filme. Às vezes, eu posso não concordar muito com isso, mas, mais do que concordar ou não concordar, isso demonstra que na produção dessa literatura há todo um aparato inteligente e um empenho digno de consideração.

**EMR:** *Já se escreve com um olhar transmídia?*

**EMS:** Sim, transmídia; uma preocupação com a interferência dessa literatura em outros suportes, outras áreas.

**EMR:** *Eneida, uma provocação: por que a pesquisa em literatura é importante?*

**EMS:** Porque a literatura faz pensar; ela nos coloca em uma situação de deslocamento em relação à nossa posição rotineira. Quando você está lendo um livro – de literatura ou de teoria – você está se deslocando daqueles lugares para os quais, normalmente, estamos voltados; deslocando-se daqueles lugares em que, normalmente, estamos. Então a literatura é a convivência, é a saída do sujeito de si. É o despertar-se de si. Aí você começa a desenvolver uma série de pensamentos que são mais abertos, mais acessíveis ao outro, você não fica só naquela ideia fixa que você tem. Se você conhece o outro, se você conhece uma nova linguagem, se você passa a conhecer uma nova visão de mundo, isso te enriquece. Não é? Ao mesmo tempo, cabe dizer que pesquisar literatura, e a própria literatura, em si, é uma forma de se entregar ao outro. É uma forma de perceber a alteridade, de perceber que esse sujeito que está se entregando à leitura está também convivendo e compartilhando algo com o outro. Isso, para mim, é o mais importante. Em tudo isso está uma forma de felicidade.

**EMR:** *Se a literatura faz pensar, e nós pesquisamos a literatura, esse ato de pesquisá-la parece-me, de alguma forma, o ato de pesquisar o nosso pensamento; a nossa forma de concebê-lo... você concorda?*

**EMS:** Sim. E isso diz respeito à ideia de aprendizado contínuo. Quando se lê um livro e ele traz uma novidade, isso representa algo que você nunca

pensou; nesse momento você está avançando seu pensamento. A literatura, nesse sentido, é uma forma de sobrevivência; uma forma de sobreviver às intempéries.

**EMR:** *Sobrevivência intelectual e subjetiva...*

**EMS:** Sim. Isso para mim é o mais importante.

*[E aqui se encerra a nossa entrevista. Encerra-se com a última lição que Eneida me ofereceu, ao dizer-me, em uma ligação decisiva, que “para uma leitura compartilhada entre autor e leitor, menos é mais”. Compartilhem, portanto, a lembrança de Eneida Maria de Souza.]*

## **Referências**

RIBEIRO, Ewerton Martins. ‘A literatura é uma forma de sobrevivência’, afirma Eneida Maria de Souza. *UFMG*, Belo Horizonte, 25 abr. 2016. Notícias. Disponível em: <https://www.ufmg.br/online/arquivos/043136.shtml>. Acesso em: 4 maio 2022.

SABINO, Fernando; ANDRADE, Mário de. *Cartas a um jovem escritor e suas respostas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.