

**ESTRANHAS HARMONIAS:  
A VIDA, A MORTE E O TEMPO NA LINGUAGEM DRAMATÚRGICA  
DE FRANTZ FANON**

*Deivison Faustino\**

*Nicolau Gayão\*\**

**RESUMO:** Este artigo tece uma análise dos escritos dramaturgicos de Frantz Fanon (1925-1961) – as peças *Mãos paralelas* e *O olho se afoga* – dentro do conjunto geral de sua obra e a partir do seu contexto de produção, focando nos temas da vida, morte e tempo. Nosso argumento é de que as suas temáticas e estética oferecem novas chaves para a compreensão do pensamento fanoniano e para a interrogação de questões humanas tão universais quanto contemporâneas em sua urgência sociopolítica. Pretendemos fomentar a discussão sobre esses textos, ainda pouco lidos e discutidos dentro das pesquisas sobre Fanon, mas plenos de possibilidades para outros realinhamentos de sua crítica. As leituras intencionalmente fragmentárias realizadas aqui se intencionam servir como um ponto de partida para a mobilização da obra fanoniana como um instrumento vital para a compreensão e enfrentamento das realidades coloniais e racistas atuais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Frantz Fanon; Vida; Morte; Tempo.

### **A linguagem que fere**

Frantz Omar Fanon (1925-1961), ao justificar à seu editor o estilo hermético de alguns trechos de *Pele negra, máscaras brancas* (1952), faz o seguinte comentário: “As palavras possuem um fardo para mim. Sinto-me incapaz de escapar da mordida de uma palavra, da vertigem de um ponto de interrogação” (Fanon, apud Jeanson, 1952, p. 12). É exatamente esse espírito que encontramos, reinando estrondosamente, nas peças teatrais de Fanon.

Num estilo enérgico de escrita que marcará todo o seu trabalho ao longo da vida, temas como a morte, a vida, o amor, o tempo, a esperança e o futuro, são temperados por uma prosa e verso que parecem gingar astutamente entre o sonho surrealista calibanizado por Césaire e a livre associação psicanalítica a respeito do que foi sonhado, desejado ou temido. Há a evocação incessante por uma “linguagem que fere” os sentidos e convoca o corpo ao ato<sup>1</sup>; o clamor por uma palavra que “deve ser movimento de penetração e emergência” e

---

\* Doutor em Sociologia (PPGS) pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Professor Adjunto da Universidade Federal de São Paulo (USP).

\*\* Mestre em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP).

<sup>1</sup> Como escreve em fragmentos abandonados, apresentados por seu irmão Joby Fanon (2004): “Palavras possuem presas e devem ferir. Palavras doces e flexíveis devem desaparecer desse inferno” (2004, p. 141).

“movimento sustentado pelo movimento” (FANON, 2004, p. 141). Assim como o vibrato do *bebop*, a dissonância agonizante do *hard bop* de Charles Mingus ou as quebradas surpreendentes do *free jazz* de Ornette Coleman, a estética de Fanon - argumenta Lewis R. Gordon (2015) faz dele um “filósofo do *jazz*”.

Em *Mãos paralelas*, que provavelmente fora escrita em 1949 durante a formação em psiquiatria, quando Fanon tinha 24 anos (GEISMAR, 1974), encontramos os elementos de uma orquestra poética cuja improvisação e o swing impõe um ritmo não linear de narrativa, catarse e autorreflexão. Ao escutarmos a sua escrita, sentimos na pele o contratempo melódico e dissonante: “comovidos e vermelhos de sangue, os sinos palpitam” enquanto “coros de crianças irresponsáveis se debruçam em direção ao sol. Os sinos desesperados lamentam”... um ritmo catártico e frenético que [nos] revelam [como] “homens [que] gritam decepados pelas lâminas do Sol” sob “os coros de criança agressivas [que] cortam pedaços de pântanos”. O estilo literário de Fanon, aqui já indicado por ele mesmo, é como “uma trombeta [que] afronta os clarões de sol” enquanto “uma orquestra atravessada de gritos enquadra a cena”. Sentimos a vibração no corpo, enquanto lemos, a síncope de “sinos e orquestras [que] tentam se infiltrar na cena” (FANON, 2015, p. 162, 189, 195, 201, 216, 231, 232).

Já em *O olho se afoga*, escrito no mesmo período, a presença de uma voz sem corpo que lança invocações crípticas sobre uma outra realidade parece atuar como um maestro instintivo que todos ignoram, mas que acentua o encadeamento de vozes que se modulam, erguem e calam em diálogos que mais parecem batalhas ou improvisações conjuntas, com cada protagonista num tom e cadência próprios. Dissonantemente harmônico. Ler as peças de Fanon é sentir o vibrato das notas sujas e quentes, outrora evitados pela melodia supostamente clássica e se deixar levar à suspensão teleológica de uma sedução intelectual; um quase transe, provocado por ritmos sincopados e microtonais que permeiam contratempos repicados e desafiam a escala diatônica gregoriana.

Com esse tom apocalíptico, em sentido duplo – fim do mundo e revelação, a visão para além do que está visível –, o teatro filosófico do jovem martinicano anuncia a sua ruptura com a separação disciplinar e positivista entre a política, a psicologia, a filosofia, a psicanálise, a sociologia, a psiquiatria e a antropologia. Essa fragmentação do real e do pensamento, que Lewis Gordon (2014) nomeou como “decadência disciplinar”, é sistematicamente confrontada por uma *perspectiva política, estética e teórica de encruzilhada* (Faustino, 2022) que viabiliza o

desvelamento sensível de algumas das determinações reflexivas que atravessam a experiência vivida moderna<sup>2</sup>.

Curioso observar que a sua aposta nas dimensões políticas e estéticas da linguagem é, ao mesmo tempo, uma denúncia de seus limites. Essa posição, talvez mais dialética do que ambígua, revela que Fanon, definitivamente, não é um autor da virada linguística, embora não ignore as suas contribuições e premissas, como podemos ler no grito de Lucien, em *O olho se afoga*: “quando as palavras arrancam os olhos umas das outras, o único recurso restante é a ação” (FANON, 2015, p. 74). Sentimos que a sua pancada estética tem a intenção de deslocar violentamente o espectador de seu lugar, pois, na sua própria perspectiva, a palavra só pode ser o preâmbulo da ação (FANON, 2004).

Talvez a abordagem necessária seja justamente cair na tentação sempre gratificante de nunca ler os escritos mais insólitos de Fanon enquanto metáfora ou figura de linguagem, para procurar na realidade concreta o que é aquilo que seus textos indicam. Como escreve posteriormente, em mais um dos raros momentos de explicação de sua própria escrita: “Eu te ofereço esse dossiê para que ninguém morra, nem os mortos de ontem nem os ressuscitados de hoje. Quero minha voz brutal, não a quero bela, não a quero pura, eu não a quero com todas as dimensões. Eu a quero rasgada de cabo a rabo” (FANON, 2011, p. 731).

É essa voz que escutamos nas peças, e isso nos convida a retomar uma velha questão: quem é Fanon, e o que o perturba? Há respostas sempre crescentes, e é possível, agora, fazer um exercício de descriptografá-las a partir também de suas peças, hoje disponíveis – textos que, se nos orientarmos pela percepção do próprio Fanon, são apócrifos de algo que não deveria vir à tona. A partir de um cânone fanoniano cuja represa ainda está se rompendo definitivamente, para além de um antigo e desigual sobre *Pele negra, máscaras brancas* e *Os Condenados da Terra* dentro do conjunto total de sua obra, o seu legado político e teórico tem sido objeto de um notável interesse nas ciências sociais e humanas contemporâneas (GUIMARÃES, 2008; MEDEIROS DA SILVA, 2013; NASCIMENTO, 2019; FAUSTINO, 2022). Entre os temas mormente abordados destacam-se a sua atuação política como intelectual orgânico das lutas de libertação africana, as suas premissas teóricas e epistêmicas e, mais

---

<sup>2</sup>A noção de determinações reflexivas (*Reflexionsbestimmungen*) é pensada aqui como a articulação recíproca entre diferentes – e às vezes até contraditórias – instâncias da realidade concreta. Inspirando pela dialética hegeliana (HEGEL, [1913] 2018) – mas se distanciando ontologicamente de seu logicismo inerente – Marx ([1957] 2003) resgatará essa noção, em termos materialistas, para problematizar a relação recíproca e complexa entre diferentes componentes da sociedade civil burguesa (*bürgerliche Gesellschaft*) e a sociabilidade nela existente. Embora essa relação não seja, necessariamente, linear, simétrica e nem mecânica, como argumenta G. Lukács, o seu desvelamento permite a apreensão da “articulação recíproca de categorias aparentemente estanques, mas na realidade indissolavelmente condicionadas umas pelas outras” (LUKÁCS, 1979, p. 82). A realidade social esboçada por Fanon é síntese de múltiplas determinações que se articulam, se negam e se influenciam mutuamente.

recentemente, as implicações subjetivas e clínicas de sua teoria. Ainda que esses estudos orientem cada vez mais o debate no campo artístico e cultural em geral, chama a atenção a pouca existência de estudos sobre os trabalhos teatrais escritos por Fanon: as peças *L'Œil se noie* e *Les Mains parallèles*, escritas quando Fanon era estudante de psiquiatria.

Finalmente publicadas no compêndio *Écrits sur l'aliénation et la liberté: Œuvres II* (2015)<sup>3</sup> e traduzidas no Brasil pela editora Segundo Selo sob o título *O olho se afoga/Mãos paralelas: teatro filosófico* (2020a), estas peças permaneceram (quase que absolutamente) não-lidas também por desígnio de Fanon. Ainda que tenha enviado uma delas para Jean-Louis Barrault, um conhecido ator e diretor francês que nunca o respondeu (MACEY, 2012, p. 126), o próprio Fanon se desapegou destes textos ao direcionar seu interesse para outros temas que lhe pareciam mais urgentes (GEISMAR, 1972, p. 56). Como que seguindo a sentença do próprio autor, o seu terceiro trabalho dramaturgico intitulado *La Conspiration* se perde no tempo e as duas peças que chegam até nós são marcadas por capítulos ausentes. Porque, então, insistimos na sua leitura?

Porque a sua natureza fragmentar e a sua dissonância – em seus próprios textos e no contexto geral da obra fanoniana – demandam justamente uma maior atenção nossa, e trazem elementos novos para pensar questões filosóficas (e estéticas e políticas) ainda em aberto e por vezes obscuras em seus livros. Elas constituem, também, um precioso registro do desenvolvimento filosófico e estilístico de Frantz Fanon, já que muito da sua notável *poética*, como movimento de autorreflexão filosófica (HENRY, 2000), é experimentado nesses textos de modo ainda mais livre de como seria em grande parte de seus textos posteriores. Não se trata, assim, de extrair de seus versos respostas definitivas, mas de colocar em cena e amplificar a complexidade dos conflitos no subsolo dessas destas questões, seja na época de Fanon ou na nossa, a partir da riqueza polifônica e indeterminada de seu texto. De certo modo, a leitura proposta aqui se dá sob o signo do “quase-fantasmático” e da “guerra de ondas sonoras” descritas por Fanon durante a Guerra da Argélia: quando, contra o embaralhamento das frequências de rádio pelo exército francês visando ocultar o avanço da luta argelina, a população argelina se reunia para ouvir e decifrar atentamente “o ruído

---

<sup>3</sup> Esse tomo completa a publicação integral de seus escritos em livro, na língua francesa. Junto de *Œuvres* (2011), a obra completa de Fanon saiu pela editora La Découverte, antiga François Maspero, que havia originalmente publicado a maior parte de seus livros. *Œuvres* reúne em um só volume os já conhecidos *Peau noire, masques blancs* (Seuil, 1952), *L'An V de la Révolution Algérienne* (François Maspero, 1959), *Les Damnés de la Terre* (François Maspero, 1961) e *Pour la Révolution Africaine (écrits politiques)* (François Maspero, 1964). *Œuvres II* contém ainda uma série de artigos políticos e clínicos de Fanon, até então inacessíveis, reunidos por Jean Khalfa e Robert J. C. Young em um volume de mais de oitocentas páginas.

excruciante, perfurante da interferência. Atrás de cada modulação, de cada crepitar, o argelino imaginava não só palavras, mas batalhas concretas” (2011, p. 322).

O que buscamos neste artigo, portanto, é meramente sinalizar alguns temas e linhas possíveis de articulação e problematização entre esses textos e o desenvolvimento do pensamento de Fanon, considerando tanto as diferenças e possíveis rupturas entre o teatro e a obra conhecida do autor, quanto as continuidades de algumas preocupações, estilo e temática. Não pretendemos fazer uma análise “completa” de tais temas, ou mesmo sintetizar as suas narrativas, mas desdobrar alguns fragmentos e fomentar, assim, suas leituras e interpretações – tanto mais pelo fato de que a confissão de Fanon a respeito de passagens mais obscuras de *Pele negra* se aplica a muito de sua escrita dramaturgica, frequentemente densa, obscura e fragmentada: “Eu não posso explicar essa sentença. Quando eu escrevo essas coisas, eu estou tentando tocar afetivamente o meu leitor, ou em outras palavras irracionalmente, quase sensualmente” (MACEY, 2012, p. 157). Simplesmente queremos mostrar que ler as peças é ouvir acordes primordiais que ecoam por toda sua obra, na forma de questões tão atuais quanto indigestas: como ousar viver em um mundo de morte? Como abolir esse tempo morto em que vivemos? Como sequer falar da realidade vivida desses pesadelos concretos?

Pois seguindo os passos de seu surrealismo, inspirado em Césaire, o sonho aparece nesses textos como a voz do inconsciente. Frequentemente, são os sonhos que delineiam aquilo que está difuso no mundo desperto, que orienta as ações quase incompreensíveis ou neuroticamente justificadas pelos protagonistas; e é a noite que se apresenta como o período e lugar de tranquilidade, enquanto a luz do dia destrói e ilumina aquilo que é incompreensível de tão inassimilável. Em termos simples: *a verdade está na noite*, ainda que a “realidade” esteja sendo determinada sob outros domínios, e que essa verdade não seja necessariamente aquilo que aparenta ser. Muito pode ser dito sobre a proximidade desta formulação com a estética da Negritude ou mesmo com as críticas epistemológicas de Fanon em seus escritos posteriores, mas por ora nós permanecemos em sua estranheza: na existência que não pode ser, na órbita elíptica e perpétua de seus protagonistas em torno da morte.

### **Entre a morte, o sonho e a vida**

François quer morrer e não há como contornar o fato. Ele fala da transcendência em uma dimensão não-humana de entes desarraigados e liberdade absoluta – ali onde “as flores não precisam de nada, nem mesmo da árvore que as carrega” – mas é visível que “é a morte que habita François. É a morte que o guia” (FANON, 2015, p. 76, 71). O relutante

personagem central de *O Olho se Afoga*, que sequer tem certeza da própria existência (ou da possibilidade de que qualquer pessoa possa a ter) e nutre o desejo de ser cego para enfim ver como as coisas realmente são, se lança num silêncio obstinado por boa parte da peça. Sobre a razão deste ímpeto em direção àquilo que não é (não há, não se vê, não está), incompreendido por aqueles que o amam, François oferece apenas sonhos misturados a memórias:

Eu via os adultos com suas grandes mãos de estranguladores em liberdade e eu tinha medo, muito medo! Minuto a minuto, sempre tenso, cansado, *eu lutei contra aqueles que queriam me fazer crer no ódio, no sangue, nas lágrimas.* [...] *Sabe você o que é lutar contra o homem?* Havia uma espécie de homem que me propuseram. Esse homem me metia medo... *Ó, essas lutas sustentadas contra a alegria dos outros, contra a miséria dos outros, contra a indiferença dos outros.* [...] E então eles me sacudiam como eles sacodem as bestas no dia de sua primeira comunhão. *Eles me disseram que havia os livros, as emoções, a luta, o papel a desempenhar, a vida a disputar* [...]. (FANON, 2015, p. 67-8)

Os sonhos foram objetos de grande interesse para o surrealismo e a negritude que tanto marcaram a formação do jovem estudante de psiquiatria, neste período de escrita das peças, mas também, para a psicanálise que conquistava cada vez mais o seu interesse (FAUSTINO, 2018). Para essas epistemes, o sonho é um poderoso portal para o inconsciente e, por vezes, revelador daquilo que pode escapar às formulações mais objetivas. Mas como argumentará posteriormente o próprio Fanon, em sua crítica à análise psicologizante de Octave Mannoni sobre os sonhos dos Malgaches: “sim, o inconsciente, eis que chegamos a ele. Mas não devemos abusar” (FANON, 2011, p. 141). Os Malgaches sonhavam ser perseguidos por touros negros e soldados senegaleses portando gigantes armas engatilhadas, ao que Mannoni interpretou psicanaliticamente como uma expressão fálica e mal resolvida do dilema edípico, ao que Fanon contestou:

O touro negro furioso não é o *phallus*. Os dois homens negros, não são os dois pais – um representando o pai real, outro o ancestral. [...] O fuzil do soldado senegalês não é um pênis, na verdade é um fuzil Lebel 1916. O touro negro e o bandido não são *lolos*, “almas substanciais”, mas verdadeiramente uma irrupção, durante o sono, de imaginações reais. (FANON, 2011, p. 147)

Como lembra ironicamente o filósofo jamaicano Lewis Gordon, “às vezes, uma arma é apenas uma arma” (GORDON, 2015, p. 59). Neste sentido, guardada o reconhecimento da dimensão escorregadia dos signos, não é heresia onírica nos perguntarmos quem é esse homem que sonha, sua experiência singular objetiva e, sobretudo, os atravessamentos sociais, políticos e históricos que encontra em sua trajetória. Usando Fanon contra Fanon, poderíamos responder afirmando que “é preciso colocar esse sonho em seu tempo” (2011, p. 145). Contextualizamos, pois, seu contexto e, sobretudo, seu autor: Nascido em 20 de julho de

1925, no seio de uma família de classe média, em Fort-de-France, Martinica, Fanon foi participante e protagonista de importantes acontecimentos sociais, políticos e teóricos de sua época na África, Europa e Caribe<sup>4</sup>. A região que assistiu aos seus primeiros passos nesta encruzilhada ainda hoje é considerada um departamento ultramarino insular francês no Caribe, e os seus habitantes – a grande maioria composta por descendentes de africanos que não se reconheciam como negros – entendiam-se como franceses e aprendiam nas escolas *assimiladas* que os “pais” de sua pátria eram “os gauleses” (FANON, 2011, p. 184).

A maioria da população – uma imensa massa de trabalhadores pauperizados – não tinha acesso à escolarização, muito menos à língua francesa, tomada como um importante marcador social de diferença em uma ilha onde a maioria da população marginalizada falava apenas o crioulo. No entanto, a condição de classe de Fanon lhe garantiu acesso à educação formal e, sobretudo, à língua francesa (FAUSTINO, 2018). Mais do que isso, em sua adolescência, o jovem martinicano foi assíduo frequentador de bibliotecas públicas onde teve contato com a literatura francesa e mundial como Dante Alighieri, Alexandre Dumas, William Shakespeare, Aimé Césaire, Jacques Romain, entre outros que variam do teatro grego ao teatro clássico francês (GEISMAR, 1972; MACEY, 2000). Fato que permitiu à Fanon, assim como no sonho de François, conhecer os grandes homens do cânone literário ocidental: “E então eu conheci homens. Os verdadeiros, os duros, os fortes!” (FANON, 2015, p. 67-8).

E foi em defesa dessa verdade, já que “era preciso fazer alguma coisa” (idem), que Fanon se alistou à Resistência Francesa para lutar por sua pátria contra o nazismo, em 1944, quando parte da França foi tomada pela Alemanha. O jovem Frantz quis se juntar aos *verdadeiros, duros e fortes* rebeldes em defesa da liberdade humana. Mas no *front* de guerra, junto aos franceses brancos metropolitanos e imigrantes oriundo das colônias em outros continentes, percebeu amargamente que a sua cor o impedia de ser visto por seus supostos “compatriotas” como um filho legítimo da pátria. Por mais que pensasse, sentisse ou desejasse o contrário, em face do branco seria no máximo um filho bastardo, ou seja, era visto e tratado apenas como um preto sujo [*sale nègre*], e não como um francês (FAUSTINO, 2013). Como afirmaria posteriormente em suas análises, o antilhano que classificava o senegalês como preto – mas não a si – só descobria que também o era quando deixava a sua terra natal em direção à Europa. Na metrópole, “quando falarem de negros, ele saberá que se trata dele tanto quanto do senegalês” (FANON, 2011, p. 184).

---

<sup>4</sup> Para mais detalhes da biografia de Frantz Fanon, ver Faustino (2018).

A percepção sensível dessa morte social – ou, se preferirmos, das barreiras racializadas que interdita a possibilidade de um reconhecimento recíproco das diferenças humanas, tal como previsto por Hegel (FAUSTINO, 2018; 2021b) – foi, pouco a pouco, se convertendo em objeto de preocupação política e teórica. Nesse momento em que arriscava a própria vida lutando contra o nazismo na França, a experiência do racismo lhe trouxe grandes frustrações. Ainda assim, ao comentar o fato em carta a um amigo de infância e receber deste o conselho de mandar os franceses “para o inferno”, ele responde com a célebre frase que depois seria retomada na conclusão de *Pele negra, máscaras brancas*, seu primeiro e mais influente livro: “Cada vez que um homem fez triunfar a dignidade do espírito, cada vez que um homem disse não a uma tentativa de escravizar seu semelhante, eu me solidarizei com seu ato” (FANON, 2011, p. 247).

Pouco antes de terminar a guerra, o nosso bastardo herói foi ferido gravemente em batalha. Sobreviveu e ao regressar à ilha caribenha foi condecorado por bravura pelo Exército Francês, tal como no já mencionado sonho de François, recebendo uma medalha de honra ao mérito:

“E então eu conheci homens. Os verdadeiros, os duros, os fortes! [...] *Aqueles que me feriram porque me amavam, aqueles que me feriram porque me odiavam*. Aqueles que me feriram pois, diziam eles, era preciso fazer alguma coisa. [...] Você não sabe o que é não compreender. Não compreender o que te acontece! Você está na sua grande cama branca, leve como um sonho de vôo, batem na sua porta, homens entram. Você mal os vê, pouco vê. Eles falam, você mal entende, pouco entende e então eles começam a te golpear e te linchar violentamente e você sente dor, muita dor. Eles vão embora e você não entendeu nada e você sente o peso dos golpes. Depois eles voltam, você se levanta, você quer falar com eles e você acredita que vai entender. Então lhe dizem que você também é um homem duro e eles te deixam sozinho com uma medalha e você sente o peso dos golpes. (FANON, 2015, p. 67-8)

Sonho ou não, o que se sabe é que o *status* de “veterano”, obtido com a medalha, conferiu facilidades para a inserção de Frantz no sistema universitário metropolitano. Agora que o filho bastardo provou que também pode ser duro, pode seguir o seu caminho para quem sabe, ser reconhecido também como verdadeiro. Assim, em 1946, decidiu cursar odontologia em Paris, mas acabou abandonando o curso, provavelmente por não ter suportado a hostilidade da cidade à imigrantes negros (GEISMAR, 1972). Assim, decidiu, então, estudar medicina psiquiátrica na *Faculté Mixte de Médecine et de Pharmacie* da Universidade de Lyon, uma cidade de forte tradição operária localizada no Leste francês. Nesse período, participou de diversos seminários e debates universitários, entrando em contato com a obra de renomados pensadores debatidos na França à época, como Sartre, Nietzsche, Jaspers, Lacan, Freud,



Marx, Hegel, Nietzsche, Kierkegaard, Bachelard, Bergson, Levinas, Wahl, entre outros o qual se destaca Merleau-Ponty que lecionou na Faculdade de Lyon quando Fanon era estudante<sup>5</sup>.

Os anos de 1946 a 1951 foram intensos para o jovem Frantz: uma gravidez não planejada, o envolvimento com o movimento estudantil e a participação ativa nos acontecimentos políticos da época.<sup>6</sup> Esses eventos, no entanto, não o impediram de frequentar assiduamente o teatro local e escrever as já mencionadas peças teatrais. Acredita-se que elas foram escritas no ano de 1949, pouco tempo antes de Fanon iniciar a pesquisa e a escrita do que seria posteriormente o *Pele negra, máscaras brancas* (YOUNG, 2020). Em sua apresentação à coletânea publicada pela editora La Découverte, o crítico cultural britânico Robert J. C. Young lista todas obras apresentadas no teatro *Célestins*, da cidade de Lyon, no período em que Fanon lá estudou. Somente de Sartre, cujas novelas impressionaram fortemente Fanon e despertam seu interesse pelo teatro nesta época, temos:

*Morts sans sépulture*, fevereiro de 1947; *Les Mains sales*, maio de 1949; *Huis Clos*, outubro de 1948, abril de 1950, maio de 1951; *La Putain respectueuse*, fevereiro de 1947, outubro de 1949, abril de 1951. Fanon cita esta última peça em *Pele negra, máscaras brancas* (Young, 2020).

Para além dessas, destacam-se *Calígula*, de Camus, em fevereiro de 1950, e *Partage de Midi*, de Paul Claudel, feita por Jean-Louis Barrault, em fevereiro de 1949, o mesmo diretor para o qual Fanon enviara, sem resposta, um de seus manuscritos. Fato é que aos 24 anos, o jovem estudante de psiquiatria tinha a seu dispor uma tradição que procurava colocar o teatro à disposição dos grandes debates filosóficos de seu tempo. Ao que parece Fanon foi um receptor dessa tradição, mas tal como Caliban, a personagem monstruosa de *The Tempest*, escrito por Shakespeare no início do século XVII, apropria-se da linguagem e significados ocidentais para devolvê-los subversivamente como ofensa política aos paradigmas canônicos. Nessa investida, a influência múltipla do existencialismo, do surrealismo, do impressionismo e, sobretudo, da proposta estética do movimento de Negritude é mobilizada na forma de uma experimentação linguística em torno de um “obscuro” não-articulado (ou mesmo não articulável) no âmbito das experiências humanas.

---

<sup>5</sup> Todos esses autores contavam com livros presentes na biblioteca de Fanon, catalogada por Khalfa (FANON, 2011).

<sup>6</sup> Além disso, o jovem estudante participava de uma organização da União dos Estudantes dos Territórios Ultramarinos da França e fundou com outros colegas o periódico *Tam-Tam*. Seu primeiro ensaio publicado (em 1951) portava um título que poderia ser traduzido como “A queixa negra: a experiência vivida do negro” (*La plainte de Noir: L’expérience vécu du Noir*). Nele já se observa o tom científico-poético que seria futuramente utilizado em *Pele negra, máscaras brancas*, mas, sobretudo, a preocupação em cruzar saberes psicológicos, psiquiátricos, psicanalíticos, filosóficos e sociológicos.

As peças de Fanon surpreendem os desavisados que esperam em seu teatro filosófico um mero panfleto político focado na denúncia de uma ou outra dada contradição social. Talvez, reflitam um momento limítrofe em que Fanon ainda esperava ser possível transcender a racialização no interior da ordem social que estava posta, algo que sabemos a posteriori, não ter se sustentado<sup>7</sup>. Mas neste momento, o foco de sua proposta estética parece ser o de explicitar e extremar os estranhamentos e interrogações dos indivíduos diante das mediações sociais concretas com que se deparam; explicitando, assim, diferentes – mas sempre culturalmente e subjetivamente situadas – possibilidades de lidar com dilemas humano-genéricos como o amor, a vida, a morte. Observa-se uma tensa, magnética e dialética relação entre *palavra* (*mot*) e a morte (*mort*), mas também, da vida como espécie de suprassunção que deriva desta tensão, como vemos no diálogo de Lucien com Ginette, na cena 3 de *O olho se afoga*:

*Lucien*: Veja você, refleti bastante sobre tudo isso: acredito que definitivamente, um homem terá sempre que escolher entre a vida e a morte [*mort*]. Dizem que o homem é grande porque aceita morrer. Mas morrer não é nada. A grandeza do homem está, talvez, em sua aceitação da vida. A vida, com seus duros golpes, suas vergonhas a enxugar, os golpes recebidos sob a mesa sem dizer nada, suas covardias, seus comprometimentos, especialmente seus comprometimentos. Um homem talvez não seja nada além de um compromisso entre a vida [*vie*] e a morte [*mort*]. Mas mesmo que ele não seja nada além disso, ele deve persistir. Deve viver, por nada, porque ele está aqui; deve agarrar a vida com as unhas e dentes, de frente, como um gladiador. Deve ser um insulto constante ao destino.

*Ginette*: São apenas palavras [*mots*], Lucien. Ele [François] tem razão.

*Lucien*: Pois então a morte [*mort*] tem razão contra a vida [*vie*]. Que os corações parem de bater. Que a primavera interrompa sua marcha nupcial. Então o sorrir deve desertar e dar lugar à horrenda crispação da angústia e da morte [*mort*]. Apenas palavras [*mots*], você diz? Mas palavras cor de carne trepidante. Palavras cor de montanhas ardentes. De cidades em chamas. De mortos ressuscitados. Palavras [*mots*], sim, mas palavras estandartes. Palavras [*mots*] cortantes. O amor que te faz viver a segunda potência. Uma palavra [*mot*] / mas uma palavra [*mot*] estrangulada pela vida / eriçada de vida. Uma palavra [*mot*] que tem sede, / que tem fome, / que grita / chora / chama / se absorve / e se / perde. (FANON, 2015, p. 77-8)

É nessa tensão que, partindo de duas próprias experiências, Fanon enquadra o desejo de morte (e da cegueira, da noite) por François: não como escolha, mas gravidade na qual já se vê imerso pelo mundo que habita, incapaz de traduzir propriamente o que lhe acontecia. Ainda durante a Segunda Guerra, em 1945, Frantz escreve numa carta para Joby: “Eu duvido de tudo, até de mim. Se eu não retornar, se você ficar sabendo da minha morte, console-se, mas jamais diga ‘ele morreu por uma boa causa’. Eu parto amanhã para uma missão perigosa. Eu sei que eu não voltarei” (FANON, 2004, p. 136). A vida, conforme expressa posteriormente nas palavras de Lucien, não é de modo algum garantida e é sempre um enfrentamento

<sup>7</sup> Como ele confessa, em *Pele negra, máscaras brancas*, antes de desmoronar subjetivamente e chorar: “Cheguei no mundo, preocupado em descobrir um sentido nas coisas, minha alma plena do desejo de estar na origem do mundo, e eis que me descubro um objeto em meio a outros objetos” (FANON, 2011, p. 153).

– até mesmo para ser compreendida e expressa em todas as suas dimensões e implicações, até mesmo por aqueles que a afirmam ou a negam efusivamente.

Em *Mão paralelas* – que como indica Young faz menção à *As mãos sujas*, de Sartre – o enredo da trama é o assassinato do rei Polyxos por Épithalos<sup>8</sup>. Ato anunciado ao primeiro em um sonho onde “Épithalos, impiedoso, me ausentou desta terra”. Longe de ser um crime comum, o assassinato de seu pai na peça, tal como na peça citada de Sartre, sugere Young, diz respeito à “escolha de um jovem guerreiro sobre cometer um assassinato político (o do seu pai), em vez de se submeter ao casamento no dito dia, um ato que implicaria a submissão de Épithalos a uma vida convencional” (2020, pp. 54-5). Embora a conflagração apocalíptica que se segue, resultando em muitas mortes, não alcance o êxito esperado e o guerreiro acabe por se submeter à ordem social posta, sua subversão, insiste Young – ao comparar a peça com a crítica à sociedade burguesa, presente em *Pele negra, máscaras brancas* –, demarca que a diferença entre a vida e a morte está na negação revolucionária da passividade:

Aqui, Épithalos enuncia sua vontade de transformar o mundo horizontal, ossificado, pelo seu ato “vertiginoso”, um mundo concebido como passivamente movido pela causalidade estrutural, em vez de agir sob a influência da vontade [...]. a ênfase nas mãos [das mãos paralelas que nomeiam a peça] está claramente ligada ao labor da ação revolucionária que se opõe à contemplação passiva [...] (YOUNG, 2020, p. 56).

Podemos aumentar o escopo e sentir as ondas dessa conflagração em toda sua amplitude. Épithalos, afinal, o herói que reivindicou dias de fogo e “dunas do sol para abrigar a minha alma de pedra” (FANON, 2015, p. 107) falha ao tentar se erguer enquanto não apenas um sujeito, mas o Sujeito-criador externo à história. O seu retorno forçado para o reino dos mortais do qual ele faz parte irremediavelmente — uma revelação terrível, para ele — antecipa a visão de Fanon segundo a qual nem a crítica revolucionária da economia política e nem o mais íntimo dos dramas individuais escapam das mais banais relações humanas. Ninguém passa incólume ou imaculado por um processo revolucionário, como insiste em *Condenados* – “Não há mãos puras, não há inocentes, não há espectadores” (FANON, 2011, p. 581) – e a realização de si enquanto pessoa humana jamais se encerra ou mesmo se inicia em si mesma, como já havia insistido em *Pele negra*: “uma outra solução é possível. Ela implica

---

<sup>8</sup> Para Young, o nome do herói Épithalos, pode ser inspirado em *epithalamus*, “o segmento dorsal do diencéfalo, um nome bastante apropriado para um herói que representa o intelecto aspirante, ou a referência ao epitalâmio, um poema lírico composto para os casamentos em Grego clássico, e cantado por um coro” (2020, p. 45). O epitalâmio é, ainda, uma das partes do cérebro responsáveis por regular o sono. Como logo veremos, a sina e o papel de Épithalos, para o seu desgosto, estavam determinados desde muito antes de seu nascimento e já inscritos em seu nome, sua própria invocação a fixação de sua missão: “Épithalos assombra a cena. Ele queima para aparecer” (FANON, 2015, p. 92).

UMA reestruturação do mundo” (FANON, 2011, p. 125). Sob essas luzes, o desfecho aparentemente contra-revolucionário da peça, pode ser lido, na verdade, como uma denúncia das falsas mudanças, daquilo que toma o mundo presente como dado e inalterável e se conforma com a mudança de elementos aparentes como meio solucionar o todo – seja por uma outra perspectiva existencial subjetiva, seja por um outro ocupante do trono.

Chama a atenção, nesse sentido, a ausência explícita e já conhecida ao racismo e ao colonialismo nesses dramas<sup>9</sup>. Essa postura foi interpretada por Young (2020) como uma recusa do jovem estudante ao enquadramento racial. Uma tentativa de reivindicar para si a universalidade do gênero humano e se permitir problematizar, como tal, os seus sabores, saberes e dissabores. Mas podemos nos perguntar: até que ponto é possível escapar à racialização em uma sociedade racista? Se houve uma pretensão universalista nas peças ela foi frustrada desde a raiz pela experiência concreta de Fanon na França metropolitana, e *Pele negra* expressa a constatação dolorosa dessa frustração. Ao mesmo tempo, a descrição da experiência do mundo por François, em *Olho se afoga*, não poderia ser um relato mais fanonianoamente autobiográfico; repleto de violência, contado em forma de sonho, relutante a (se) expor mais do que o minimamente necessário sobre esse mundo em que é ensinado a odiar, golpeado, linchado, condecorado com medalhas, feridos de maneiras incompreensíveis por aqueles que o amam e aqueles que o ferem – o “círculo infernal”, discutido em *Pele negra* (FANON, 2011, p. 238).

Se o racismo está invisível nas peças, é conforme aquela invisibilidade por saturação absoluta descrita em *Racismo e Cultura*, pela qual não se enxerga em lugar nenhum desse mundo pessoas e dilemas humanos que não sejam constituídos pela racialização, pois: “Ele não é um elemento escondido, dissimulado. Não são necessários esforços sobre-humanos para colocá-lo em evidência. O racismo crava os olhos pois precisamente ele entra num conjunto caracterizado: o da exploração descarada de um grupo de homens por outro” (FANON, 2011, p. 721). Tendo em mente esses códigos simbólicos-teóricos inscritos nas entrelinhas, podemos nos perguntar também se a opção pela noite, ao invés do dia, como metáfora de conforto, sonho e criação é apenas uma herança estética de Césaire ou expressão cifrada de uma crítica ao esclarecimento iluminista ou mesmo à “brancura branca”, citada em *Pele*

---

<sup>9</sup> Com a exceção notável de “Audaline, a branca” em *Mãos Paralelas*. Ela existe nessa encruzilhada de medo, amor, desejo (do outro e de poder), relações sobrepostas e sobredeterminadas, e a (consciência da) morte descrita em *Pele negra* (especialmente no capítulo 3, “O homem de cor e a branca”), e, assim, na posição ambígua de ser ao mesmo tempo a mulher-prêmio prometida pelo poder vigente — que Épithalos recusa para almejar um poder absoluto e imediato — e aquela que denuncia e morre por efeito das ações de seu noivo que, ela bem sabe mas ele se recusa a ouvir, reproduzem as estruturas políticas e leis históricas que ele busca quebrar.

negra (2008, p. 69). Essa imagem é nítida em *O Olho se afoga*, vide a predileção e sintonia natural de François: “É noite e o reino de François chegou” (FANON, 2015, p. 81). Mas também o reinado de *Mãos paralelas*, sitiado por perspectivas opostas, apresenta esse resguardo contra uma luz esmagadora:

Ó, Polyxos, foi sábio no dia em que por tua ordem as luzes foram apagadas. Fixado neste não-espetáculo, o homem adormecido fala e se esquece [...] Durma, cidade que me é propícia. Bendita seja a Escuridão. Pois a luz é terrível. As franjas dos dias sombrios desapareceram e o mundo recupera sua contingência original. Através das categorias abusivas, a consciência repousa, feliz, em sua negra densidade. A luz, fonte dissolvente, cede o seu lugar à palavra. Bendita seja a Escuridão / Pois a palavra não se altera por nenhuma visão (FANON, 2015, p. 92).

Mesmo Épithalos, que inicialmente se opõe a esse reino da noite – “Dois mil anos e o mundo dorme / Dois mil anos em que os Homens se esquecem no seio de uma Vida em suspensão! / Dois mil anos e os dias escravizam a consciência” (FANON, 2015, p. 126) –, implora que o sol se apague e a noite retorne, após ver às claras a tragédia que provocou:

Astros hemorrágicos que me condenam / Cessem! / Oh! Não mais ver / Não mais ver a mudez branca / Não mais ver a morte / Coisas permanentes agarram meu olhar / desenfreado / O Vazio / O fim / [...] / Noite germinação que legitima o sono dos homens / Venha / Limitar a perspectiva do mundo... / Não mais ver. (FANON, 2015, p. 132).

É significativo, ainda, que para François e Épithalos, os não-heróis e núcleos contrários de cada uma das peças, a noite represente coisas tão diferentes: sono deformador da humanidade ou o sonho de uma vida digna do nome, dimensão de existência autônoma ou aquilo que impossibilita esta. Tal discrepância entre seus protagonistas e a dissonância destes em meio a seus respectivos mundos dá ainda mais densidade ao fato de que, ainda que essa questão seja explorada, invertida e tensionada de ponta a ponta, não se produz qualquer resposta última e definitiva sobre o significado da noite. De modo que seria apressado querer reduzir a um mero irracionalismo ou uma ruptura pós-heideggeriana com o humanismo essa expressão em múltiplas vozes, sintetizada insistentemente pelo coro de *Mãos Paralelas*: “Bendito seja a escuridão, pois a luz é terrível” (FANON, 2015, p. 101). A escuridão não é o oposto da palavra ou da possibilidade de nomear o mundo, como veremos na proposta lacaniana de Lélia Gonzalez<sup>10</sup>, mas sim, uma das suas possibilidades. Talvez por isso a relação com a morte seja tão ambivalente e relativamente distinta daquela proposta por Heidegger –

---

<sup>10</sup> Como podemos supor ao ler a oposição entre consciência e memória, proposto por Lélia Gonzalez em seu célebre racismo e sexismo na cultura brasileira (Gonzalez, 1984, pp. 223-244)

e toda a fenomenologia francesa à época de Fanon – onde a morte é a única certeza que se possa ter:

*Lucien.* Veja bem, eu pensei muito sobre tudo isso: acho que, em última análise, um homem sempre terá que escolher entre a vida e a morte. É fácil permanecer imóvel e repetir sem parar: “a vida é a antecâmara da morte”. [...] Mas é mais difícil acreditar na vida e no amor. É mais exaustivo abrir as mãos e se agarrar à vida, ferozmente, humanamente, quer dizer, terrivelmente. É mais difícil lutar, gritar, uivar não mais à morte mas à vida! (FANON, 2015, p. 79)

Fanon, ao fim, parece escolher a vida, tal como um gladiador, com todas as suas incertezas e agruras<sup>11</sup>. Mas é importante ressaltar o papel de Ginette<sup>12</sup> em *O Olho se Afoga*, enquanto mediadora entre as visões de Lucien e François e, ademais, a primeira articuladora da crítica sociogênica que Fanon aplicaria em todos os seus estudos, na forma de uma indagação sobre as razões reais de uma determinada postura diante da morte e da vida:

Você sabe que você não escolheu; que não escolhemos. Queremos viver, mas queremos saber porque ele quer morrer. [...] Não podemos deixá-lo ir, não podemos mais esquecê-lo, não podemos nos afastar dele. Não te incomoda viver avidamente ao lado desse morto ainda quente? (FANON, 2015, p. 79).

Essa inquietação ajuda a iluminar as raízes de um caminho sinalizado por Fanon em *Pele negra* e tomado de modo subterrâneo em seus textos posteriores: a distensão da categoria heideggeriana de “ser-para-a-morte” sinalizada por Fanon<sup>13</sup>. Pois para o “ser” racializado e colonizado descrito por Fanon, a morte não é tanto a “possibilidade da impossibilidade da existência” (HEIDEGGER, 2018, p. 339), de momento indeterminado e impossível de ser experienciada, mas sim um evento dado, determinado e conhecido; ela acontece *agora*, já aconteceu. Presente na existência como uma experiência cotidiana – ainda que imperfeita, enquanto o “aspecto de morte incompleta” (FANON, 2011, p. 361) que cobre a vida – a morte se dá aqui como a impossibilidade da possibilidade de existir de outro modo.

<sup>11</sup> Como escreve em uma carta no leito de morte: “a morte está sempre conosco e o importante não é saber como evitá-la, mas garantir que façamos o nosso melhor pelas ideias em que acreditamos” (CHERKI, 2006, p. 165).

<sup>12</sup> Junto com as mulheres de *Mãos Paralelas*, Ginette forma um grupo de vozes críticas concretas (cada uma a seu modo) aos confrontos altamente filosóficos dos protagonistas homens, e suas falas suspendem inclusive os significados tão importantes, certos e unidimensionais das “mortes” e “vidas” que estes enfrentam e evocam. Certamente, um dos trabalhos a ser feito a partir das peças de Fanon é um estudo mais aprofundado sobre estas personagens, e o que elas representam na formulação da crítica fanoniana – tanto mais quando lembramos que todos os livros de Fanon foram ditados para mulheres em seu processo de escrita.

<sup>13</sup> Numa das edições de *Les Temps Modernes* presentes na biblioteca de Fanon, o seguinte trecho de um texto de Francis Jeanson está marcado: “E nós citaremos de cabeça o pensamento spinozista segundo o qual ‘a morte é a última coisa sobre a qual um homem livre pensa, e sua sabedoria é uma meditação não da morte, mas sobre a vida [essa última palavra sublinhada com traço duplo]’, pensamento que conviria, evidentemente, opor à toda a tradução oposta, conduzindo à Heidegger” [Anotação de Fanon: “E seu ‘ser para a morte’”]. (FANON, 2015, p. 650).

Assim, não há tanto uma elaboração de projetos que se estendem num futuro finito – e o ser-para-a-morte “próprio” de Heidegger *sabe* que sua morte não está num distante ainda – não e não a nega, mas a antecipa conscientemente, assumindo e suportando-a como a possibilidade constitutiva de si; aquela possibilidade mais própria, certa, extrema, irremissível, indeterminada e insuperável, que, por isso mesmo, coloca totalmente em jogo o “poder-ser *mais* próprio” de alguém – isto é, faz de sua existência e de suas possibilidades algo propriamente seu, e do seu ser-para-a-morte um “ser para a possibilidade” (2018, p. 326, 339)<sup>14</sup>. Nem é, também, o caso de seu “ser-para-a-morte impróprio” (2018, p. 336), onde a tentativa de se tranquilizar e fugir da morte ao transferi-la para “algum dia mais tarde” – pela certeza empírica e cotidiana de que “morre-se” no impessoal (isto é, não eu) e de que “a morte vem, mas ainda não” (2018, p. 329) – tende a encobrir o que há de mais próprio na morte, enquanto *possibilidade* (o fato de que ela é minha e irremissível) e enquanto *certeza* (o fato de que, indeterminada em seu quando, ela é possível a todo instante).

Se Fanon demonstra algo de crucialmente ontológico com seus sociodiagnósticos da existência racializada e colonizada é a já facticidade de sua morte, não tanto numa iminência que delinea o “todo” de sua existência mas numa realização imperfeita que se alonga num limbo; imanência à espreita para reduzi-la a nada. Diante dessa outra forma de certeza perpétua da própria morte, a luta contra sua presença concreta e assombante ocupa e domina todo o espaço-tempo existencial, isto é, a possibilidade de fazer algo mais da própria vida. Mesmo o *ainda-não* – para o qual a morte poderia talvez ser lançada, dando espaço a possibilidades menos impróprias de uma vida digna – deve ser conquistado todo dia. Nem se trata de encobrir a morte – como se cobre algo atmosférico? – mas de se esquivar e de desviá-la; no limite, como demonstra Fanon a respeito dos assassinatos resultantes da fome e de todo tipo de brutalização da existência, a própria morte pode, sim, ser remetida a um outro – apenas provisoriamente, é óbvio, mas pode; hoje quem morre é o outro, não eu. Diante da “morte à queima-roupa” (FANON, 2015, p. 361), que não pode ser negada e nem antecipada

---

<sup>14</sup> Eis o argumento de Heidegger, esmagado: o ser-para-a-morte, enquanto a antecipação (contemplativa, não factual) da própria morte, abre uma pessoa (um ser) para si mesma ao abri-la para a sua “possibilidade mais extrema” e mais própria (sua morte, que ninguém mais pode morrer) e, com isso, para a possibilidade de compreender e projetar-se para seu “poder-ser mais próprio e mais extremo” (*sua* existência, que ninguém mais pode viver); isto é, a “possibilidade de existir em sentido próprio” e “poder ser propriamente ela mesma”, sempre já em jogo em seu ser e que só ela pode assumir para si. Pois, sem suspender a insuperabilidade da morte, tal antecipação libera tal pessoa “do perder-se nas possibilidades ocasionais”. Ou seja, lhe permite compreender e escolher “em sentido próprio” suas possibilidades (conscientemente) finitas, antepostas às possibilidades insuperáveis e “superáveis da existência dos outros”, que podem agora ser reconhecidas como tal – como impessoais e impróprias. Abre-se, desse modo, “como possibilidade mais extrema a tarefa de sua propriedade, rompendo assim todo e qualquer enrijecimento da existência já alcançada” (2018, p. 339-41).

pois já está aqui, e cujas bordas já penetraram tenebrosamente o seu corpo e a sua mente, o colonizado empurra a morte com a barriga.

Afinal, o problema geral do *Geworfenheit* heideggeriano – o “*ser-lançado*” no mundo, que implica estar “entregue à responsabilidade de sua morte” enquanto um morrer constantemente durante todo o tempo de vida, sobre o qual já sempre se decidiu, para si, por esse ou aquele modo de “ser-para-a-morte” (HEIDEGGER, 2018, p. 336) – é, no mundo ou cidade ou comunidade da pessoa colonizada, negra, indígena, o fato de ser lançado na terra como um corpo que “não [é] mais do que um corpo” (FANON, 2011, p. 703): o fato de ser lançado na cela, na cadeira do torturador, na parede de um quadro, na calçada na frente de sua casa, no chão de uma rua sem câmeras, num canto onde nunca será encontrado, na trajetória da bala perdida; no domínio do assassinato onde a morte assume a face de forças policiais, (para)militares, milicianas, jagunças – ou simplesmente, numa banalidade terrível, do marido, do vizinho, do conhecido. E mesmo “antes” disso, é ser lançado no consultório sem diagnóstico, na casa sem comida, ao relento pelo incêndio ou reintegração de posse ou despejo que destrói o lar. É possível multiplicar indefinidamente esses contra-argumentos mórbidos, mas talvez todos remetam, no fundo, à crítica de que “o Dasein de Heidegger nunca tem fome” (LÉVINAS, 1980, p. 108). E é tempo, aqui, de retornar ao sonho.

Pois antes de todas essas descrições em seus livros de uma relação em círculo vicioso com a morte, existe esse ataque-relâmpago de Fanon contra Heidegger e à ontologia<sup>15</sup>, na forma de algumas poucas referências implícitas em *Pele negra*. Porque? O que a motiva, que angústia se encontra em sua base? Fanon se preocupava profundamente com a possibilidade de poder *ser* livremente, isto é, de assumir responsabilidade e decidir sobre sua própria existência (uma questão que, na França nas décadas de 1940 e 1950, dominada intelectualmente pela fenomenologia e pelo existencialismo, dificilmente poderia ser evocada fora da sombra de Heidegger). Mas aquilo com que se deparava continuamente, pela sobredeterminação social do exterior e pelo correlato colapso psíquico no interior, era justamente um impossibilitar de condições essenciais para o “ser para a possibilidade” heideggeriano, fundado no ser-para-a-morte próprio – isto é, de uma relação com a morte onde haja uma *decisão* sobre e uma incorporação *ativa* desta, onde ela não reine absolutamente e impossibilite a possibilidade de obter e afirmar uma certeza quanto à vida.

---

<sup>15</sup> Fanon afirma que “toda ontologia é feita irrealizável numa sociedade colonizada e civilizada” pois, uma vez que “deixa de lado a existência, não permite compreender o ser do Negro. Pois o Negro não tem mais de ser negro, mas sê-lo diante do Branco” (2011, p. 153); Seu alerta sobre este ponto-cego da ontologia é similar à sua crítica a Sartre por se esquecer que “o preto sofre em seu corpo de outro modo que o Branco” (2011, p. 175).



A questão de Fanon, nesse sentido, é por que insistir em viver, sonhar, desejar, amar, quando você é dado como morto – pelo racismo, pela COVID-19, pelo eurocentrismo acadêmico, pela crise estrutural do capital e pela tendente mercadificação da vida que apequena cada vez mais a experiência humana...? O seu teatro filosófico é a resposta inquietante de que é preciso justamente *fazer* esse questionamento com toda força, tocar com as mãos os limites da própria existência, sentir o peso da ambivalência entre os desejos de afundar indefinidamente na noite ou lançar em chamas o mundo para acordá-lo, ouvir com atenção as verdades iluminadas por essa escuridão. Afinal, como é possível se ver condenado em um tal mundo e simplesmente seguir o seu ritmo funesto?

Não por acaso, a nota de rodapé em *Pele negra* na qual Fanon informa sua intenção original de realizar “um estudo sobre o ser do preto para-a-morte”, contra a ideia que a pessoa negra não se suicida, é puxada de um parágrafo onde escreve: “em uma luta feroz, aceito sentir o estremecimento da morte, a dissolução irreversível, mas também a possibilidade da impossibilidade” (FANON, 2008, p. 182). *Pele negra* tomou outro rumo (não inteiramente diferente) e um estudo sobre tal ser *para-a-morte* nunca chegou a existir, mas vemos suas coordenadas nos preâmbulos de sua não-escrita. Fanon conta em *Pele negra* que este livro deveria ter sido escrito há três anos, mas na época “as verdades nos queimavam” (2011, p. 64). Há três anos, em 1949, Fanon terminava de escrever suas peças num cemitério de Dunquerque – o único lugar onde conseguia se concentrar, como contou ao seu irmão Joby (FANON, 2004). Numa “obra de exorcismo pessoal” (YOUNG, 2018, p. 29), *François* tomava a forma e o nome de *Frantz* – variações francesa e germânica com o mesmo significado de “francês” e “homem livre”: aquilo que Fanon descobriu não ser. Mergulhado na escuridão e na impossibilidade de se assimilar a um mundo que mal compreende, Fanon talvez tenha enterrado ali mesmo essa sua outra possibilidade muito própria que o assombrava, um ser para-a-morte insustentável de continuar sendo carregado dentro de si. François queria morrer e não havia como contornar o fato.

### Na cova do tempo

Épithalos, é claro, toma outro caminho e fracassa terrivelmente. Para além de uma emulação dos moldes de uma tragédia grega, *Mãos Paralelas* tensiona a própria estrutura trágica ao prescrever desde o início o seu fim e jogar seus personagens violentamente contra a sua narrativa, isto é, contra a predeterminação que os condena a uma ruína inescapável, tanto um passado à espreita quanto uma catástrofe vindoura. Por ironia metalinguística do destino, ainda, toda a trama dessa tragédia se desenrola em torno de um único “ato” ou “evento” que,

na ausência de cenas inteiras no manuscrito original, é descrito apenas pelo “horível presságio” de Polyxos, que vê num sonho sua própria morte nas mãos do filho, e pelas reverberações do cataclisma resultante. A ação que se anuncia como a ação criadora da história sequer é narrada ou testemunhada: personagens morrem fora e dentro de cena, o panorama geral retorna a um estado anterior ao inicial (para reconstruir aquilo que se tentou superar), sonhos de novos horizontes são abandonados. No limite, o saldo vertiginosamente negativo de seu ato nuclear parece até mesmo anular a história: se houve qualquer dialética aqui, é preciso procurar a sua ossada em meio aos mortos carbonizados.

Porque, então, tudo isso? O que provoca uma tal devastação em tantas camadas, uma terra arrasada tão profunda? Uma tentativa de quebrar o tempo. Mais especificamente, como temos visto, uma tentativa orgulhosamente individual de se libertar do tempo vigente que domina um mundo, para acordá-lo de sua noite e sono de 2000 anos governados por um autoproclamado “assassino do dia”: “O povo me dá graças pela imobilidade estreitada na qual ele se observa. [...] Não aumentem jamais o círculo onde é apanhado o destino do homem [...] Eu descobri o ponto de equilíbrio onde se imobiliza a consciência humana” (FANON, 2015, p. 101, 96). Ao final, a luz do sol que Épithalos faz nascer com o assassinato que comete revela uma realidade assustadoramente fora de seu controle – como haviam anunciado as mulheres da peça – e fisicamente impossível de ser encarada a olho nu: “(tal qual uma carne arrancada por uma rajada de metralhadora): EU VEJO” (FANON, 2015, p. 133).

Mas como insiste para todas ao seu redor até então, Épithalos acredita ser capaz de abrir o “precipício absoluto onde se forja a dissociação”, pois se enxerga como um agente alheio às “proliferações temporais dos homens”: contra “os futuros ilusórios”, o seu desejo é de “que se afoguem as esperanças temporais” (FANON, 2015, p. 110, 108, 126). Num diálogo com Audaline, ele expressa seu desejo de se realizar por si, em si, de uma só vez:

Um dia, um único dia! / O homem tem um dia para viver / Em um dia sua existência deve terminar / Um dia! / Um único dia e é a morte Audaline, um dia e é amor / Um dia, um único dia! / [...] / Audaline, o que são a História e o Futuro para mim / A beleza eucarística do passado / Virtudes ancestrais / Elevação futura? / O que importa para mim a proliferação temporal dos seres humanos? / Eu não quero ter séculos! / No coração da minha existência é onde encontrarei / O grito de raiva, meu hino de amor! (FANON, 2015, p. 108).

Novamente, mais interessante do que ler aqui um pessimismo em contraste com a notória postura revolucionária de Fanon, é ler de que modo as suas preocupações *temporais* elaboradas em toda sua obra já começam a ser articuladas neste texto. Fanon vai escrever, em *Pele negra* e então em *Condenados*, que é incontornavelmente um homem de seu tempo, e que cada geração tem a sua tarefa histórica a realizar ou trair. Mas a relativa nebulosidade na

qual se encontra tal tarefa, assim como a possibilidade de traí-la, não são de modo algum negligenciáveis. As três mulheres da peça – Audaline, Dhràna e Ménasha – são constantemente jogadas para uma zona secundária por Épithalos, que se acredita o único protagonista (histórico, cósmico) possível e se perde em monólogos sobre a própria epopeia, mas deste local o seu ponto de vista é cristalino. Elas carregam a memória da temporalidade do poder, de como este retorna violentamente a si mesmo, e não podem ignorar o que percebem no horizonte:

Mas nós mulheres, temos o direito de esquecer? A quais cumes vocês me levarão, homens insatisfeitos? O que há mais para descobrir senão o que nós lhe damos? Não pode o cordão umbilical ser cortado, de uma vez por todas? Estou cansada! Cansada de lutar, de gerar! Homens excessivamente clamorosos, vocês nos fazem pagar [por] cada uma de suas embriaguezes. Quando, então, desprezando todas as glórias impossíveis, vocês se suspenderão nos paraísos maternos? Onde encontrar as palavras? Como fazer o homem entender que os chamados que ele percebe nas horas decisivas emanam somente de nós? Deuses, para quem nossos rostos devastados se voltam, me inspirem e me deem a força para convencer! Escutem, machos frenéticos, a fonte não está em lugar algum, senão em nós. Machos orgulhosos, cessem o impotente edifício de sua agitação. Seus gestos tenebrosos ferem e os sonhos que os animam, de nulas realizações, esfolam nossos lábios. Estou cansada. Cansada de viver para os homens. Cansada de esperar, inquieta, pelo esplendor de suas ações. Homens que mal escutam, tenham piedade de suas companheiras! Piedade! (FANON, 2015, p. 98-9).

Na trama, elas se lembram daquilo que os homens esquecem, pois são elas que sofrem o peso de suas ações e a quem é imposto o fardo de reverter sua destruição<sup>16</sup>; e enxergam que a aparente saída do tempo vigente está presa numa armadilha, construída inconscientemente por homens guiados por poderes superiores que se ocultam. Em seu conjunto, as críticas de cada uma das mulheres tecem a máxima de Marx de que *os homens fazem a história, mas não como o querem*.

Ménasha expõe o que é que impulsiona as ações “autônomas” dos homens – é o Sol que comanda as ações e se ergue através de Épithalos, e não o contrário; sua filha Audaline se opõe firmemente à ilusão de uma independência temporal pois, “imperturbáveis, os eventos empurram as consciências particulares” (FANON, 2015, p. 108); e Dràhna vê na “aventura parricida” de seu filho simplesmente a perpetuação dos mesmo ciclos de violência que

---

<sup>16</sup> Indagada sobre a sede de luz que enxerga nos “olhos banhados de infinito” de seu filho em um sonho, Dràhna responde: “Saberemos algum dia de que fontes não-traduzidas o homem traz [de volta] as febres tenazes com as quais ele aniquila cidades? Dispersas ao capricho dos suspiros quentes do mundo, as mulheres se empenham em defender um retalho de raiz. É a partir de nós que os universos se organizam, mas os homens, irrisórias criaturas arrancadas de nós, chicoteiam nossos rostos com suas mãos homicidas. [...] Ao contato da minha memória, eu encontro, palpitantes, os desejos que formaram minha particularidade. Mas os homens, nossos ídolos transparentes, vieram e, outra vez, nos espalharam na cadência de seus gestos” (FANON, 2015, p. 99, 100).

fizeram de Polyxos um tirano noturno: “A Tragédia, inserção absoluta / fixa o porvir / Nossa terra se enluta...” (2015, p. 122). Épithalos, evidentemente, ignora todas elas e não vê a si mesmo preso nesta repetição daquilo que tenta abolir, mesmo quando a irrupção pela destruição que intencionada – “de uma perda absoluta eu quero ser o promotor” (2015, p. 110) – é explicitamente denunciada por Dráhna como um evento pré-determinado que “o mundo já aguarda” – aquilo que “acontecerá na terra dos homens” conforme os “obscuros desígnios” dos quais seu filho se encarrega (2015, p. 101):

Sim de novo a morte / de novo o inferno / de novo o entusiasmo / de novo as febres [...] De novo as velocidades intoleráveis / as expansões irreprimíveis [...] De novo a MORTE / De novo os aspectos horrendos / De novo as rupturas definitivas / De novo o ilusório ABSOLUTO (FANON, 2015, p. 118, 124).

Novamente, insistimos, seria fácil ler estes alertas como um ceticismo existencialista eventualmente abandonado com relação a revoluções armadas nas quais Fanon vai se engajar, deixando para trás essas preocupações metafísicas com os deuses por trás da noite perpétua (da consciência, da humanidade) e da incineração do mundo que os homens provocam e combatem cegamente. Usando Fanon contra Fanon mais uma vez, no entanto: “É fácil enxergar que Deus nada tem a ver com isso” (2011, p. 134). Pois ainda que Frantz tenha pedido a Joby que suas peças fossem destruídas, lá está, em seu último livro, inaugurando sua conclusão, um eco quase perfeito dessa ameaça temporal e tragédia muito concreta que, num âmbito puramente textual-imaginativo, Fanon se recusou obstinadamente a resolver: “É preciso sair da grande noite em que fomos mergulhados. O novo dia que já se levanta deve encontrar-nos firmes, prudentes e resolutos” (FANON, 2013, p. 361).

Épithalos se pronuncia uma última vez, e os colchetes que se formam entre os escritos iniciais e finais da obra de Fanon tornam nítido que a sua apreensão do tempo rompe com as tendências afrocentristas da Negritude, e também com qualquer fé religiosa na dialética hegeliana. Para Fanon, é impossível tanto se ancorar inteiramente no passado quanto tentar se desligar absolutamente de sua influência, e se o caminhar das coisas *deste* mundo (mesmo com suas reviravoltas e lutas) aparece como um curto-circuito de mestres matando escravos e se entre-matando às custas da vida de todas ao seu redor, é porque há razões nada abstratas e metafísicas para isso: porque há chacinas sendo cometidas na encruzilhada onde uma autoconsciência encontra outra. Se aquilo que assombra Fanon desde o otimismo cuidadoso de *Ano V* até o pessimismo crescente em *Condenados* é um presente colonial que ameaça se projetar indefinidamente, *Mãos Paralelas* é um texto que realinha o centro de gravidade das preocupações fanonianas com a questão do *futuro* dos sistemas coloniais.

Os rastros dessa preocupação atravessam não linearmente toda sua obra. *Condenados* afirma que é necessário “interromper o tempo morto introduzido pelo colonialismo, fazer a História” (2011, p. 477). *Pele negra* se inicia alertando que é muito cedo ou tarde para um tal desfecho, que esse rasgo do tempo – a *explosão* – não era *mais* ou *ainda* possível. Num de seus escritos psiquiátricos, Fanon explica que a existência humana só pode se realizar mediante um enraizamento social no dinamismo tridimensional do tempo<sup>17</sup>. Crucialmente, o perigo aqui é do “conjunto” ou “configuração colonialista” [*ensemble colonialiste*] que semeia novas modalidades e tecnologias coloniais para além do colonialismo clássico. (BARBOSA, 2019; FAUSTINO, 2021a). Em mais de um sentido, não possuímos aqui o tempo para explorar a extensão desta crítica. Pois o que ela ilumina é um trabalho de contínua aniquilação de vidas configuradas enquanto corpos em excesso: objeto a ser retirado de cena e matéria bruta convertida na potencialidade aparentemente infinita com a qual a colonização e seus agentes sonham incessantemente a própria realidade concreta e extensividade temporal<sup>18</sup> (GAYÃO, 2022). Mas o crucial, por ora, é desenterrar e provocar inquietações em torno daquilo que, relativamente às discussões crescentes sobre Fanon, ainda permanece não-lido, não-dito; aquilo que entra em cena através desses textos estranhos até mesmo para padrões fanonianos, e nos chama para interpretar de outros modos algumas questões fanonianas que conhecemos cada vez mais e a cada vez mais tempo. Nos deparamos, então, com o palco mais obscuro da dramaturgia de Fanon: *A Conspiração*.

Fazer a hermenêutica de um nome, dessa palavra sozinha que não aparece nunca mais na obra de Fanon, é um exercício puramente especulativo. Mas há trilhas possíveis: podemos, por exemplo, partir dos fortes ecos temáticos entre *O Olho se Afoga/Pele Negra* (um drama existencial atravessado por questões de morte e amor) e *Mãos Paralelas/Condenados* (a tragédia de uma revolução engolfada por horizontes sombrios) para triangular uma aproximação

---

<sup>17</sup> “Uma das coisas mais difíceis, seja para uma pessoa ou para um país, é sempre manter presente sob os olhos os três elementos do tempo: passado, presente e futuro. Manter esses três elementos à vista é reconhecer uma grande importância na espera, na esperança, no futuro; é saber que nossos atos de ontem podem ter consequências em dez anos, e que nós podemos então ter de justificar esses atos; daí a necessidade da memória, para realizar essa união do passado, presente e futuro. Contudo, a memória não deve predominar no homem. A memória é frequentemente a mãe da tradição. Ora, se é bom ter uma tradição, também é agradável ultrapassar certa tradição para inventar um novo modo de vida. Aquele que considera que o presente é sem valor e que só o passado deve nos interessar é de certo modo um homem a quem faltam duas dimensões, e com quem não se pode contar. Aquele que estima que é preciso viver o agora com toda força, e que não devemos nos preocupar nem com o amanhã nem com o ontem, pode ser perigoso, pois ele crê que cada minuto é cortado dos minutos vindouros ou dos que o precederam, e que não existe nada além dele sobre essa terra. Aquele que se desvia do passado e do presente, que sonha com um futuro longínquo, desejável e desejado, é também privado do terreno contrário cotidiano sobre o qual é preciso agir para realizar o futuro desejado” (FANON, 2015, pp. 235-236).

<sup>18</sup> Esta é uma alquimia de pura violência. Segundo Fanon, a “duração [do regime colonial] no tempo é função da manutenção da violência; uma “violência tridimensional” que, exercida no presente, esvazia o passado “de toda substância” e fixa um futuro no qual “o regime colonial se dá como devendo ser eterno” (2011, p. 414).

entre *A Conspiração* e *O Ano V da Revolução Argelina*, na qual é possível ouvir notas fantasmas ressoando. Como vimos, as peças reforçam uma análise fundamental que Fanon vai construir e refinar por toda sua obra, em várias dimensões: não há transformação do humano sem transformação do mundo, e vice-versa. Isso é algo que se observa desde o princípio da colonização, como explica *Ano V*:

Não há ocupação do território de um lado e das pessoas do outro. É o país como um todo, sua história, sua pulsação diária que é contestada, desfigurada, na esperança de uma destruição final. Sob essas condições, *a respiração de um indivíduo é uma respiração ocupada, uma respiração de combate.* (2011, p. 300, ênfase nossa).

*Conspirar*, em sua etimologia, é respiração em conjunto, soprar em uníssono. Como conclui a última frase de *Ano V*: “Esse oxigênio que inventa e dispõe uma nova humanidade, isso também é a revolução argelina” (2011, p. 410). Num campo hipotético, podemos considerar que *A Conspiração* de fato cairia na triangulação especulada acima, e que seguiria, também, a maior liberdade tomada nas outras peças para explorar as possibilidades mais abissais de questões exploradas posteriormente – *e se a única opção diante de uma realidade inabitável for um mergulho na noite da morte? E se toda tentativa de transformação desse mundo resultar em mera destruição cíclica?* Nesse caso, há certamente uma perda tremenda em não podermos ler esse que poderia ser o texto-negativo do livro mais otimista de Fanon, da sua investigação mais minuciosa das “mutações terrivelmente radicais” que compõem um processo revolucionário através de todas as camadas materiais e ideais da vida social.

Contudo, ao invés de colocar o desaparecimento do texto como um problema para a análise, é possível também ler esta ausência que ilumina. Se quisermos fazer uma destilação radical de suas peças, afinal, encontramos em seu interior – assim como em toda sua obra – “somente” articulações e tensionamentos de sofrimentos e lutas reais. Ainda que sua preocupação seja com dilemas humanos universais, antes e para além mesmo das suas configurações pelo racismo e pelo colonialismo, trata-se sempre de uma relação entre o particular, o individual e o universal *concreto*, em certos *movimentos* de síntese e transformação através de determinados tempos. Em outras palavras, no centro de cada uma de suas categorias, das mais banais às mais abstratas e obscuras, existe a mesma substância: existência em carne viva.

A hermenêutica a ser feita da *Conspiração*, assim, é uma hermenêutica radical da carne: uma leitura daquilo que, aqui e agora, talvez de modo igualmente obscuro mas não perdido no tempo como esse texto, dá corpo e possibilidade real à proposta política primordial de Fanon: uma conspiração para acabar como *esse* mundo, esse *tempo*. A conspiração, então, pode ser ampliada e pensada enquanto um universal negativo mesmo em sua opacidade ou até invisibilidade. É a mesma-respiração que está na base de toda linguagem e todo

enfrentamento, e a descoberta fundamental da possibilidade de matar o inimigo que é ao mesmo tempo a descoberta inquietante de sua humanidade, em uma vinculação irreversível de liberdade e responsabilidade: “O colonizado, assim, descobre que sua vida, sua respiração, os batimentos de seu coração são os mesmos que os do colono” (FANON, 2011, p. 459). É a respiração compartilhada com a qual Fanon ditava todos os seus livros de modo a afetar quem o ouvisse/lesse, e os sopros de uma mesma *big band* que expandem com o som o que era pensável – nas palavras de Ornette Coleman, *como eu posso transformar emoção em conhecimento?* E é também a não-respiração das “várias razões [pelas quais] tornou-se impossível respirar” (FANON, 2011, p. 247), e do mergulho em plenos pulmões e da sondagem inevitável (mas sempre evitada) no fundo do *eu* negativo, isto é: aquilo que me faz ou me lança contra o Outro, o *não-ser* enquanto possibilidade de se recriar e ultrapassar o próprio ser, as formas sociais (políticas e psíquicas) de desumanização desigualmente mútua que costuram o nosso mundo – talvez não mais o mesmo tempo de Fanon, de François, de Épithalos, mas certamente a mesma noite.

É possível fazer uma última questão aqui para Fanon, ou melhor, para o seu arauto solar renegado, mas a verdade é que a última palavra de Épithalos em *Condenados* é, no fundo, tão idiossincrática quanto irreconhecível: o plano de fuga para fora da noite está lá, mas agora é ao mesmo o preparo para combater o dia que avança tão inexorável quanto imprevisivelmente; e o *eu* ensimesmado desaparece: trata-se do *nós*. Nós podemos ler nessa transformação a transfiguração de uma preocupação inicial de Fanon com o heroísmo diante da morte<sup>19</sup>, à época de escrita de suas peças, em uma recusa absoluta da figura do herói articulada em *Condenados*: “Não devemos cultivar o excepcional, procurar o herói, outra forma de líder. Devemos erguer o povo, expandir o cérebro do povo, mobiliá-lo, diferenciá-lo, torná-lo humano” (FANON, 2011, p. 579). A questão, agora, é decididamente a de combater a tragédia coletiva: esta meta-história que quase não pode ser contada em sua atualidade, dada a dimensão de sua captura temporal precariamente narrada em *Mãos paralelas*, mas que pode ser vista de outros modos, se olharmos através da lacuna deixada pela *Conspiração*.

Existe, talvez, uma história em que Épithalos escuta as vozes ao seu redor; em que *conspira*. Mas talvez Épithalos tenha sido enterrado junto com François, deixando pouca coisa além dos ecos ao longo de sua obra posterior, vide os restos mortais coletados acima – ainda que uma leitura de *Pele negra* afinada com a cacofonia de suas peças revele uma sobrevivência

---

<sup>19</sup> “O que é a morte? Há uma contradição entre o heróico e o trágico, entre os seres que buscam a morte para manifestar a sua independência paga ao preço mais alto. Na morte, o homem heróico nega a morte, eleva acima da morte uma parte invencível de si mesmo” (FANON, 2004, p. 138).

parcial de ambos em Fanon, amplificando desde então o seu enfrentamento contra o mundo e contra seu próprio ser: há uma defesa forte da “necessidade de se perder na noite, única condição para chegar à consciência de si” (2008, p. 121), e esse desejo de autorrealização se alastra para o seu redor:

Nós gostaríamos de aquecer a carcaça do homem e partir. Talvez cheguemos nesse resultado: o Homem mantendo esse fogo pela autocombustão. O Homem liberado do trampolim que constitui a resistência de outrem e escavando na própria carne para encontrar um sentido para si. (FANON, 2011, pp. 64-5)

E nós não sabemos os nomes de quem Fanon enterrou, talvez, sob o signo de uma conspiração – mas isto nos leva a considerar justamente a possibilidade de que, no subsolo de sua obra, junto das forças mais elementares da noite e do fogo, haja a operação de uma força ainda mais obstinada porque sempre faminta, vorazmente negativa enquanto plena possibilidade, jamais-enterrável por conta mesmo de sua condenação nesta terra em que sua morte já está dada. Nessas profundezas, não há respostas finais, não há análises definitivas, não há previsões irreversíveis. O que esse obscuro sem-nome aponta, em companhia das outras peças de Fanon, é de que é preciso, também, distender, escavar e recompor a sua própria obra, buscando a potência presente em sua constante multiplicidade de vozes e em sua linguagem em camadas – e insistimos que as “estranhas harmonias” (FANON, 2018, p. 123) discutidas aqui são apenas algumas das várias possíveis a partir destes textos, e não esgotam sequer a si mesmas. Pois, se quisermos ser radicalmente fanonianos, não há valor algum em seus escritos se não funcionam para o *nosso* presente, diante das novas possibilidades de existência que se formam no agora – ou nas palavras finais de François: “quero te conduzir às portas ABSOLUTAS / onde a vida se apodera” (FANON, 2015, p. 90).

Talvez reste, ainda, aquela velha questão, vinda de sabe-se lá quando: como identificar essa força? As cortinas se abrem, a promessa se anuncia, o palco está vazio – onde está a conspiração? Que escuridão a esconde atualmente, com os outros mundos, tempos, dias, e respirações que promete? Poderíamos interrogar Fanon, mas uma resposta possível é de que isso seria começar num passo em falso; procurar um maestro onde este deve desaparecer. Pois o necessário, talvez, é escutarmos “com a orelha colada no solo” para ouvirmos “bem distintamente os barulhos de correntes enferrujadas, os gemidos de sofrimento” em seu subsolo (FANON, 2011, p. 861). Não como quem olha os arredores à procura do Momento e do Sujeito destinados a mudar a História, buscando confirmar uma visão construída no interior de um tempo cujos desfechos já foram definidos. Mas como quem se junta à sempre-presença de respirações de combate, às conspirações improvisadas, às mutações terrivelmente radicais, à imprevisibilidade daquilo por vir:



[A] luta não é mais onde se está mas onde se vai. [...] Nenhuma posição estratégica é privilegiada. O inimigo se imagina nos perseguindo, mas nós nos arranjamos para sempre estar nas suas costas, o golpeando no momento mesmo em que ele nos acreditava aniquilados. A partir de agora, somos nós que o perseguimos. Com toda sua técnica e seu poder de fogo, o inimigo dá a impressão de cambalear e se atolar. *Nós cantamos, nós cantamos.* (FANON, 2011, p. 529, grifo nosso)

**STRANGE HARMONIES:  
LIFE, DEATH AND TIME IN FRANTZ FANON'S  
DRAMATURGIC LANGUAGE**

**ABSTRACT:** This article analyzes the dramaturgical writings of Frantz Fanon (1925-1961) – the plays *Mãos paralelas* and *O Olho se drowne* – within the general set of his work and from the context of his production, focusing on the themes of life, death and time. Our argument is that its themes and aesthetics offer new keys for understanding Fanonian thought and for interrogating human issues as universal as they are contemporary in their sociopolitical urgency. We intend to encourage discussion on these texts, still little read and discussed within Fanon's research, but full of possibilities for other realignments of his critique. The intentionally fragmentary readings carried out here are intended to serve as a starting point for mobilizing Fanon's work as a vital instrument for understanding and confronting current colonial and racist realities.

**KEYWORDS:** Frantz Fanon; Life; Death; Time.

## REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Muryatan S. A atualidade de Frantz Fanon: acerca da configuração colonialista. In: FILHO, Silvio de Almeida Carvalho Filho; NASCIMENTO, Washington Santos (orgs.). *Intelectuais das Áfricas*. Campinas, Pontes Editores, 2019.
- CHERKI, Alice. *Frantz Fanon: a portrait*. Londres, Cornell University Press, 2006.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador, EDUFBA, 2008.
- FANON, Frantz. *Oeuvres*. Paris, Éditions La Découverte, 2011.
- FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Juiz de Fora, Editora UFJF, 2013.
- FANON, Frantz; KHALFA, Jean & YOUNG, Robert J.C. (orgs.). *Écrits sur l'aliénation et la liberté*. Paris. Éditions La Découverte, 2015.
- FANON, Frantz; KHALFA, Jean ; YOUNG, Robert J.C. (orgs.). *Alienation and Freedom*. Bloomsbury Academic, 2018.
- FANON, Frantz. *O olho se afoga/Mãos paralelas - Teatro Filosófico*. Salvador: Editora Segundo Selo, 2020a.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020b.
- FANON, Joby. *Frantz Fanon: De la Martinique à l'Algérie et à l'Afrique*. Paris, L'Harmattan, 2004.
- FAUSTINO, Deivison. M. “A emoção é negra e a razão é helênica? Considerações fanonianas sobre a (des)universalização do”. In: *Revista Tecnologia e Sociedade (Online)*, v. 1, 2013.
- FAUSTINO, Deivison. *Frantz Fanon: um revolucionário, particularmente negro*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editora, 2018.
- FAUSTINO, Deivison. Prefácio À edição brasileira. In: FANON, Frantz. *Por uma revolução africana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021a.
- FAUSTINO, Deivison. Reflexões indigestas sobre a cor da morte. in: *As interfaces do genocídio: raça, gênero e classe*. Org: Marisa Feffermann, Suzana Kalckmann, Deivison

Faustino (Nkosi), Dennis de Oliveira, Maria Glória Calado, Luis Eduardo Batista e Raiani Cheregatto. São Paulo: Instituto de Saúde, 2018. pp. 141- 158. Disponível em: [https://deivisonnkosi.com.br/wp-content/uploads/2019/11/ilovepdf\\_merged.pdf](https://deivisonnkosi.com.br/wp-content/uploads/2019/11/ilovepdf_merged.pdf)

FAUSTINO, D. A “interdição do reconhecimento” em Frantz Fanon: a negação colonial, a dialética hegeliana e a apropriação calibanizada dos cânones ocidentais. *Revista de Filosofia Aurora*, 33(59). 2021b <https://doi.org/10.7213/1980-5934.33.059.DS07>

FAUSTINO, Deivison. *Frantz Fanon e as encruzilhadas – teoria, política e subjetividade*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

GAYÃO, Nicolau. Vida morte em suspensão: A violência colonial em peças de Sony Labou Tansi e de Frantz Fanon. In: CHAVES, Rita; KACZOROWSKI, Jacqueline; NÓ-BREGA, Bruna Del Valle; LOPES, Aline da Silva; SANTOS, Matheus Vieira dos (orgs.). *Áfricas, Literatura e Contemporaneidade: memória, imaginário e narrativa: trânsitos*. São Paulo, e-Manuscrito, 2022.

GEISMAR, Peter. *Fanon*. Buenos Aires: Granica Editor, 1972.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984, p. 223-244.

GORDON, Lewis R. Disciplinary Decadence and the Decolonisation of Knowledge. *Africa Development*, v. 39, n. 1, 2014.

GORDON, Lewis R. *What Fanon Said: A Philosophical Introduction to His Life and Thought*. Nova York: Fordham University Press, 2015

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. A recepção de Fanon no Brasil e a identidade negra. *Novos estudos - Cebrap*, n. 81, 2008.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do Espírito*. 9. ed., Petrópolis: Vozes, 2018.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2018.

HENRY, Paget. *Caliban's Reason: Introducing Afro-Caribbean Philosophy*. New York: Routledge Library Binding, 2000.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et Infini: essai sur l'extériorité*. Leiden: Martinus Nijhoff Publishers, 1980.

LUKÁCS, Georg. *Ontologia do ser social*. Os princípios ontológicos fundamentais de Marx. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Livraria Ciências Humanas, 1979.

MARX, Karl. *Contribuição à Crítica da Economia Política*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, [1957] 2003, p. 248

MACEY, David. *Frantz Fanon: a biography*. 2. ed. Nova York, Verso, 2012.

MEDEIROS DA SILVA, Mário Augusto. Frantz Fanon e o ativismo político-cultural negro no Brasil: 1960/1980. *Estudos Históricos*, v. 26, não. 52, 2013.

NASCIMENTO, Rosânia do. Frantz Fanon no Brasil: uma releitura da sua recepção pelo pensamento negro feminista. *Revista Artemis*, v. 27, n. 1, 2019.

YOUNG, Robert J.C. Introdução. In: FANON, Frantz. *O olho se afoga/Mãos paralelas - Teatro Filosófico*. Salvador, Editora Segundo Selo, 2020.

Recebido em: 14/09/2022.

Aprovado em: 02/03/2023.