

Gesto, traço, palavra: os contornos humanos sob suspeita

ANITA MARTINS RODRIGUES DE MORAES

■ 268

Anita Martins Rodrigues de Moraes é professora de Teoria da Literatura junto ao Departamento de Ciências da Linguagem da Universidade Federal Fluminense (UFF). Seus interesses de pesquisa se voltam à questão das relações entre literatura, antropologia e estudos pós-coloniais. De suas publicações, destacam-se os livros *O inconsciente teórico: investigando estratégias interpretativas de Terra sonâmbula*, de Mia Couto (São Paulo: Annablume/FAPESP, 2009), e *Para além das palavras: representação e realidade em Antonio Candido* (São Paulo: Editora da Unesp, 2015).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1365201667682092>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4897-8799>

■ RESUMO

Este artigo explora possibilidades reflexivas que o encontro entre artes plásticas, dança e literatura pode desencadear. Trata-se de pensar a produção artística em sua diversidade e em tensão com teorias expressivas e miméticas da arte. Pretende-se, especialmente a partir do encontro com o desenho de Marcia de Moraes, a dança de Juliana Moraes e a escrita de Clarice Lispector, confrontar a teoria da função humanizadora da literatura elaborada por Antonio Candido. Na problematização da própria ideia de *humanização*, terá destaque a leitura do livro *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector.

■ PALAVRAS-CHAVE

Relações inter-artes, figurações do humano, biopolítica, Clarice Lispector, Antonio Candido, Marcia de Moraes, Juliana Moraes.

■ ABSTRACT

This article explores speculative possibilities that the encounter between fine arts, dance and literature can trigger. It aims to think about artistic production in its diversity and in tension with expressive and mimetic theories of art. It is intended, especially considering the encounter with the drawing of Marcia de Moraes, the dance of Juliana Moraes and the writing of Clarice Lispector, to confront the theory of the humanizing function of literature elaborated by Antonio Candido. In problematizing the very idea of humanization, the reading of Clarice Lispector's book *A paixão segundo G.H.* becomes crucial.

■ KEYWORDS

Interart relations, human figurations, biopolitics, Clarice Lispector, Antonio Candido, Marcia de Moraes, Juliana Moraes.

Pretendo, neste trabalho, partilhar algumas reflexões em torno de minha trajetória de estudos sobre literatura tendo em conta a cotidiana convivência com a produção artística de minhas irmãs, ou seja, com o desenho de Marcia de Moraes e com a dança de Juliana Moraes. Tentarei investigar como tal partilha, tão profunda, afetou e afeta minha experiência com a literatura, particularmente minha maneira de pensá-la.

Como pesquisadora e professora de teoria da literatura, tenho investido na discussão de premissas, de pré-noções que sustentam certos edifícios teóricos no âmbito dos estudos literários. Talvez tal atitude teórico-crítica, marcada pela suspeita, surja da compreensão de que a inteligência artística, em corpo e cor, em movimento e traço, resista a dicotomias que apartam o pensamento do corpo, o concreto do abstrato, o sensível do inteligível, seja para valorizar o polo material/corporal, seja para valorizar o espiritual/intelectivo (certamente, a valorização mais corrente). Vale notar que minha resistência a tais dicotomias se mantém também no que se refere a supostas tentativas de síntese ou reintegração dos polos – afinal, muitas vezes partem já de categorias polarizadas e comumente as sínteses desejadas dissimulam a subordinação de um polo a outro.

■ 270 O contato com a dança e o desenho tem sido parte do contato com minha irmãs. Pude participar, como observadora, de processos: pude testemunhar a elaboração de desenhos e coreografias, ver exposições e encenações (inúmeras vezes, pois me fascinam). Ver de perto, no dia a dia, o processo de elaboração artística de minhas irmãs talvez me tenha feito perceber a inteligência artística em ação: trabalho cotidiano de envolvimento com possibilidades, em flerte com o desconhecido. Trata-se de trabalho incansável de estudo, de pesquisa. Talvez eu tenha sido levada a avaliar o valor do pensamento em movimento e traço, em corpo e cor – e, então, a suspeitar de certos modos de entender a arte. Afinal, não há pessoa-fonte, não há antes – há contínuo autodesdobramento, descoberta que é *transformação*.

De outra maneira: fui levada a duvidar da suposição de que haja uma realidade prévia que se vê, então, duplicada pela arte, a arte entendida, assim, na chave da expressão/representação. Tornou-se pouco convincente para mim a aposta de que haja uma realidade-fonte (seja a realidade interior do artista, sua subjetividade, seja a realidade exterior, social). Como pensar a arte, e a literatura em particular, para além da chave do reflexo (*do espelho do eu e do mundo*)? Recorro a uma passagem do ensaio “Poesia e pensamento abstrato”, de Paul Valéry (1871-1945), poeta e ensaísta francês:

Pensem em uma criancinha: a criança que fomos trazia consigo diversas possibilidades. (...) Tendo aprendido a usar as pernas, descobrirá que pode não só andar, mas também correr; e não só andar e correr, mas também dançar. É um grande acontecimento. Ela inventou e descobriu ao mesmo tempo uma espécie de utilidade de segunda ordem para seus membros, uma generalização de sua fórmula de movimento. Efetivamente, enquanto o andar é, em suma, uma atividade bastante monótona e pouco perfectível, essa nova *forma* de ação, a Dança, permite uma infinidade de criações e de variações ou configurações.

Mas, no que diz respeito à palavra, ela não encontrará um desenvolvimento análogo? (...)

(...)

Mas por mais diferente que seja a dança do andar e dos movimentos utilitários, notem esta observação infinitamente simples, a de que ela se serve dos mesmos órgãos, dos mesmos ossos, dos mesmo músculos, diferentemente coordenados e excitados.

É aqui que reunimos a prosa e a poesia, no seu contraste. Prosa e poesia servem-se das mesmas palavras, da mesma sintaxe, das mesmas *formas* e dos mesmos sons ou timbres, mas diferentemente coordenados ou excitados. (VALÉRY, 1991, p. 211-212)

A relação entre poesia e dança sugere que se pense a arte verbal em sua dinamicidade, como um modo singular de contato com a palavra – sua sonoridade, sua materialidade, seus sentidos – num regime alterado, diferente daquele que, diminuído pelo hábito, seria marcado pelo prosaico, análogo ao caminhar como movimento automatizado. Valéry propõe que pensemos nossa existência como modos de estar, como estados, frequências ou vibrações, resultantes da interação de três forças: a força-mundo, a força-corpo e a força-espírito (exterioridade, corporalidade, interioridade). Tais forças, em permanente interação, podem encontrar um modo estável e “normal” de relacionamento, modo que tende à diminuição de nossas possibilidades de percepção e invenção; fluxos excepcionais entre tais forças, levando a novos modos de estar, seriam o que Valéry chama de “estados poéticos”. Em sua perspectiva, a poesia é uma pequena máquina fabricada por alguém que se viu lançado nesse estado alterado, alguém capaz de desdobrar tal estado numa atividade criativa, na fabricação de um objeto que poderá, esta é a aposta, produzir em outras pessoas tal mudança de percepção, uma participação no estado poético – a partir de seus próprios recursos criativos, de sua interação com o poema-máquina. Pensar nossa existência em termos de fluxos, vibrações, interação de forças, parece-me instigante.

Tal modo de pensar mantém afinidade com concepções bambara e fula acerca da palavra, como nos ensina o malinês Amadou Hampaté Bâ (1900-1991), escritor e estudioso das culturas da África Ocidental, ele próprio fula. Ao comentar o mito bambara da criação, Hampaté Bâ afirma:

Do mesmo modo, sendo a fala a exteriorização das vibrações das forças, toda manifestação de uma só força, seja qual for a *forma* que assuma, deve ser considerada como sua fala. É por isso que no universo tudo fala: tudo é fala que ganhou corpo e *forma*. (...) Se a fala é força, é porque ela cria uma ligação de vaivém (*yaa-warta*, em fulfulde) que gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação. Este movimento de vaivém é simbolizado pelos pés do tecelão que sobem e descem, como veremos adiante ao falarmos sobre os ofícios tradicionais. (Com efeito, o simbolismo do ofício do tecelão baseia-se inteiramente na fala criativa em ação.)

À imagem da fala de *Maa Ngala* [o Criador], da qual é um eco, a fala humana coloca em movimento forças latentes, que são ativadas e suscitadas por ela – como um homem que se levanta e se volta ao ouvir seu nome. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 185)

Valéry me parece avançar, também, em sentido afim ao dos *formalistas* russos que defendiam o estranhamento, a intensificação da percepção, como finalidade da arte (sem finalidade prática imediata, a arte adquiriria uma finalidade própria que seria a intensificação de nossa “sensação de vida”)¹. Talvez a noção de estranhamento (em russo, *ostranenie*: procedimento de singularização, desfamiliarização, combate ao embotamento do hábito) seja a noção mais decisiva do pensamento artístico e teórico do século XX, que buscou se contrapor à tradição mimética e expressiva. Mais que referir o mundo conhecido, a arte é tida, então, como evento, como acontecimento em que algo se dá, algo emerge – cujo resultado é desestabilizador: abalam-se as referências de realidade do receptor (ou assim deveria ser, na chave programática da arte de vanguarda).

Gostaria de destacar o jogo entre som e sentido sugerido por Valéry como próprio da poesia: o movimento pendular entre som e sentido, entre o que seria sensível – material, a onda sonora – e o que seria inteligível – os significados das palavras. Esse trânsito, intensificado pelo enunciado artístico, sugere um regime desierarquizado entre o sensível e o inteligível. Tocamos (para subvertê-la) em uma oposição fundamental, talvez fundante do que podemos chamar de “pensamento ocidental” (mesmo que, é certo, abusando de alguma generalização), a oposição entre corpo e alma, oposição que implica outras, no mesmo paradigma: corpo *versus* intelecto, emoção *versus* razão, natureza *versus* cultura, animal *versus* humano, ruído/grunhido *versus* fala, garatuja/rastro *versus* escrita². Temos o polo da matéria e o polo do espírito, este como sendo aquilo que faz do homem “humano” (ser dotado de algo a mais: razão, centelha divina, língua, cultura, *civilização*, etc.). Suspeitar desse paradigma binário (que supõe opostos a serem apartados ou harmonizados), suspeitar desse paradigma que reserva ao homem um posto de superioridade (é preciso lembrar que a mulher não tem sido sempre candidata a

¹ Nos termos de Chklovski (1893-1984), já em 1917: “E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para sentir que a pedra é de pedra, existe o que chamam arte. A finalidade da arte é dar a sensação do objeto como visão, e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento de singularização dos objetos, é o procedimento que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção na arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o vir a ser do objeto, o que veio a ser já não importa para a arte.” (CHKLOVSKI, 2013, p. 91)

² Em *A elite do atraso*, Jessé de Souza reflete sobre tal paradigma: “O pressuposto nunca refletido no caso é a separação da raça humana entre aqueles que possuem espírito e aqueles que não o possuem, sendo, portanto, animalizados e percebidos como corpo. A distinção entre espírito e corpo é tão fundamental porque a instituição mais importante da história do Ocidente, a Igreja Cristã, escolheu como caminho para o bem e para a salvação do cristão a noção de virtude como definida por Platão. Este, por sua vez, definia a virtude nos termos da necessidade de o espírito disciplinar o corpo percebido como habitado por paixões incontroláveis – o sexo e a agressividade à frente de todas – que levariam o indivíduo à escravidão do desejo e à loucura. (...) Como nunca refletimos sobre essa ideia-força e suas consequências, ela se presta como nenhuma outra a separar e hierarquizar o mundo de modo prático e muito diferente da regra jurídica da igualdade formal. Ela é, inclusive e por conta disso, muito mais eficaz que todos os códigos jurídicos juntos. Não só a separação entre povos e países, mas também entre as classes sociais, entre os gêneros e entre as “raças”, é construída e passa a ter extraordinária eficácia prática precisamente por seu conteúdo aparentemente óbvio e nunca refletido. Afinal, as classes superiores são as classes do espírito, do conhecimento valorizado, enquanto as classes trabalhadoras são do corpo, do trabalho braçal e muscular, que as aproxima dos animais. O homem é percebido como espírito, em oposição às mulheres definidas como afeto.” (SOUZA, 2019, p. 21-23).

ocupar tal posto, para não mencionar o interdito aos não-europeus, implicado, por exemplo, no debate sobre indígenas serem ou não dotados de alma, debate que se atualiza e se mantém de tantas maneiras), suspeitar desse paradigma implica combater a premissa da “matéria estúpida”³, leva a considerar que a vida mesma é inteligência e corpo, em corpo. Retomando Hampaté Bâ: “no universo tudo fala” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 185).

Em trabalho sobre aspectos do pensamento de Antonio Candido (1918-2017), importante estudioso da literatura e da sociedade brasileiras, sugeri que, para Candido, a literatura implicava a “ampliação dos domínios do espírito sobre a realidade” (“Literatura de dois gumes”, 2006, p. 204), supondo um embate entre matéria (realidade concreta) e espírito (consciência produtora de ordem e inteligibilidade), embate implicado na dialética entre universal e particular⁴. Destaquei, então, a concepção etapista de Candido, que prevê estágios de desenvolvimento cultural partindo de uma integração, ou simbiose, do homem com o mundo natural, com a realidade concreta e imediata, para a paulatina construção de mediações, de modo que o homem conquiste um afastamento da natureza e habite o mundo da cultura, este sim aberto, ganhando sentido e carga simbólica. Desse modo, a natureza sendo pensada como lei do instinto e das necessidades materiais aprisionantes; o espírito como abertura, traço propriamente humano que o liberta e que o distingue dos outros animais, fechados em seus mundos repetitivos e irrefletidos.

A defesa de uma função humanizadora da literatura elabora-se especialmente em dois textos de Antonio Candido: “A literatura e a *formação* do homem” (1972) e “O direito à literatura” (1988). Em ambos, além de evidência, o “humano” é tanto ponto de partida (todos somos humanos e, portanto, fazemos literatura), como ponto de chegada (através da literatura, nós nos humanizamos). No segundo texto, de 1988, a “*humanização*” se define como oportunidade de superação de um estado de confusão: a literatura humaniza porque organiza, porque apresenta uma “proposta de sentido” (CANDIDO, 2004a, p. 20), produzindo ordem. A “confirmação da humanidade do homem” (formulação de 1972 [CANDIDO, 1999, p. 81]) surge, então, como ativação de uma faculdade, a razão, que distingue o homem dos outros animais. A confirmação de tal humanidade racional supõe implícito anseio por marcar fronteiras com os não-humanos, aqueles que viveriam imersos em estado irremediável de confusão. Subentende-se, assim, um terrível perigo: se o homem não confirmar sua humanidade – definida por sua capacidade de entendimento, de uso da razão ordenadora – afundará no caos desordenado e estúpido do mundo, confundindo-se com o que não é (ou não deveria ser), deslizando, então, para uma condição inumana ou simplesmente animal. É contra esse perigo de desumanização que a literatura parece agir.

O “princípio estruturante” da obra literária, ou “padrão” ordenador, parece, assim, antídoto contra um estado de confusão geral (ou animal). O propriamente humano resulta de penosa (e silenciosa) luta contra o não-humano – luta travada como esforço de produção de ordem e sentido. O *cosmos* é o mundo humano –

³ Para uma crítica a tal paradigma que rebaixa a vida sensível, ler *O que os animais nos ensinam sobre política*, de Brian Massumi. Ler também “Decálogo Neoanimista”, do escritor angolano Ruy Duarte de Carvalho (2009).

⁴ O trabalho, publicado em 2015, intitula-se *O que os animais nos ensinam sobre política: representação e realidade em Antonio Candido*.

humanizado. Trata-se de “eivar a experiência amorfa ao nível da expressão organizada”, de transformar “o informal ou o inexpresso em estrutura organizada” (CANDIDO, 2004a, p. 21), em “ordem definida que serve de padrão para todos e, deste modo, a todos humaniza, isto é, permite que os sentimentos passem de um estado de mera emoção para o da *forma* construída” (CANDIDO, 2004a, p. 21). A ação da palavra ordenada (ancorada em aliterações com consequências espantosas [CANDIDO, 2004a p. 21]) produz uma mudança de estado (algo como do vapor ao sólido): da “mera emoção” (particular) à “*forma* construída” (universal); da impertinente impermanência caótica da vida ao “padrão” geral; do perecível, múltiplo, inconstante e confuso ao fixo, uno, estável e inteligível. A humanidade do homem assim se afirma, confirma-se e se fortalece: dotado de razão estabilizadora, o homem combate a perecibilidade, a multiplicidade caótica do mundo, sua inconstância e mutabilidade. Insinua-se, assim, uma espécie de negação da vida sensível, um desejo de transcendência que rebaixa a imanência, desejo que parece coincidir com a própria aventura do homem – agente dialético empenhado em negar a vida, em rebaixá-la como natureza bruta ou animal, rebaixamento que se faz condição para a afirmação do humano como *forma* superior.⁵

Nesta breve abordagem da teoria da função humanizadora da literatura de Antonio Candido, sugiro, é evidente, que o autor parte de pré-noções acerca do que sejam o homem (humano) e a literatura: o primeiro é tido como capaz de ordenar o mundo (pela razão de que seria dotado); a literatura, enquanto “bem-humanizador”, surge como instrumento implicado em tal esforço de esconjurar o caos, de transcender a “mera” realidade. Aqueles que desse “bem” se veem privados (no Brasil, os pobres), sofreriam as mais terríveis consequências, sendo “mutilados” em sua humanidade (CANDIDO, 2004a, p. 16, p. 28). Na *Formação da literatura brasileira* (1959), Candido já sugeria que a “aclimação penosa” da cultura europeia num “país semibárbaro” (CANDIDO, 1964, p. 68) garantiria “as disciplinas mentais que lhe pudessem exprimir a realidade” (CANDIDO, 1964, p. 111). O “bem-humanizador”, legado europeu, quando devidamente “aclimatado”, poderia desempenhar sua função ordenadora, resistindo e se impondo ao “primitivismo” (CANDIDO, 1964, p. 68). Lembremos que, n'*Os parceiros do Rio Bonito* (1964), Candido afirmava que *humanização* é sinônimo de *civilização*, consistindo na destruição das “afinidades entre homem e animal, entre homem e vegetal” (CANDIDO, p. 1971, p. 176). Cavar distância, separar-se dos animais/vegetais, produzindo-se o homem propriamente humano (o “civilizado”), é processo com resultados mais ou menos bem sucedidos – afinal, em sua perspectiva, haveria estágios progressivos de *civilização/humanização* (CANDIDO, 1971, p. 217).

Gostaria, aqui, de explorar o encontro (e desencontro) dessa teoria da literatura e da *humanização*, de Antonio Candido, com *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector (1920-1977). Gostaria, ainda, de recorrer ao assombroso livro de Clarice Lispector para sugerir possíveis afinidades entre o que os trabalhos de minhas irmãs me dão a pensar e o que Clarice Lispector me dá a pensar. Parece-me que *A paixão segundo G.H.* revolve e desarranja as pré-noções que sustentam os argumentos de Antonio Candido, a ideia mesma de “*humanização*”. Logo no início

⁵ Para uma crítica da dialética, especialmente de Hegel, conferir *Nietzsche e a filosofia*, de Gilles Deleuze (em particular o quinto capítulo: “O além-do-homem: contra a dialética”).

do livro, G.H. nos diz que perdera “durante horas” sua “montagem humana” (LISPECTOR, 1998, p. 8). Inclusive, como lembra Gabriel Giorgi, as iniciais “G. H.” coincidem com as de “gênero humano” (GIORGI, 2016, p. 102). Diz G.H.:

Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma *forma*? Uma *forma* contorna o *caos*, uma *forma* dá construção à substância amorfa – a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada. // A vida humanizada. Eu havia humanizado demais a vida. (LISPECTOR, 1998, p. 10)

Noções que Candido delinea pacificamente – a *forma*, o *dar forma*, a *formação humana*, a *humanização*, a saída do *caos* e do *amorfo* –, na fala de G.H. emergem estranhas. Afinal, o que transmite a personagem é evento de dissolução, de contato com uma “substância amorfa”, a matéria da vida, *continuum* sugerido pela imagem assombrosa de uma “carne infinita”. Seu empenho é resistir às solicitações poderosas do “sentido humano” (LISPECTOR, 1998, p.66); trata-se, como se verá, de contato com “a vida mais profunda” (LISPECTOR, 1998, p. 54):

275 ■

Era isso – era isso então. É que eu olhava a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda. Em derrocada difícil, abriam-se dentro de mim passagens duras e estreitas.
(...) – e eu sentia com susto e nojo que “eu ser” vinha de uma fonte muito anterior à humana e, com horror, muito maior que a humana. (LISPECTOR, 1998, p. 54)

Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim vejo fora de mim – eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede – sou cada pedaço infernal de mim – a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma lagartixa, os pedaços continuarão estremecendo e se mexendo. Sou o silêncio gravado numa parede, a borboleta mais antiga esvoaça e me defronta: a mesma de sempre. De nascer até morrer é que eu me chamo de humana, e nunca propriamente morrerei.

Mas esta não é a eternidade, é a danação.

Como é luxuoso este silêncio. É acumulado de séculos. É um silêncio de barata que olha. O mundo me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas. As coisas sabem tanto as coisas que a isto... a isto chamarei de perdão, se eu quiser me salvar no plano humano. É um perdão em si. Perdão é um atributo da matéria viva. (LISPECTOR, 1998, p. 62-63)

G.H. lida com uma espécie de catástrofe: “Escuta, diante da barata viva, a

pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos.” (LISPECTOR, 1998, p. 66) A perda de sua “montagem humana” sucede-se à visão dos desenhos grafados na parede do quarto de empregada por Janair, demitida na véspera – a inimiga “invisível” (LISPECTOR, 1998, p. 37):

O desenho não era um ornamento, era uma escrita. (LISPECTOR, 1998, p. 35)

Um chiado neutro de coisa era o que fazia a matéria de seu silêncio. Carvão e unha se juntando, carvão e unha, tranqüila e compacta raiva daquela mulher que era a representante de um silêncio como se representasse um país estrangeiro, a *rainha* africana. E que ali dentro de minha casa se alojara, a estrangeira, a inimiga indiferente. (LISPECTOR, 1998, p. 39)

A grafia a carvão de Janair (neutro nome, quase anagrama de *rainha*) intoxica G.H.. A palavra de G.H. também contagia o leitor, coloca-o em contato com associações perturbadoras: barata imemorial, pobreza, pré-história, *rainha* africana, país estrangeiro incrustado numa cobertura carioca. No texto “O direito à literatura”, de Candido, o pobre surge como ouvinte sedento, aquele que recebe o “alimento humanizador” (CANDIDO, 2004a, p. 31) oferecido pelo autor (CANDIDO, 2004a, p. 32); aqui, G.H. se vê vista por Janair (LISPECTOR, 1998, p. 36), empregada negra cuja grafia (“desenho hierático” [LISPECTOR, 1998, p. 36]) faz emergir pontos de vista imprevistos – até mesmo o escuro parece espiar de dentro do armário (LISPECTOR, 1998, p. 41)⁶.

A “desumanização” de G.H. é *metamorfose* (LISPECTOR, 1998, p. 70-71), é descoberta da vida como *continuum*: “larva úmida, (...) pessoa viva” (LISPECTOR, 1998, p. 53). Gabriel Giorgi sugere que:

A casa própria, o lar que se abre, como numa trajetória vertiginosa, ao vazio, à loucura, à alteridade de corpos atravessados por inscrições políticas – a classe, a raça, e finalmente o animal: o corpo outro, irreconhecível, no interior do próprio. Se as retóricas do selvagem permitiam desdobrar estes antagonismos na topografia extensa e mensurável do espaço nacional (e então o selvagem, o bárbaro, a diferença cultural, o outro racial se situam numa distância medível com respeito ao interior da nação, tornando-se sempre os signos móveis de um fora demarcável, reconhecível, cartografável), aqui entramos efetivamente em outro umbral: *o da intensidade do vivo, da espessura do bios, como a arena sobre a qual têm lugar os antagonismos e as diferenciações; mudam a topologia e as matérias a partir dos quais se pensa o político.*

⁶ O livro *O que é lugar de fala?*, de Djamila Ribeiro, traz recursos importantes para pensarmos as diferenças que marcam as posições de G.H. e de Janair. Trata-se de considerar proposições e questionamentos do feminismo negro para refletir sobre as posições da mulher branca e da mulher negra numa sociedade a um só tempo machista, classista e racista, posições figuradas no livro de Clarice Lispector como a da patroa branca e a da empregada negra.

Uma vez mais, então, o animal chega à cultura para impugnar uma ordem política. E chega pela mão do “povo”. (...) Essa interseção entre o animal e o povo, o povo-animal não refere somente os estereótipos da imaginação civilizatória, racista e classista que ‘animaliza’ os outros sociais: é também a ferramenta de um saber que desafia uma biopolítica que produz os corpos e os ordena para dominá-los, para traçar a partir dali as distinções entre as vidas vivíveis e as vidas insignificantes (a Macabéa de *A hora da estrela* será a instância nítida desse novo desafio). O ‘povo’ nunca foi – nunca será – ‘humano’: foi, e continuará sendo, o testemunho desse limite, que comparte com o animal, a partir do qual se traçam hierarquias de classe, raciais, de gênero, sexuais, etc., mas a partir do qual também se alteram, se deslocam e se impugnam.” (GIORGI, 2016, p. 106-107)

Na perspectiva de Giorgi, Clarice Lispector parece trazer à tona preconceitos para, então, produzir deslocamentos que abalam seus alicerces. Onde se busca separação – humano *versus* animal, por exemplo –, G.H. retorna com o *continuum*, o espaço-entre. Trata-se, assim, de explorar os interstícios, as membranas, a multiplicidade relacional e movediça do vivente.

Giorgi sugere que *A paixão segundo G.H.* “narra a emergência de uma matéria irreduzível a essa polaridade [‘humano’ e ‘animal’] – um *continuum* que o texto se encarregará de pensar como uma nova substância ética que desafia certos modos normativos de subjetivação, e uma linha de indagação estética, que interroga regras de percepção e sensibilidade sobre os corpos e seu ter lugar.” (GIORGI, 2016, p. 118). Em sua perspectiva, “entre as espécies, emerge algo que não é humano nem animal, uma matéria que elude sua redução a *formas* e organismos reconhecíveis – essa matéria é o que o texto de Lispector designa de muitas maneiras, mas principalmente como ‘plasma’ (...).” (GIORGI, 2016, p. 118). Para Giorgi, tal “plasma” não é fundamento, é deslocamento e espaçamento, é “vida aberta à *forma* como multiplicidade” (GIORGI, 2016, p. 124).

Lembremos que G.H. também nos diz sobre a descoberta de uma impostura:

Mas se eu cumprir meu núcleo neutro e vivo, então, dentro de minha espécie, estarei sendo especificamente humana.

– Mas é que tornar-se humano pode se *transformar* em ideal, e suocar-se de acréscimos... Ser humano não deveria ser um ideal para o homem que é fatalmente humano, ser humano tem que ser o modo como eu, coisa viva, obedecendo por liberdade ao caminho do que é vivo, sou humana. Eu não preciso cuidar sequer de minha alma, ela cuidará fatalmente de mim, e não tenho que fazer para mim mesma uma alma; tenho apenas que escolher viver. Somos livres, este é o inferno. Mas há tantas baratas que parece uma prece. (LISPECTOR, 1998, p. 120)

Podemos, certamente, soltando a mão de G.H., agarrar a de Antonio Candido. Poderemos, talvez então, nos acalmar: 1) Clarice Lispector escreve, elabora um texto literário, inventa a fala de uma personagem; 2) nessa fala, a personagem mes-

ma elabora um discurso sobre algo vivido, “mera emoção” (CANDIDO, 2004a, p. 21); 3) ao fazê-lo, a escritora (com sua personagem) explora novos territórios, ampliando as possibilidades e capacidades da linguagem humana sobre o “concreto espontâneo” (CANDIDO, 1993, p. 16), numa “conquista progressiva de território” (CANDIDO, 1993, p. 101). Não há perigo: o “desmonte” é enunciado por palavra humana; a literatura humaniza mesmo quando seu assunto é a “desumanização”. Esse é, parece-me, o teor da crítica elaborada por Candido, em 1944, a respeito de *Perto do coração selvagem* [CANDIDO, 2004b]. Inclusive, a *forma* do livro *A paixão segundo G.H.* se funde a seu assunto, forjando o *continuum* em sua própria constituição (lembremos que o início e o fim se confundem, tanto dos capítulos como do livro mesmo; notemos que a fala de G.H., em sua vertigem associativa, transtorna coordenadas espaciotemporais, de modo que o longe e o perto, o antes e o depois se atravessem). Tal “fusão entre *forma* e conteúdo” (CANDIDO, 2004a, p. 20), para retomar os termos de Candido, não produziria justamente a sólida palavra ordenada-organizadora proposta pelo estudioso como recurso de *humanização*?

Mas se resistirmos às seguras mãos do crítico e a sua síntese dialética (empenhada na superação do particular no seio do universal, ou do sensível-corporal no inteligível-espiritual), se nos demormos mais, um pouco que seja, agarrados à mão de G.H., talvez a toxidade do livro de Clarice Lispector nos afete irremediavelmente. O solo se faz, então, movediço, emergindo a “invisível” alteridade do “humano”: “ideal” que depende da produção violenta de um “outro” – o animal, o feminino, o pobre, o negro, o primitivo... Tal humanidade-humanizada precisa de um fundo contra o qual possa se distinguir como figura, tem, necessariamente, uma contraface (a do “outro” a humanizar, civilizar, domesticar ou exterminar...). Como “ideal”, o humano se *forma* contra Janair, contra a barata, contra todo corpo concreto e vivo (seus ovários, cílios, cabelos e células). Trata-se de algo como a normatividade branco-ocidental-masculina do humano, da “*formação do homem*” (agência da “*humanização que é civilização*” [CANDIDO, 1971, p. 176]). Ao invés deste “ideal”, desta impostura, G.H. propõe o “humano” como “espécie”, “orgasmo da natureza” (LISPECTOR, 1998, p. 122).

Parece-me que a dança de Juliana Moraes e o desenho de Marcia de Moraes empenham-se também na desestabilização de tal normatividade. Em seus desenhos, que alcançam grandes proporções (e tantas vezes se expandem em dípticos, trípticos e polípticos), Marcia elabora zonas de indeterminação entre o abstrato e o figurativo. Cada desenho, feito de traços, rastros do lápis no papel, resulta do enredamento de vazios e manchas de cores (que se *formam* com o acúmulo dos traços), em arranjo sugestivo de figurações que evocam, sem confirmá-las, *formas* conhecidas, numa alusão a paisagens aquáticas, subterrâneas ou ao interior dos corpos. Camadas, escamas e membranas são sugeridas nas colagens, em que pedaços cortados dos desenhos são sobrepostos; nas recentes esculturas feitas de argila, ganham espessura as sugestões de *formas* orgânicas, em arranjos desestabilizadores⁷. Em seu comentário acerca dos desenhos e colagens de Marcia, Paulo

⁷ Sobre a produção de Marcia de Moraes, conferir seu belo livro de artista, *Marcia de Moraes* (coordenação editorial de Camila Belchior), que apresenta vasta seleção de desenhos e colagens, além dos estudos “Partilha de verbos e gestos”, de Paulo Miyada, “Um espaço entre outros”, de Camila Belchior, e uma entrevista com a artista, conduzida por Lourenço Egreja. Para apreciação das obras, incluindo as esculturas, consultar sua página: <http://marciademoraes.com.br/>.

Myiada aponta “a ambivalência das imagens, que oscilam diante do olhar, ora como fluxos contínuos, ora como paisagens embaralhadas, ora como explosões centrífugas, ora como tramados empilhados” (MYIADA, 2017, p. 19). A experiência de recepção das obras – desenhos, colagens e esculturas – envolve, assim, associações que não se estabilizam, chamando percepção e imaginário a novas interações e atravessamentos, tal como Valéry sugeria se dar no evento-acidente que chamou de “estado poético”.

As coreografias de Juliana Moraes elaboram-se, em grande medida, a partir da pesquisa de gestos e movimentos cotidianos, forjando-se uma vocabulário que será acionado em cena. Pela repetição, intensidade e sequência inabitual, os gestos e movimentos cotidianos (inclusive faciais, respiratórios, sonoros) são deslocados, cancelando-se a sintaxe que os dispõe no teatro da vida, tão familiar, de modo a emergir outro arranjo, desafiador e impactante. O corpo em cena corrói nossas crenças num fundamento natural, sólida base que poderia sustentar nossa *formação humana*, em segurança. É, inclusive, tal *forma* que se desmonta, num trabalho minucioso de desnaturalização⁸. Em “3 tempos num quarto sem lembrança” (2005), são clichês acerca do corpo feminino (a partir do estudo de posturas reproduzidas em revistas de moda) que se veem expostos, por exemplo. Já em “Antes da queda” (2008) e “(Depois de) antes da queda” (2009), trabalhos da Companhia Perdida que Juliana dirigiu entre 2008 e 2014, são as fotografias de Francesca Woodman (1958-1981) que funcionam como referência para a elaboração de um vocabulário coreográfico. Relações de simbiose entre corpos, indistinção, perda de contornos (com tecidos que envolvem as intérpretes), duplicação (dos olhos desenhados em vendas sobre os olhos, por exemplo) e a mimese do movimento de animais são algumas das estratégias, entre outras, de corrosão e desmonte de nossos hábitos mentais e corporais. A transcendência, aqui, não é superação/elevação, mas deslocamento, vertigem e reposicionamento, ou seja, dá-se, podemos pensar, no plano da própria imanência, tendo desdobramentos éticos e políticos evidentes.

A dança de Juliana Moraes (que, como vimos, explora a desmontagem e a emergência de movimentos corporais com resultados impactantes, de maneira que a *forma* humana mesma se revele artefactual), sua tese de doutorado publicada em livro, *Dança Frente e Verso* (que questiona as premissas deterministas e evolucionistas de Rudolf Laban, premissas implicadas em sua defesa de um “homem novo”, harmônico ou integrado⁹), o desenho de Marcia de Moraes (que lida com interstícios movediços do vivo, com contornos de *formas* de vida, arranjando pedaços inde-

⁸ Para conhecer mais sobre os trabalhos coreográficos e teóricos de Juliana Moraes, acessar: <http://www.julianamoraes.art.br/>. Conferir o e-book *Sensorimemórias: um processo de criação da Companhia Perdida*, lançado em 2012. Conferir também a tese de doutoramento de Thais Gonçalves Rodrigues da Silva, intitulada *Sensorialidades antropofágicas: saberes do sul na dança contemporânea* (Universidade Estadual de Campinas; Universidade de Lisboa, 2018).

⁹ Em seu estudo, Juliana critica também o viés platonizante da teoria de Laban, além de refletir sobre seu envolvimento com o nazismo. Vale destacar também a problematização que elabora acerca do sequestro do movimento na dança contemporânea, especialmente devedor do elogio à *stillness* de André Lepecki. Noto, ainda, que o livro *Dança Frente e Verso* é, ele próprio, fascinante, pois a autora, além de tratar de seu próprio percurso artístico, lida com a página em branco de modo coreográfico, propondo uma leitura que perpassa diferentes frequências e vibrações em linhas “mais ou menos ligadas a diferentes órgãos e partes do corpo – coração, cérebro e estômago, mas também fígado, músculos, intestinos, olhos, boca, coxas, culotes, pescoço, hipotálamo, etc.” (MORAES, 2013, p. 187). Destacam-se, ainda, os sutis e impressionantes desenhos feitos por Marcia de Moraes dos processos de criação coreográfica, em particular das peças da Companhia Perdida, desenhos-linhas que desdobram graficamente a desmontagem da forma humana em movimento e, no espaço do livro, imprimem uma espécie de ritmo, de respiração à leitura.

cidíveis de ossos, minérios, algas, fibras, ovos, vaginas, línguas, folhas...) e a literatura de Clarice Lispector (no caso, a grafia de Janair e a palavra de G.H.) surgem, parece-me, como desafio à normatividade do “humano”, o humano como “ideal” masculino e eurocêntrico (“ideal” subjacente, em minha perspectiva, à teoria da função humanizadora da literatura de Antonio Candido). Assim, antes de refletir o mundo ou ordená-lo, instauram um pequeno caos que nos leva a dele suspeitar, a suspeitar das categorias e hierarquias que o constituem, de seus contornos habituais. Será que vale mesmo a pena voltar à segurança?

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira** (v. I). São Paulo: Martins, 1961.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira** (v. II). Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

■ 280 CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In Antonio Candido. **O direito à literatura e outros ensaios**. Coimbra: Angelus Novus, 2004a. (Org.) Abel Barros Baptista.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In Antonio Candido. **O direito à literatura e outros ensaios**. Coimbra: Angelus Novus, 2004b. (Org.) Abel Barros Baptista.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1971.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Revista Remate de Males**: Antonio Candido (número especial), Campinas: DTL-Unicamp, 1999.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Decálogo neoanimista**. 2009. In: <http://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/decalogo-neo-animista-ruy-duarte-de-carvalho>

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan (Org.). **Teoria da Literatura**: textos dos formalistas russos. São Paulo: Editora da Unesp, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

GIORGI, Gabriel. **Formas comuns**: animalidade, literatura, biopolítica. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In KI-ZERBO (Org.). **Metodologia e Pré-História da África**. São Carlos-SP: Ufscar, UNESCO, 2010.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MASSUMI, Brian. **O que os animais nos ensinam sobre política**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

MORAES, Juliana. *Dança Frente e Verso*. São Paulo: Editora nVersos (SJT), 2013.

MORAES, Juliana (Org.). **Sensorimemórias**: um processo de criação da Companhia Perdida. São Paulo: Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, 2012.

MORAES, Marcia de; BELCHIOR, Camila. **Marcia de Moraes**. Rio de Janeiro: Cobogó; Fundação Pollock-Krasner, 2017.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. **Para além das palavras**: representação e realidade em Antonio Candido. São Paulo: Editora da Unesp, 2015.

MYIADA, Paulo. Partilha de verbos e gestos. In MORAES, Marcia de; BELCHIOR, Camila. **Marcia de Moraes**. Rio de Janeiro: Cobogó; Fundação Pollock-Krasner, 2017.

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

SILVA, Thais Gonçalves Rodrigues da. **Sensorialidades antropofágicas**: saberes do sul na dança contemporânea. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas; Universidade de Lisboa, 2018.

281 ■

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato (1939). In **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Recebido em 25/08/2019 - Aprovado em 07/09/2019

Como citar:

Moraes, A. M. R. de (2019). Gesto, traço, palavra: os contornos humanos sob suspeita. *OuvirOUver*, 15(2), 268-281. <https://doi.org/DOI 10.14393/OUV25-v15n2a2019-50249>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.