

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Vanessa Daniele de Moraes

PASSAGENS ABJETAS

**Florianópolis
2011**

Vanessa Daniele de Moraes

PASSAGENS ABJETAS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina sob orientação da Prof.^a Dr.^a Ana Luiza Andrade, para obtenção do título de Mestre em Literatura, Área de Concentração em Teoria Literária.

**Florianópolis
2011**

**“A vida animal descende toda do movimento dos mares,
e dentro dos corpos a vida continua a sair de água salgada”**

(Georges Bataille, in *O ânus solar*)

para o Marquito,
não só por ter me acompanhado nessas passagens,
mas por ter sido meu porto seguro.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à Professora e amiga Ana Luiza Andrade, que permitiu que essa *Passagem* se tornasse tão prazerosa;

à CAPES-REUNI, que possibilitou minha bolsa de estudos pelos dois anos de Mestrado;

aos Professores Sérgio Medeiros e Jair Fonseca, pelas valiosas contribuições na qualificação deste trabalho, e, depois, na banca de defesa;

Agradeço à Professora Rita Bittencourt (UFRGS), também da banca de defesa, pelo cuidado com que leu a dissertação;

à Elba Maria Ribeiro, pelo carinho e atenção com que me atendeu tantas vezes na Coordenação do Programa de Literatura;

aos “companheiros” da Representação Discente: Ana Carolina Cernicchiaro, Ana Lúcia Matiello, Ana Paula Pizzi, Byron Velez, Elisa Helena Tonon, George França, Laíse Ribas e Larissa Costa da Mata – pelos anseios éticos e políticos;

ao núcleo benjaminiano, pelo aprendizado;

Ao Rodrigo Lopes de Barros, por ter enviado materiais preciosos para minha pesquisa;

aos colegas que dividiram comigo a *alegria difícil* da produção acadêmica (os percursos e os percalços): Nazaré Cavalcante, Carina Scheibe, Artur de Vargas Giorgi, Djulia Justen, Helano Ribeiro, Luz Adriana S. Segura, Flávia Memória e Carol Gonzatto;

à Nelcy Coutinho Mendes e ao Vilson Mendes (*in memoriam*), pelo apoio, e sobretudo por compreenderem que às vezes é preciso estar só pra poder “dar conta do recado”;

ao Marquito e à Marina, pela paciência;

aos meus pais, Geralda e José Carlos, pelo amor incondicional.

RESUMO

Nosso percurso se inicia com *A paixão segundo G.H.*, com a barata como algo escatológico (tanto no sentido do sujo como também do apocalíptico), trazendo as questões da animalidade e do inumano. Parte do conceito de abjeção em Julia Kristeva e trata do imundo em diferentes objetos, dando sustentação para o que virá a seguir: uma análise que estabelece relações entre a merda, a linguagem e a profanação. A escatologia avança da cloaca no filme de Glauber Rocha, passa pelos discos voadores de Rogério Sganzerla e pela pocilga de Pier Paolo Pasolini para desencadear na morte, como elemento último da abjeção. Assim constataremos a condição abjeta do homem em *Noite e Neblina* de Alain Resnais, quando percorremos os crematórios de um campo de concentração e encontramos aí algo que não cessa de nos olhar. A teoria benjaminiana contribui para reflexões acerca do resíduo, do passado, da montagem, da dialética e da catástrofe.

Palavras-chave: Escatologia. Literatura. Antropologia. Cinema. Abjeção.

ABSTRACT

Our path begins with *The passion according G.H.*, with a cockroach as something scatologic (such as in the dirty as well as in the apocalyptic sense), and bearing with animality and inhuman questions. It starts from Julia Kristeva's abject notion that handles filth in different objects, sustaining what comes next: this analysis sets up relations with shit, language and profanation. The scatologic notion goes from the cloaca in Glauber Rocha's film, through both Rogério Sganzerla's flying saucer and Pier Paolo Pasolini's sty, and breaks out on death as the last element of abjection. In this manner, we check man's abject condition in *Night and Fog*, a film by Alain Resnais, when we pass through the crematory of concentration camps and then we figure out something that doesn't cease to gaze at us. The benjaminian theory contributes to reflections about remainders, past, montage, dialectics and catastrophe.

Key words: Scatology. Literature. Anthropology. Cinema. Abjection.

SUMÁRIO

Apresentação 21

Primeiro capítulo: (Re) pulsões escatológicas n'A paixão segundo G.H. 29

Alegria difícil 29

Da perda melancólica ao abjeto 31

O *pathos* de G.H. 34

Outras ambivalências 37

Nudez e animal 40

O último e o primeiro evento do fim 43

Abertura para a animalidade: os ratos 50

Na boca, o in-mundo 59

O sangue da vida-morte 65

Aquele sangue eu o estranhava com atração 67

O inumano 69

Um resto: a barata 70

Segundo capítulo: Sólido, líquido e gasoso 73

Escatologia através da paródia 73

Profanar as fezes? 77

Os mitos e as relações com o podre 80

Sujeira linguística	84
Passagens abjetas: a imundície e as cidades	91
A podridão que germina vida	95
O (mau) cheiro parisiense	97
O corpo como fronteira	100
Corpo, cidade e indústria	102
Um resto: a merda	105

Terceiro capítulo: O Terceiro Mundo vai explodir 107

Um cheiro de fome	107
A mais nobre manifestação cultural da fome é a violência	110
Os Cristos do Terceiro Mundo – as bestas do apocalipse	115
Resíduo cultural / social	120
Crítica à burguesia	123
A cloaca da humanidade	125
O Terceiro Mundo vai explodir...	132
Os <i>des-</i>	134
Sociedade de Consumo	136
Contextos sociais vivos	143
Raquitismo filosófico	144

Um resto: o subdesenvolvimento 145

Quarto capítulo: Catástrofe e abjeção 147

A “limpeza” dos homens na noite e na neblina 147

O corpo abjeto 148

A catástrofe na escuridão 150

Quando ver é perder. Tudo está aí. 152

Olho: objeto transformado. Olho abjeto. 153

A guerra adormeceu. Um olho sempre aberto. 156

O olhar que nos é devolvido 162

Auschwitz (ir)representada: tautologia ou *além* das representações?
163

Um resto: a morte 164

Pequena Conclusão: Veredas 171

Referências 175

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Dedão do pé feminino – 24 anos. In: Encyclopædia Acephalica. p. 48

Figura 2 – Dedão do pé masculino – 30 anos. In: Encyclopædia Acephalica. p. 48

Figura 3 – Dedão do pé masculino – 30 anos. In: Encyclopædia Acephalica. p. 48

Figura 4 – imagem de *A erva do rato* (2008), de Julio Bressane p. 57

Figura 5 – cena da “cloaca da humanidade” em *A idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha p. 130

Figura 6 – cena da “cloaca da humanidade” em *A idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha p. 130

Figura 7 – cena da “cloaca da humanidade” em *A idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha p. 131

Figura 8 – cena da “cloaca da humanidade” em *A idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha p. 131

Figura 9 – cena da “cloaca da humanidade” em *A idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha p. 131

Figura 10 – imagem de *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais
p. 156

Figura 11 - imagem de *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais
p. 160

Figura 12 - imagem de *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais
p. 160

Figura 13 - imagem de *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais
p. 162

APRESENTAÇÃO

“Ah, as pessoas põem a idéia de pecado em sexo. Mas como é infantil esse pecado. O inferno mesmo é o do amor. Amor é a experiência de um perigo de pecado maior – é a experiência da lama e da degradação e da alegria pior.”
(Clarice Lispector – A paixão segundo G.H.)

Clarice Lispector, numa crônica de 1968 intitulada “Vestido Branco”, vê-se inquieta com as ambiguidades decorrentes de noções relativas à pureza e à impureza. No impasse, ela confessa ter acordado de madrugada com uma intensa vontade de ter um vestido branco. Declara sua inocência, apesar de acharem-na eventualmente perigosa. E depois pondera: “se tenho perigo tenho também uma pureza”. Ademais, além do branco, a narradora deseja um vestido preto, para que sua pureza possa sobressair no escuro do vestido negro. As indagações iniciam-se quando ela põe em xeque a virtude que pensa possuir: “É mesmo pureza? O que é primitivo é pureza. O que é espontâneo é pureza. O que é ruim é pureza? Não sei, sei que às vezes a raiz do que é ruim é uma pureza que não pôde ser” (LISPECTOR, 2004, p.69). Ao fim, surpreende-se com a descoberta de que não é pura.

Essa pequena explanação acerca da crônica clariceana poderia condensar muitas questões abordadas nos capítulos que virão a seguir. O trabalho é permeado de passagens abjetas, onde cada instância narrativa ou fílmica poderá elucidar (ou apenas inquietar) parâmetros sociais que envolvem a sujeira. A ideia de algo poluído depende de uma série de fatores, inclusive o social, e cabe destacar que a dissertação não tratará de um assunto contemporâneo, já que os povos primitivos tiveram grande importância para minha pesquisa. O limpo e o sujo devem ser considerados a partir do ponto de vista de quem vê: o brâmane, por exemplo, tem na sua cultura o hábito de passar o excremento da vaca para purificar o que se encontra impuro. A vaca, para eles, símbolo do que é mais sagrado, pode fornecer um excremento mais puro do que os próprios sacerdotes brâmanes, por isso utilizam o cocô delas para um ato que nós, ocidentais, consideramos nojento. Assim, no primeiro capítulo, o foco da discussão será justamente as dicotomias, a relatividade da sujeira, as ambiguidades. O objeto, segundo a pensadora francesa Julia Kristeva, tem por excelência uma tendência a paradoxos: transita entre o dentro e o fora; entre o sagrado e o profano; entre ordem

e desordem, vida e morte etc. A relatividade está dada aqui não só a partir de uma vertente estruturalista, mas também, como se verá no último capítulo, com uma percepção advinda do olhar (com base benjaminiana, de imagem dialética, e também da teoria de Georges Didi-Huberman). Os objetos de análise vão compondo um cenário onde as imagens de ordem e de desordem formam o eixo deste trabalho. É justamente no conflito que a dialética se dá, de acordo com Walter Benjamin. E as imagens ganham força pela carga simbólica e dialética que pretendo evidenciar nessa discussão sobre impurezas. Até mesmo porque a própria impureza está inserida num contexto dialético, se considerarmos as palavras de Didi-Huberman: “[...] la impureza es el signo mismo de una complejidad dinámica, de un proceso en marcha, algo que aún no ha encontrado el apaciguamiento de los resultados acabados” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p.42).

As imagens da desordem se alastram então para conflitos psicológicos e sociais, e, embora mescle categorias distintas (literatura, antropologia, cinema) é na imagem de um mundo imundo que as tensões se multiplicam, se chocam, se entrecruzam – e ganham sentido. É na tensão que a história se dialetiza. Se, quando olhamos para algo e percebemos que na sua ausência há uma presença que nos olha, conforme a teoria de Didi-Huberman, as passagens percorridas aqui também serão movidas pelo olhar. A narradora de *A paixão segundo G.H.* afirma ainda no início da trama:

Às vezes, olhando um instantâneo tirado na praia ou numa festa, percebia com leve apreensão irônica o que aquele rosto sorridente e escurecido me revelava: um silêncio. Um silêncio e um destino que me escapava, eu, fragmento hieroglífico de um império morto ou vivo. Ao olhar o retrato eu via o mistério (LISPECTOR, 1998[a], p. 24).

Embora o trabalho tenha enfoques diferentes em cada capítulo, todos eles estão permeados pelo olhar, que se transfigura no cinema (como uma prótese, para falar com Susan Buck-Morss), nos mitos, nos ritos, na câmera fotográfica usada para captar a mulher nua de *A erva do rato*, no olhar histórico ou antropológico, ou no olho aberto de um prisioneiro morto, como se verá em *Noite e neblina*. No silêncio, no vazio, na ausência, na fome ou na cloaca há sempre algo que nos olha. E o cinema é esse olho. A literatura é esse olho. São passagens que nos

permitem aproximar purezas e impurezas. A sujeira depende de quem vê, dizia Mary Douglas. Assim é que para as crianças e para os povos primitivos as fezes são percebidas sem qualquer pudor ou tabu. No que tange ao olhar, com Glauber Rocha poderemos ver a fome latinoamericana, quando, no cerne do Cinema Novo, ele permitiu que enxergássemos essa sujeira social. Ou seja: nem o cinema, nem a literatura devem mostrar apenas o que é “agradável aos olhos”. Georges Bataille em *A literatura e o mal* afirma que “A literatura não é inocente, e, culpada, ela enfim deveria se confessar como tal” (1989, p.10). Nesse sentido é que trataremos a abjeção como um sintoma ambivalente, de repulsão e atração - com base na teoria de Julia Kristeva, transitando entre o sagrado e o profano.

Agamben atesta que o objeto profanado não perde seu resíduo do sagrado, e o inverso também é verdadeiro. A escatologia (lida através da merda, no segundo capítulo) será tratada então como uma matéria orgânica que pode ser reaproveitada na agricultura. Tiraremos o “objeto” de seu lugar cultural para um lugar usual, mesmo que esse uso seja através da literatura, da filosofia, da antropologia, do cinema: a merda deve ser pensada enquanto matéria corporal, seu destino deve ser discutido. E estendendo o uso fecal para uma aplicação metafórica, temos, como se verá nos últimos capítulos, a sujeira social espalhada na forma de barbárie, de catástrofe, de guerras, da fome.

O trabalho tenta, assim, tirar a merda de seu contexto “sacralizado”, se é que podemos usar esse termo, e dar a ela um novo uso, mesmo que esse uso seja a linguagem – caso em que caberia o termo “ressignificação”. Com o conceito do abjeto elaborado por Kristeva, a proposta é tornar nítido um “reuso” do que antes estava num campo cultural, de forma a mostrar os dois lados da abjeção. Não insinuo que a merda seja sagrada, mas falar dela, em determinada época, parecia ser, como aponta Dominique Laporte em *História da merda*. Só os higienistas é que “ousavam” tocar no assunto. Nesse sentido, também a massa branca da barata em *A paixão segundo G.H.*, publicado em 1964, pode ser expandida para um mundo de significações: a massa branca da barata é imoral como a própria abjeção, ou seja, é “un terror que disimula, un odio que sonrre, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda” (KRISTEVA, 2004, p.11). Além disso, a massa da barata configura-se numa consistência semelhante à merda: é o “de-dentro” de nós, que somos seres orgânicos e precisamos de alimento para dar vez a este ciclo de massa digerida.

O livro de Clarice é um riquíssimo objeto de análise exatamente porque a narradora consegue relativizar a sujeira, desorganizando determinada “ordem”. Benjamin, por exemplo, a respeito de sua exigente prática de colecionar livros, sabia que a posse de cada exemplar se manifestava como uma “ordenação” da coleção. Propõe-nos refletir sobre isso:

Vocês já ouviram falar de pessoas que adoeceram com a perda de seus livros, de outras que neste ofício se tornaram criminosas. Nesse domínio, toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do precipício. [...] Na prática, se há uma contrapartida da desordem de uma biblioteca, seria a ordenação de seu catálogo. Assim, a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem (BENJAMIN, 1987, p. 228).

As dicotomias, a começar pel’*A paixão segundo G.H.*, vão delineando estruturas ambivalentes (“no jardim do Paraíso, quem era o monstro e quem não era?” (LISPECTOR, 1998[a], p.97) e posteriormente serão ressaltadas numa estrutura social que é por si só desorganizada ou “desestruturada”. A antropóloga Mary Douglas ressalta que é necessário que se estabeleçam polaridades ou mesmo que se “exagere” nesses pólos para que a ordem se crie. Ela defende a importância da desordem para que a ordem seja estabelecida:

Admitindo-se que a desordem estraga o padrão, ela também fornece os materiais possíveis, uma limitada seleção foi feita e de todas as possíveis relações foi usado um conjunto limitado. Assim, a desordem por implicação é ilimitada, nenhum padrão é realizado nela, mas é indefinido seu potencial para padronização. Daí por que, embora procuremos criar ordem, nós simplesmente não condenamos a desordem. Reconhecemos que ela é nociva para os modelos existentes, como também que tem potencialidade. Simboliza tanto perigo, quanto poder (DOUGLAS, 1976, p.117).

Cabe lembrar que Mary Douglas recorre a algumas questões que são anteriores¹ a Claude Lévi-Strauss, mas assim como o pensador belga, Douglas também vai buscar na cultura primitiva os indícios para fundamentar sua ideia de (des)ordem. Junto a isso, com Kristeva, pretendemos elucidar uma questão primordial para este trabalho: que o sujo só incomoda porque as estruturas sociais ditaram o que é limpo. O sociólogo José Carlos Rodrigues segue uma vertente teórica que dialoga com Kristeva e com Mary Douglas, e isso fica muito evidente quando ele afirma, em *Tabu do corpo*, que o principal propósito de nossas práticas higiênicas é fixar modelos para o comportamento das pessoas, ou seja, há, em nossos hábitos, um impedimento para transgredirmos regras sociais, que fere toda uma ordem simbólica. Dessa forma, “as coisas poluídas, as coisas poluígenas, as coisas nojentas, são coisas perigosas para a ordem intelectual. Portanto, as razões sociais não podem ser encontradas neles mesmos, mas apenas no sistema social que expressam” (RODRIGUES, 1980, p. 134).

O imundo também será apresentado em civilizações primitivas através dos mitos, que nos convida a pensar nas origens de determinados conceitos de poluição; na relatividade do que é sujo, e também no sistema simbólico que enriquece essas civilizações. Mas o intuito não é interpretar os mitos, e sim mostrar como um sistema simbólico pode dar sustentação à tese que agora lemos. E a própria dissertação se configura como o mito: os fragmentos não se concluem, mas se ligam, se distendem, se encaixam. Os capítulos são independentes, entretanto, dialogam uns com os outros, pois estão envolvidos por um mesmo núcleo mobilizador: a escatologia.

Os animais dão força para explicar determinadas questões pertinentes à escatologia, especialmente em *A paixão segundo G.H.*, depois no filme *A erva do rato*, de Julio Bressane, e por fim, com as bestas de Glauber Rocha e os porcos de Pasolini. A nudez é especialmente lembrada tanto pela transgressão tratada por Bataille, quanto pelo olhar do animal, num viés derrideano. É por conta do animal ainda que atravessaremos territórios bíblicos, que versam noções de pureza e impureza, e descrevem, sobretudo, o apocalipse (a questão apocalíptica liga-se diretamente à zoologia, às bestas, ao fim do mundo) – e aí as bestas de Glauber Rocha também serão lembradas. Aliás, o cinema de Glauber e de Rogério Sganzerla são referências-chave nessa discussão: o mundo tende a explodir. A escatologia chega do céu ou do

¹ Um exemplo disso é quando ela contesta alguns pressupostos de Mircea Eliade, como mencionarei no segundo capítulo.

abismo: materializa-se pelos discos voadores ou pela explosão atômica no centro da Terra. Com a “explosão do Terceiro Mundo” há que se pensar numa sociedade desordenada, onde a fome, a desigualdade, a corrupção e a situação pós-colonial (e até colonial, quando pensamos em Frantz Fanon) podem abalar as estruturas (entenda-se aqui a palavra em amplo sentido – geológica ou social). E no âmbito das desigualdades, chegamos a outro tipo de desordem: pessoas excluídas pelo fato de sobreviverem na pobreza, como é o caso da catadora de lixo Estamira.

A tessitura desse trabalho vai se constituindo de *passagens*, a começar por um corredor escuro de um apartamento e a terminar em comboios que seguem na noite e na neblina, sem que a escuridão possa revelar ao menos o destino desses “passageiros”. Ademais, a própria estrutura deste trabalho se constitui de “passagens” entre produções literárias ou cinematográficas: uma montagem. Benjamin, em *Passagens*, explica como se aproveitou de “resíduos literários”:

Método de trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursurripi coisas valiosas, nem me apropriei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazê-los justiça da única maneira possível: utilizando-os (2006, p. 502).

Aqui os fragmentos textuais não são fixos. Como também não é fixa a montagem de *A idade da Terra*. Da mobilidade vem e-moção – o que move e comove. O corpo nos permite aproximar, mas também distancia. Nesse movimento, o texto/corpo dança através das reflexões escatológicas, da psicanálise à sujeira social, numa interdisciplinaridade constelacional, ou seja, gravita sem centro fixo. As passagens abjetas que visito neste trabalho são diversas: Paris; o Maranhão de Ferreira Gullar (ou a Buenos Aires de seu exílio); Brasília (na construção da “terra prometida”); o corredor e o quarto da empregada, na trama de G.H.; um campo de concentração; a Boca do Lixo paulistana ou cidades do Oriente, como Jerusalém. Tais passagens representam também o dentro e o fora, o ânus e os excrementos, da condição limpa para a suja (e o inverso), do sagrado e do profano (e o inverso). E o término de cada capítulo é sempre um resto do que foi desenvolvido - tratam de restos porque cada objeto analisado configura-se nalguma forma de resíduo, de algo que sobra ali no contexto: a barata que é alvo de dedetização, mas o ser humano nunca se vê livre dela; o cadáver e a merda; o

subdesenvolvimento; a imagem que fica dos campos (no caso, o olho aberto que nos olha). E esses resíduos caracterizam-se pelo eterno retorno, todos voltam de alguma maneira, querendo ou não – mesmo os excrementos se tornam úteis e até utilitários. Flaubert, nas cartas ao amigo Louis Bouilhet, demonstrou toda sua intimidade quando descreveu suas experiências sexuais nas cidades orientais e nessa falta de pudor admitiu que até mesmo a troca de correspondência entre eles poderia ser ressignificada, quando deu a entender que poderia *limpar a bunda* com as cartas do amigo: “Adeus, velho. Se puderes, envia-me o maior número possível de papéis escritos. Sobretudo agora que estou só, isso me fará bem. Tuas cartas, quando viajo, fazem parte da minha higiene” (FLAUBERT, 2000, p. 214). As cartas, nesse sentido poderiam ser entendidas como uma busca tanto da higiene anal, mas também mental – se compreendidas como algo que o purificasse. Entretanto, tudo depende de pontos de vista: até mesmo cartas fraternas, quando transformadas em papéis higiênicos², podem tornar-se abjetas.

² A propósito, isso vem chamar a atenção para a questão do papel higiênico, que, em Flávio de Carvalho, como já mencionei em meu Trabalho de Conclusão de Curso (2008), é objeto de coleção – ele colecionava papéis higiênicos dos países que viajava, conforme ele mesmo aponta em seu livro *Os ossos do mundo*. Mais adiante, nesta dissertação, os papéis higiênicos serão lembrados novamente quando trato do folclore germânico, a partir do estudo de Alan Dundes.

**PRIMEIRO CAPÍTULO:
(RE) PULSÕES ESCATOLÓGICAS N'A PAIXÃO SEGUNDO G.H.**

“o primeiro esboço do que seria uma prece já estava
nascendo do inferno feliz onde eu entrara,
e de onde eu já não queria mais sair.
Daquele país de ratos e tarântulas e baratas, meu amor,
em que o regozijo pinga em gordas gotas de sangue. [...]
Eu conhecia a violência do escuro alegre –
eu estava feliz como o demônio,
o inferno é o meu máximo”

(Clarice Lispector in APSGH)

Alegria difícil

Partindo de *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, percebe-se que o **fascínio** e o **estranhamento** movem a abjeção, tema a que se dedica Julia Kristeva em *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*³. De acordo com a pensadora francesa, há, na própria repulsa, uma força de atração; um necessita do outro na sua recusa mesma, e assim nos introduz o abjeto que já carrega em si um paradoxo: “Un ‘algo’ que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta [...] Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura” (KRISTEVA, 2004, p.9). Partindo dessa noção de abjeção, reconhecemos, no romance de Clarice Lispector, uma personagem-narradora que sente nojo, mas também desejo diante de uma barata: “A barata é pura sedução. Cílios, cílios pestanejando que me chamam” (LISPECTOR, 1998[a], p. 60). A abjeção pulsa na ambivalência sedução-repulsão. No livro de Clarice, quando a personagem G.H. vai ao encontro do quarto da empregada, espera encontrar desorganização e sujeira, mas se surpreende justamente pela claridade e limpeza que existia ali. Surpreende-se com a ordem. A desorganização, ao que se percebe, vem dela mesma, de seus questionamentos, da “alegria difícil” que G.H. transmitia, como afirma Clarice em nota inicial. Aquilo que era limpo converte-se no *in-mundo* após uma crise de estranhamento de G.H.. Simone Curi, em *A escritura nômade de Clarice Lispector*, percebe em quais momentos das narrativas clariceanas um mundo doentio vem à tona:

³ Tive acesso à edição argentina (até a p.65) e à edição francesa completa. Por conta do idioma, utilizo a edição argentina quando me refiro à terça parte inicial do livro.

As personagens clariceanas estão presas às manias do cotidiano, aos entornos de segurança, às superstições laicas, ao doentio. Como G.H. no pré-conceito da criada-negra-suja. Quando ela reencontra a idéia das coisas, insere-se no mundo, podendo se ver, ver o mundo doentio. Divina conversão humana, comer a barata é uma conversão in-munda. Recoloca G.H. no mundo (CURI, 2001, p.238).

A transição de seu mundo tranquilo e equilibrado para o in-mundo inicia-se com a “divina conversão humana”, como atesta Curi, quando as coisas se deslocam para fora do esperado, como a passagem pelo corredor escuro até chegar ao quarto, em que G.H. já vai imaginando a sujeira que lhe aguarda. Berta Waldman dá atenção para essa passagem: “Para chegar ao quarto, ela tem de passar por um corredor escuro – espécie de limiar – a partir do qual a composição ganha um outro traçado” (1983, p.53). E depois descreve a oposição entre o lado de fora do prédio (branco, liso, de mármore) com a área interna do apartamento (amontoado de janelas, “bocas olhando bocas”, etc). Apesar disso, o quarto estava limpo. Berta continua: “Como o seu propósito era limpar, arejar, ocupando, assim, sua manhã de ócio, impacienta-se com a “ousadia de proprietária” da empregada que tinha espoliado o quartinho de sua função de depósito” (1983, p.54).⁴ É aí, nesse âmbito do sujo-limpo, que a teoria de Julia Kristeva conflui com

⁴ A antropóloga Mary Douglas, ao fazer uma espécie de justificativa do que a motivou escrever *Pureza e perigo*, expõe sua grande tolerância à desordem, e relata ao leitor como isso incomodava seu marido, que era muito adepto à ordem de tudo. Neste sentido, outro relato que Douglas faz acerca de sua tolerância com a desordem parece muito familiar com a mesma descrição da personagem G.H. ao encontrar o quarto da empregada em perfeita ordem, e o estranhamento que a situação lhe provocara. De acordo com Douglas, certa vez, ao adentrar-se num banheiro extremamente limpo, ela não ficou à vontade. Esse banheiro era instalado numa casa antiga, num espaço aparentemente simples, e que, para chegar até ele as pessoas tinham que percorrer um longo corredor. No fim deste, um ambiente que destoava de todo o resto. Ali é que ela imaginou a atitude de seus amigos: “perseguindo a sujeira, forrando de papel, decorando-o, tingindo” (DOUGLAS, 1976, p.13). A descrição da antropóloga estabelece um diálogo com nossa protagonista: enquanto G.H. esperava encontrar um quarto desorganizado e sujo ao chegar no recinto da empregada, o excesso de organização é que lhe “desestrutura” emocionalmente. O olhar de Mary Douglas contribui aqui num mesmo aspecto: “somos governados pela ansiedade de escapar à doença, mas estamos positivamente reordenando nosso ambiente, fazendo-o conforme uma idéia” (1976, p.13). Assim, podemos intuir que em muitas situações o que mais incomoda (e nos “desestrutura”) é o excesso de ordem do que um pouco de desordem.

tanta veemência na narrativa de Clarice, pois parece “casar” muito bem com a descrição da narradora G.H. O abjeto não diz respeito apenas ao que superficialmente está sujo, mas sim ao que internamente está caótico. Kristeva deixa isso muito claro neste fragmento: “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (KRISTEVA, 2004, p.11).

O primeiro impacto com o *outro*, no entanto, vai ser diante do desenho na parede feito pela empregada Janair: um homem nu, uma mulher nua e um “cão que era mais nu do que um cão”. Figuras sem rosto, sem corpo, sem identidade: só contornos. Mas G.H. vê-se no desenho. A mulher era ela. Ela é um *outro*, e como tal, enxerga-se como sujeito: “E é, ainda, sobre o vazio da identidade, acrescido do impacto de um confronto com o outro que lhe faz restrições que vai se constituindo um eixo de tensão cada vez mais forte no romance, como que preparando terreno para o aparecimento da barata” (WALDMAN, 1983, p.56).

O desenho na parede é a imagem que vai desencadear a primeira tensão. A imagem da mulher nua com o cachorro (que certamente poderia ser ela) é o dispositivo para uma tensão que se tornará dialética daí pra frente. A imagem lhe dá a sensação de uma nudez, bem mais profunda do que a nudez desenhada. Um estremecimento da ordem.

Da perda melancólica ao abjeto

A personagem G.H. já percebia essa perturbação da ordem antes mesmo de chegar ao quarto, no trajeto, quando começa a refletir sobre a terceira perna que perdeu, que ela passa a referir como tripé – um tripé que está manco porque uma perna foi perdida. E dessa perda, vem certa melancolia. Destaco aqui o conceito de melancolia por Giorgio Agamben, em *Estâncias*:

A melancolia, ou bÍlis negra, é aquela cuja desordem pode provocar as conseqüências mais nefastas. Na cosmologia humoral medieval, aparece associada tradicionalmente à terra, ao outono (ou ao inverno), ao elemento seco, ao frio, à tramontana, à cor preta, à velhice (ou à maturidade), e o seu planeta é Saturno, entre cujos filhos o melancólico encontra lugar ao lado do

enforcado, do coxo, do camponês, do jogador de azar, do religioso e do porqueiro (AGAMBEN, 2007[a], p. 33).

É como um “sol negro”, para usar o termo de Kristeva que coincide com o encontro dos contrários benjaminiano, que percebemos a escrita, por vezes, desesperadora de Clarice Lispector. A menção a Benjamin é feita porque, como no paradoxo barroco, a melancolia fica comprimida em linhas paradoxais – o melancólico, estando sob o signo de Saturno, vive o paraíso e o inferno, o êxtase e a dor. Jeana Laura da C. Santos (2000, p.19) descreve: “Tudo que sendo uma coisa que se quer oposta deve necessariamente comportar a outra. Porque a melancolia não é a linha do êxtase e nem a linha da dor... Ela é a entrelinha que tangencia estes opostos.” É no vazio melancólico que brota a linguagem de Clarice. Em “O ovo e a galinha”, por exemplo, a perda objetual é sentida no momento em que se olha para o objeto, como se a consciência do objeto refletisse na sua perda: “Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido.” (LISPECTOR, 1998[b], p. 49). O ovo é algo que se perde sem saber direito nem o que se tinha ganho. O narrador deste conto atesta que ama o ovo, mas se o amor é perda, como ele mesmo alega, nos deparamos com então uma história narrada em plena melancolia. Nas palavras do narrador,

amor é a grande desilusão de tudo o mais. E poucos suportam perder todas as outras ilusões. Há os que se voluntariam para o amor, pensando que enriquecerá a vida pessoal. É o contrário: amor é finalmente a pobreza. Amor é não ter. Inclusive amor é a desilusão do que se pensava que era amor (LISPECTOR, 1998[b], p.55).

As descrições de Freud acerca da melancolia parecem abarcar o universo clariceano tanto nessa perda objetual, que pode se dar através do ovo, por exemplo, quanto na linguagem dilacerada de *Água Viva*, e até mesmo na terceira perna – o tripé – que desde o seu uso ilusório acaba por perder-se em *A paixão segundo GH*. Clarice instaura a melancolia no próprio ato de escrever, quando em *Água Viva* demonstra uma ânsia de ver-se “livre das palavras”, de desgarrar-se delas, numa tentativa de esquecê-las, mas, para fazer isso, paradoxalmente, precisa usá-las, precisa escrever. O primeiro título pensado então para esse romance seria “Atrás do pensamento”, já que transpõe sensações que

vêm antes da palavra, ou seja, a palavra é a “coisa da linguagem” da qual ela quer se livrar.

Nos contos e romances de Clarice em que sentimos com mais veemência o tom melancólico, temos uma linguagem que se enquadra na impossibilidade de encadeamento. Segundo Kristeva, a palavra do deprimido é *repetitiva e monótona*. E continua: “[...] a frase se interrompe, esgota-se, pára. Mesmo os sintagmas não chegam a se formular.” (KRISTEVA, 1989, p.39). O texto de Clarice é permeado por essas interrupções: travessões, frases curtas, repetitivas, circulares (ou “ovais”). Os recursos de suspensão ou de excesso, na linguagem, podem ter respostas de âmbito biológico:

Essa tristeza inconsolável em geral esconde uma verdadeira predisposição para o desespero. [...] a excessiva rapidez ou o excessivo retardamento da circulação dos fluxos nervosos dependem, de forma incontestável, de certas substâncias químicas que os indivíduos possuem de forma diferente (KRISTEVA, 1989, p. 39).

No entanto, a desorganização da personagem G.H., mesmo advinda de uma tal melancolia, passa, necessariamente, pela abjeção. O conceito de abjeto engloba a melancolia da perda, mas a abjeção vai além, se pensarmos que nessa perda também existe uma contrapartida. A abjeção fascina o desejo, que não se deixa seduzir. Kristeva adverte, porém, que na abjeção não há objeto definível: “Cuando me encuentro invadida por la abjección, esta torsión hecha de afectos y de pensamientos, como yo los denomino, no tiene, en realidad, objeto definible” (KRISTEVA, 2004, pp. 7-8). O abjeto solicita um sujeito, mas pulveriza-o simultaneamente. Sendo assim, “se comprenderá que su máxima manifestación se produce cuando, cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo [...] al descubrir que él no es otro que siendo abyecto” (KRISTEVA, 2004, p.12). Portanto, a abjeção faz do sujeito o próprio abjeto.⁵ E a terceira perna que dá sustentabilidade a G.H. seria o

⁵ Encontramos um pensamento que resvala no problema da atração-repulsão na escritura de Cyrille Harpet, só que aqui o sujeito torna-se mais o repúdio do que a coisa repudiada, pois é o sujeito que repudia, expulsa, repele, e que, portanto, será ele próprio a “coisa repulsiva”. Diz Harpet: “Nos regozijamos com a questão de um sujeito e de um objeto. Podemos também distinguir subjetivamente, do lado de um sujeito, dos afetos, a transição de se fazer repúdio das coisas impressionantes em seu sentido ou julgamento. A disposição está, portanto, numa perspectiva subjetivista, esta que é “repelida” e não mais esta que repele: dito de outro modo,

equivalente à falta de apoio de um terceiro (objeto) que acaba por expulsar, uma vez que, ao recuperarmos a noção de abjeção como algo que se extravía no momento mesmo da atração, podemos avançar para o processo do *pathos* – do gozo e afeto, mas também da dor.

O *pathos* de G.H.

Com base em Kristeva podemos compreender o processo do *pathos* por etapas: na abjeção, da mesma forma que a descrição da personagem clariceana prevê uma terceira perna, um *alter ego* se constrói, formando assim um Terceiro, um Outro – equivalente ao tripé da narrativa. Mas esse “tripé” da abjeção funciona tanto como uma pedra angular que sustenta o sujeito, como o lugar da catástrofe. O Outro deixa de ter em mãos os três pólos do triângulo que sustenta a homogeneidade e cai num real abominável. Então, só através do gozo isso será revertido; um gozo violento e doloroso: uma paixão. E Kristeva continua:

Y, como el goce, donde el objeto llamado “a” del deseo estalla con el espejo roto donde el Yo (moi) cede su imagen para reflejarse en el Otro, lo abyecto nada tiene de objetivo, ni siquiera de objetal. Es simplemente una frontera, un don repulsivo que el Otro, convertido en alter ego, deja caer para que “yo” no desaparezca en él, y encuentre en esta sublime alienación una existencia desposeída. Por lo tanto un goce en el que el sujeto se sumerge pero donde el Otro, en cambio, le impide zozobrar haciéndolo repugnante. Ahora se comprende por qué tantas víctimas de lo abyecto son víctimas fascinadas, cuando no dóciles y complacientes (KRISTEVA, 2004, pp.17-18).

A paixão, que se mostra mascarada por uma beleza, à primeira vista não dá vazão para a dor. Num conto de Clarice, “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, de 1977, a personagem Carla, grã-fina, ao sair de um salão de beleza e sentir-se completamente linda, chega à seguinte

eu “repudio” mais que a coisa repudiada. Então não seria mais a escória que seria dita repulsiva, mas o sujeito que seria repudiado, repulsivo, repelido” (HARPET, 1998, p.56 – tradução livre).

conclusão: “A beleza pode levar à espécie de loucura que é a paixão” (LISPECTOR, 1992, p.106). Mas é no momento do assombro diante de um coxo que lhe pede dinheiro que a personagem viverá a paixão: ao se deparar com a ferida do outro é que ela refletirá sobre a ferida de seu próprio mundo – a social, a ferida das futilidades mundanas que o dinheiro corrompe: “Não, a vida não era bonita” (p. 109). O narrador descreve então como o mundo gritava pela boca desdentada do mendigo⁶, e que depois esse grito invadirá o pensamento da protagonista: “A beleza pode ser uma grande ameaça” (p.112). E a extrema graça se confundirá com a perplexidade e uma profunda melancolia.

A personagem Carla, como nos conta o narrador, nunca quis experimentar a paixão (no âmbito “sentimental”, podemos dizer), pois já tinha visto uma amiga com o coração inteiramente “doído e doído” por causa desse tal sentimento. Porém, acaba vivendo uma paixão que lhe pega desprevenida quando vai ao Louvre e vê o sorriso da Monalisa lhe atingir, ou quando confronta-se com as sensações que a ferida do mendigo lhe proporcionará. É essa paixão que Clarice cava até o fundo em suas personagens, a paixão que toca com a dor e com a “alegria difícil”, ou que transforma a vida das personagens: “Nunca mais seria a mesma pessoa” (p.116). Podemos lembrar aqui de semelhante paixão – a da personagem Ana, do conto “Amor”, que, dentro dum bonde, ao voltar de suas compras matinais, vê parado no ponto um cego a mascar chicletes – e tem a vida transformada:

E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por quê? Teria esquecido que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar (LISPECTOR, 1998[c], p.22).

⁶ Aprofundaremos mais adiante o pensamento de Mary Douglas sobre a noção de sistema para com a sujeira. No entanto, é válido fazer uma breve descrição do significado do mendigo para uma sociedade que marca seus padrões através do consumo. Douglas, em *Pureza e perigo*, deixa claro que tudo aquilo que não se enquadra em classificações específicas que ordenem o mundo pode ser considerado impuro, sujo ou perigoso. No caso de um mendigo, a figura que ele representa socialmente não corresponde ao “aceitável” no sistema capitalista, portanto, na maioria das vezes, eles são vistos como seres imundos por pessoas que tem dinheiro.

Se retomarmos a citação de Simone Curi nas páginas anteriores, poderemos confirmar junto a este fragmento do conto “Amor” que o cotidiano da personagem se desestabilizou diante de um pequeno acontecimento banal. Aí tudo fica *in-mundo*. Assim como o mundo de G.H. diante da barata, o mundo de Carla diante do coxo. As personagens experimentam o *pathos*.

Benedito Nunes, no seu artigo “A paixão de Clarice Lispector” nos remete ao pensamento de Roland Barthes, quando este sugere uma “leitura viva” da literatura, onde os “momentos de verdade” da escritura “implicam o reconhecimento da paixão como força de leitura”. No entanto, Nunes propõe ir além:

Ousaria acrescentar a essa provocante reflexão do grande crítico-escritor que a paixão pode ser igualmente força da escrita. E não há melhor exemplo disso do que A paixão segundo G.H. de Clarice Lispector, texto singular e incomparável, que constitui um capítulo inédito na história patética do romance (NUNES, in: CARDOSO et al, 1987, p.269).

Nesse sentido, Nunes retoma a origem da palavra “paixão” e faz um panorama do mutante processo que o termo sofreu no curso da história. Do *pathos* grego, o conceito que correspondia à “passividade do sujeito, experiência infligida, sofrida, dominadora, irracional” passa por inúmeras variações, influenciando, ao seu modo, o pensamento de filósofos como Sócrates, Platão e Aristóteles, até Descartes e Espinosa. Continua Nunes:

[...] o entendimento desse estado se diversificou entre os gregos conforme a procedência da força experimentada, nem sempre completamente dominadora e nem sempre desfavorável ao indivíduo. A causa totalmente incontrolável, admitida ainda na fase da cultura grega arcaica, é a loucura divina (até), perturbadora da consciência normal e que se atribuiu “a um agente demoníaco exterior” (NUNES, in: CARDOSO et al, 1987, p.270).

Nas várias facetas da paixão, destaca-se a aliança com a loucura, explícito nos diálogos de Platão, onde a loucura é considerada

um dom divino e pode se apresentar de quatro maneiras: pelos profetas e adivinhos, através do entusiasmo inspirado pelas musas aos poetas, pela possessão ritual dionisíaca e pelo transporte amoroso. Neste último temos Eros trabalhando junto com Afrodite – impulsividade aliando-se à beleza. No que tange à retomada dos valores clássicos, cito Nunes: “Não há filosofia sem Eros; [...]. O amor erótico incorporou ao pensamento os aspectos irracionais da conduta humana, aliviando a carga passiva e perturbadora dos estados afetivos” (p.271). A paixão de G.H. cava até o fundo a benção e a maldição, tal como Bataille define: “a paixão não escapa à maldição: só uma ‘parte maldita’ está destinada àquilo que, numa vida humana, tem o sentido mais carregado. A maldição é o caminho da benção menos ilusória” (BATAILLE, 1989, pp. 28-29).

A escritura de Clarice, ao contrário de um romantismo sentimental, extrai do *pathos* a mistura de cólera e amor, de nojo e sedução, de profunda tristeza e alegria incontrollável: ambivalências a que pretendo chegar a fim de demonstrar como o *pathos* está relacionado diretamente à abjeção.

Outras ambivalências

Cheia de ambivalências, a abjeção tende a confundir o ser humano, e isso pode ser demonstrado através da personagem G.H., quando esta, em meio à dor sofre oscilações de humor, indo da tristeza mais profunda a um contentamento inexplicável. O riso de G.H. é confundido, então, com o sentimento da alegria (pelo fato mesmo de estar rindo), mas que, posteriormente, ela mesma concluirá que esse riso provém da própria dor: “Como poderia eu ter adivinhado? se não sabia que no sofrimento se ria. É que não sabia que se sofria assim. Então eu havia chamado de alegria o meu mais profundo sofrimento” (LISPECTOR, 1998[a], p.131). A dúbia potência do riso já marcara o discurso da personagem anteriormente, quando esta se refere ao tempo presente, que não suspeita da festa dos ciganos (festa onde se comem em riso – riso de dor e de liberdade). Essa confusão não é rara, especialmente quando se ri diante de uma notícia de morte, mas o que merece alguns parágrafos de Georges Bataille, no prefácio de Madame Edwarda, é a questão de um riso sem respeito, quando se trata de um assunto da mais alta gravidade como é a sexualidade e o erotismo. Sua crítica é precisa:

O mais lamentável começou quando somente aos interditos referentes às

circunstâncias do desaparecimento do ser foi atribuído um aspecto grave, e quando aqueles relativos às circunstâncias de sua aparição – toda a atividade genética – foram tomados levianamente. Não penso protestar contra a tendência profunda da maioria: ela é a expressão do destino que quis que o homem risse de seus órgãos reprodutores. Mas esse riso, que aponta para a oposição do prazer e da dor (a dor e a morte são dignas de respeito, enquanto o prazer é derrisório, destinado ao desprezo), marca também seu parentesco fundamental. O riso não é mais respeitoso, é o sinal do horror. O riso é a atitude de compromisso que o homem adota em presença de um aspecto repugnante, quando esse aspecto não parece grave. Tanto mais que o erotismo considerado com gravidade, representa uma completa subversão (BATAILLE, 2005, p.95).

Aqui, na paixão de G.H., o riso⁷ provém de características relativas à abjeção, considerando o que Kristeva destaca acerca do abjeto: ele apóia-se no riso, “ya que reir es una manera de situar o de desplazar la abyección” (KRISTEVA, 2004, p.16). O conceito de abjeção traz essas ambivalências, sendo ambíguo porque mistura categorias: vida e morte, animal e humano, mesmo e outro, interior e exterior, e, inclusive, riso e dor. Pode também relacionar matéria morta dentro de um corpo vivo, como é o caso do excremento, que, notoriamente, opõe dentro e fora. Produto e resto, o excremento pode, inclusive, numa fase anal do ser humano, como o percebe Freud, transformar-se em fetiche; objeto de dom e de veneno, mundo e imundo, expulso do corpo. As ambivalências não devem fazer parte da exceção,

⁷ O antropólogo José Carlos Rodrigues nos relata sobre a questão do riso e suas implicações no Cristianismo: “Desde longa data o Cristianismo se opôs ao riso e sobretudo à gargalhada: é antiga a associação entre o riso e coisas diabólicas e a imaginação dos rostos de Deus e dos santos como graves e sérios” (1995, p.31). Esse livro de Rodrigues - *Higiene e ilusão: o lixo como invento social*- é fruto de gravações feitas para um trabalho antropológico sobre o lixo na Comunidade da Rocinha, RJ, por isso, num tom coloquial ele pergunta aos seus interlocutores: “Alguém já viu, a propósito, em alguma igreja, uma representação de Deus em que este gargalhasse? Em compensação, não é totalmente incomum que o diabo seja retratado assim” (1995, p. 31).

elas são necessárias mesmo para a dialética da vida. Georges Bataille, em *A literatura e o mal* cita Breton para frisar as dicotomias:

“Tudo leva a crer”, escreve Breton, “que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável deixam de ser percebidos contraditoriamente”. Eu acrescentaria: o Bem e o Mal, a dor e a alegria. Este ponto, uma literatura violenta e a violência da experiência mística, ambas o representam. A via pouco importa: somente o ponto importa (BATAILLE, 1989, p.26).

O tempo também é dúbio na abjeção, é de esquecimento e de estrondo, “de lo infinito velado y del momento em que estalla la revelación” (KRISTEVA, 2004, p.17), como o tempo descrito neste fragmento da narração: “Como é luxuoso este silêncio. É acumulado de séculos. É um silêncio de barata que olha. O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas.” (LISPECTOR, 1998[a], p.66). O silêncio percebido por G.H. - na sua acepção como “falta” (de barulho, balbúrdia, vozerio) – dialoga com a teoria de Didi-Huberman, em que é a falta que nos funda, uma vez que a perda nos olha, nos toca e nos faz ver além daquilo que se vê. Segundo a narradora, é a barata que a olha, e o mundo, assim, a olha também, pois ao olhar para a barata, G.H. sente a perda fundante de seu próprio ser. A sua visão, então, é aquilo que resta, a ruína – se considerarmos a visão da personagem como um vestígio, embasandonos na distinção entre imagem (*imago*) e traço (*vestigium*), que vem desde a Idade Média: “Eles tentavam assim explicar que o que é visível diante de nós, em torno de nós – a natureza, os corpos – só deveria ser visto como portando o traço de uma semelhança perdida, arruinada, a semelhança a Deus perdida no pecado” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 35). E a citação a seguir contém vários elementos da abjeção, como o tempo da revelação, os fragmentos que restam de uma linguagem dilacerada, uma cegueira em justaposição com aquilo que se viu/descobriu; vida pessoal/vida exterior:

Há três mil anos desvairiei-me, e o que restaram foram fragmentos fonéticos de mim. Estou mais cega do que antes. Vi, sim. Vi, e me assustei com a verdade bruta de um mundo cujo maior horror é

que ele é tão vivo que, para admitir que estou tão viva quanto ele – e minha pior descoberta é que estou tão viva quanto ele – terei que alçar minha consciência de vida exterior a um ponto de crime contra minha vida pessoal (LISPECTOR, 1998[a], p.22).

E mais adiante, o olhar da barata que vai cruzar com o de G.H. lhe dará a sensação de uma nudez. Os animais são nus, atesta Derrida (2002, p.17).

Nudez e animal

O encontro com o animal (nesse caso, o inseto) implicaria na sensação de nudez da personagem diante daquele que em si mesmo já é nu. O homem, vestido enquanto tal, não se dá conta de que as vestimentas é que lhe dão o caráter da nudez, ou melhor, da sensação de nudez diante do animal. Dessa forma, segundo Jacques Derrida, o homem é nu ao ser vestido, e o animal, por ser já nu, não tem consciência de sua nudez. A falta de consciência de nudez do animal é que indistingue sua posição e lhe confere o *status* de não nu. Ao homem, a situação é inversa. Nas palavras de Derrida: “O animal, este, nu por não ter consciência de estar nu, crê-se que permaneceria tão alheio ao pudor quanto ao impudor. E ao saber de si que isto implica” (DERRIDA, 2002, p. 18). Ao que parece, o texto de Derrida vem reforçar a ficção de Clarice, sobretudo quando o primeiro articula a nudez a uma passividade derivada da paixão do animal, de sua paixão pelo animal, de sua paixão pelo *outro* animal. Mas o que importa salientar é que encontramos identificações numa e noutra descrição na questão do *outro* que olha. Acerca da nudez, Derrida explica: “E nesses momentos de nudez, diante do olhar animal, tudo pode me ocorrer, eu sou como uma criança pronta para o apocalipse, eu sou o próprio apocalipse, ou seja, o último e o primeiro evento do fim, o desvelamento e o veredicto” (2002, p.31).

A questão da nudez e o animal em Clarice aparece de forma bastante incisiva no conto “O búfalo”. Agora a personagem – sem nome – não é “surpreendida” como G.H., mas esforça-se para que surja seu momento epifânico. Cansada de tanto amor, ela vai à busca de ódio num jardim zoológico. No entanto, percebe que o casal de leões havia se amado, a girafa quase fazia parte da paisagem, os macacos transmitiam amor. E confirmando a tese de Derrida, os animais são nus e isso

incomoda: “Ela os mataria com quinze secas balas: os dentes da mulher se apertaram até o maxilar doer. **A nudez dos macacos. O mundo que não via perigo em ser nu.** Ela mataria a nudez dos macacos” (LISPECTOR, 1998[c], p.127)⁸. Bem, o macaco a olha tão profundamente com olhos esbranquiçados, e ela desvia o rosto, “trancando entre os dentes um sentimento que não viera buscar” (p.127). Depois o quati a olha como uma criança que pergunta e novamente a personagem desvia o rosto. Mas é com o búfalo que a mulher viverá o *pathos*: “O primeiro instante foi de dor. Como se para que escorresse este sangue se tivesse contraído o mundo. [...] Mas uma coisa incompreensível e quente, enfim incompreensível, acontecia, uma coisa como uma alegria sentida na boca” (p.134). O búfalo aproximou-se da mulher, olhou profundamente em seus olhos e ela revidou o olhar. E o que interessa perceber é que, neste conto, quando a personagem já está cansada de procurar o amor ele vem. Vem na cor negra do búfalo e novamente, como as demais protagonistas de Clarice ao entrar no momento epifânico, a desordem aparece quando a normalidade parece pairar sobre o ambiente. É o búfalo que lhe traz o amor-ódio, é na nudez do animal que a personagem sente ela mesma nua, como percebemos nas palavras finais do conto:

E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profundo. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo. A mulher tonteou surpreendida, lentamente meneava a cabeça. O búfalo calmo. Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranquilo de ódio a olhava. Quase inocentada, meneando uma cabeça incrível, a boca entreaberta. Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitiçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e o búfalo (LISPECTOR, 1998[c], p.135).

⁸ Grifos meus.

A descrição deste conto vem corroborar com a questão derridiana de animal (“a questão do animal”). Calarco aprecia o trabalho de Derrida sobre a questão em vigor, pois, segundo este viés, temos um animal “who faces me, an interruption deriving from a singular 'animal', an animal whom I face and by whom I am faced and who calls my mode of existence into question⁹” (CALARCO, 2008, p. 5).

Numa retomada de *O animal que logo sou*, vemos que Derrida faz uma longa aclaração sobre a pouca relevância que deveria ser dada a questões que dizem respeito ao pensamento ou à linguagem do animal em detrimento de um questionamento mais eficaz: “o animal pode sofrer?” Bem, e como é evidente uma resposta afirmativa, Derrida lembrará que é a partir desse pressuposto inegável que o homem sentirá compaixão – mesmo se, em seguida, ela for ignorada, contida, reprimida. De acordo com o filósofo, a compaixão é o grande sentimento responsável pelo nosso pensar:

Trata-se de uma guerra a propósito da piedade. [...] Pensar essa guerra na qual estamos, não é apenas um dever, uma responsabilidade, uma obrigação, é também uma necessidade, um imperativo do qual bem ou mal, direta ou indiretamente, ninguém poderia subtrair-se. [...] E digo “pensar” essa guerra, porque creio que se trata do que chamamos “pensar”. O animal nos olha, e estamos nus diante dele. E pensar começa talvez aí (2002, p.57).

O conto “O Búfalo”, tanto quanto o romance *A paixão segundo G.H.* é carregado de imagens patéticas da mesma maneira que Derrida descreve algumas cenas de abatedouros de animais ou crematórios humanos, pois “abrem pateticamente a questão do *pathos* e do patológico, precisamente do sofrimento, da piedade e da compaixão” (2002, p. 53). N’O búfalo, a compaixão é de total entrega que a personagem chega a ficar enfeitiçada ao fixar o olhar complacente do animal. Já no romance de Clarice, podemos confirmar o sentimento de (com)paixão da personagem G.H. quando esta enxerga os detalhes da

⁹ “que me olha no rosto, uma interrupção decorrente do 'animal' singular, um animal que eu enfrento e por quem sou confrontado e que desafia o meu modo de existência em questão.”

barata e se convence que o bicho não tem beleza. Posteriormente, por sentir compaixão do outro, parece que G.H. sentirá piedade de si mesma:

Sim, a barata era um bicho sem beleza para as outras espécies. A boca: se ela tivesse dentes, seriam dentes grandes, quadrados e amarelos. Como odeio a luz do sol que revela tudo, revela até o possível. Com a ponta do robe enxuguei a testa, sem desfitar os olhos da barata, e meus próprios olhos também tinham as mesmas pestanas. Mas os teus ninguém toca, imunda. Só outra barata quererá esta barata.

E a mim – quem me quererá hoje? quem já ficara tão mudo quanto eu? quem, como eu, estava chamando o medo de amor? e querer, de amor? (LISPECTOR, 1998[a], p. 96)

Ao passar para o universo in-mundo do outro, G.H. se despe também de sua beleza. Quem a quererá naquele momento? A imagem de si mesma vista desenhada nas paredes do quarto é reforçada com a visão da barata – ela não mudara; era a mesma do início ao fim dos tempos: “Quem, como eu, sabia que nunca havia mudado de forma desde o tempo em que me haviam desenhado na parede de uma caverna? E ao lado de um homem e de um cachorro” (LISPECTOR, 1998[a], p. 96).

O último e o primeiro evento do fim

“[...] desde o tempo que me haviam desenhado na parede de uma caverna” (idem). Essa ancestralidade de G.H. dialoga com as origens, mas também não deixa de pressentir o fim. O Apocalipse nos remete ao fim do mundo, e de uma maneira ou de outra, a personagem se faz associar direta ou indiretamente neste romance com a questão escatológica, seja quando faz “o ato proibido de tocar no que é imundo”, seja com suas indagações existenciais, que resvalam muitas vezes em questionamentos sobre a origem do homem, na sua posição humana, em Deus e na morte. Apocalipticamente derivaria ainda as bestas, o não humano. Quando Derrida toca na questão apocalíptica, o que se pretende alcançar é uma identificação à zoologia. Com G.H. só é possível estabelecer a linguagem e a descrição do ocorrido no quarto da empregada no dia seguinte, pois no momento mesmo da experiência

escatológica, ela se encontrava em êxtase, em estado de *pathos*. Assim, podemos compreender o distanciamento temporal como elemento fundamental para a descrição, tal qual em Derrida:

Quando passa o instante de extrema paixão, e que reencontro a paz, então posso falar tranquilamente das bestas do Apocalipse, visitá-las no museu, vê-las em pintura (mas a zoografia, para os gregos, designava a arte de retratar o vivente em geral e não apenas a pintura animal); posso visitá-los no zoológico, lê-los em uma Bíblia ou falar deles como um livro (DERRIDA, 2002, p.31).

Mas no instante da paixão, podemos dizer que G.H. viveu e descreveu a poesia que existe quando se trata do olhar do animal. Segundo Derrida, a diferença entre um saber filosófico e um saber poético estaria na separação entre animal e homem, sendo que ao primeiro caberia os pensamentos de poesia, e, ao segundo, os pensamentos filosóficos. Dessa forma, teríamos dois tipos de discursos: “os textos assinados por pessoas que sem dúvida viram, observaram, analisaram, refletiram o animal mas nunca se viram vistas pelo animal [...]” (DERRIDA, 2002, p.32) e aqueles que se deixaram ver pelo olhar do outro, como é o caso do discurso de G.H. O primeiro tipo de discurso, de acordo com Derrida tão comumente apresentado por filósofos como Descartes, Kant, Heidegger, Lacan e Levinas, não se atenta para o fato de que um animal pode olhar para as pessoas “[...] encarando-as, olhá-las, vestidas ou nuas, [...] dirigir-se a elas lá de baixo, com base em uma origem completamente outra.” Pelo contrário, o discurso desses filósofos “são fortes e profundos, mas neles tudo se passa como se eles nunca tivessem sido vistos, sobretudo nus, por um animal que se dirigisse a eles” (DERRIDA, 2002, p.33). Tais pensadores concebiam, então, o animal como um teorema, isto é, uma coisa vista mas que não vê.

No seu *Lo abierto*, Agamben vê a relação entre homem e animal a partir de uma concepção escatológica, em que episódios bíblicos fundem os dois. Numa bíblia hebraica do século XIII, guardada na Biblioteca Ambrosiana de Milão, por exemplo, no banquete dos justos do último dia aparecem figuras com cabeças de animais. Agamben põe em questão o porquê de os representantes da humanidade consumada estarem figurados com tais cabeças. Uma possibilidade de explicação vem dos métodos da Escola de Warburg:

habría que relacionar las imágenes de los justos con características animales con el tema gnóstico-astroológico de la representación de los decanos teriomorfos, a través de la doctrina gnóstica según la cual los cuerpos de los justos (o mejor, de los espirituales), ascendiendo después de la muerte a través de los cielos, se transforman en estrellas y se identifican con las potencias que gobiernan cada cielo (AGAMBEN, 2006, p.11).

Ao final deste capítulo Agamben lembra da profecia messiânica de que muito agradava a Ivan Karamazov: “morará el lobo con el cordero / y la pantera se acostará junto al cabrito; / el becerro y el león pacerán juntos / y un niño los guiará” (Isaías 11,6). Com base nessa profecia o pensador italiano crê na possibilidade de que a cabeça animal figurada na bíblia hebraica tenha pretendido significar que “en el último día, las relaciones entre los animales y los hombres tendrán una nueva forma y el hombre mismo se reconciliará con su naturaleza animal” (AGAMBEN, 2006, p.12).

Ao contrário da concepção de animal como teorema, o discurso de G.H. se enquadra em outra categoria, ou seja, a daqueles que se deixaram ver pelo olhar do animal, que se viram nus diante do *outro*. É válido lembrar que a nudez aparece em dois momentos primordiais da narração: no desenho feito pela empregada Janair no surpreendente quarto claro; e depois, quando encontra a barata e esta a olha. G.H. mesma se sentirá nua, tal como no episódio citado anteriormente. A designação da nudez, e, por conseguinte, da vergonha, vem reforçar a noção do animal que olha o humano e o desnuda. O significado da nudez, em Bataille, é correlato ao de Derrida no sentido em que, para o primeiro, “alguém pôr-se nu, estar nu, é uma cerimônia patética em que se dá a passagem da humanidade à animalidade; e a necessidade de contemplar o nu não passa da necessidade angustiada de nos informarmos sobre as nossas origens.”¹⁰ Mas, além disso, os escritos de Bataille trazem a nudez na sua correlação com a morte, como podemos encontrar nas seguintes afirmações de *História de ratos*: “Acabei, em todos os lados, por dar os laços que ligam as coisas entre si: e assim está

¹⁰ Prefácio de *O ânus solar*. A edição deste livro está conjunta com *O olho pineal* numa edição portuguesa de 1985, pela Hiena Editora. O prefácio não registra autoria e as páginas não são numeradas. Disponível em < http://www.4shared.com/get/t2YAh34S/Georges_Bataille_-_O_Anus_Sola.html>. Acesso em 15/ ago/ 2010.

morta (posta a nu) cada uma das coisas” (1988, p. 91), e mais adiante, fechando o livro: “A nudez só é a morte, e nos mais ternos beijos há um leve travo à rato” (p.92).

Associa-se ao *pathos*, à animalidade, às origens, à ambivalência de vida e morte. O livro bíblico da Gênese registra que a nomeação dos animais se dá ao mesmo tempo antes da criação de Eva, que se originou da costela de Adão, num momento em que eles ainda não se sentiam nus. É com a chegada da serpente que Adão e Eva se sentirão nus e passarão a se envergonhar da nudez. E o livro de Clarice Lispector está repleto de passagens bíblicas, até culminar no momento mais sagrado que é a ingestão desse outro que a olha. Ao comer a barata, G.H. cospe-a com nojo e sente cuspir tudo: sua alma e ela mesma. G.H. profana quando toca naquilo que é sagrado - como um ritual, em que o sacrifício do animal reserva aos deuses partes como as vísceras (fígado, vesícula biliar e pulmões), mas deixam de pertencer à esfera divina com um simples toque. Agamben escreve a respeito desse contato: “Basta que os participantes do rito toquem essas carnes para que se tornem profanas e possam ser simplesmente comidas. Há um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado” (2007[b], p.66). No caso de G.H, no instante em que ela toca a barata e a leva a boca, profana, e aí uma passagem bíblica lhe vem como um *insight*:

— — — porque não és nem frio nem quente, porque és morno, eu te vomitarei da minha boca”, era Apocalipse segundo João, e a frase que deveria se referir a outras coisas das quais eu já não me lembrava mais, a frase me veio do fundo da memória, servindo para o insípido do que eu comera – e eu cuspi (LISPECTOR, 1998[a], p. 167).

O corpo se torna o lugar da profanação: enquanto pela boca, como orifício, se ingere a barata, também em “O homem dos ratos” (Freud), o ânus é o orifício pelo qual se inserem os ratos. Esses orifícios marcam fronteiras entre o dentro e o fora do corpo, mas demarcam, sobretudo, uma carga simbólica de uma ordem social: “os processos de ingestão retratam uma absorção política. Algumas vezes, orifícios corporais parecem representar pontos de entrada ou saída para unidades sociais, ou a perfeição corporal pode simbolizar uma teocracia ideal” (DOUGLAS, 1976, p.14). O sociólogo José Carlos Rodrigues também

lembra essa noção em seu livro *Tabu do corpo*, quando ele se refere à tão conhecida analogia do corpo (social): as vias sanguíneas corresponderiam às vias de transporte; o cérebro corresponderia ao governo, e assim por diante.

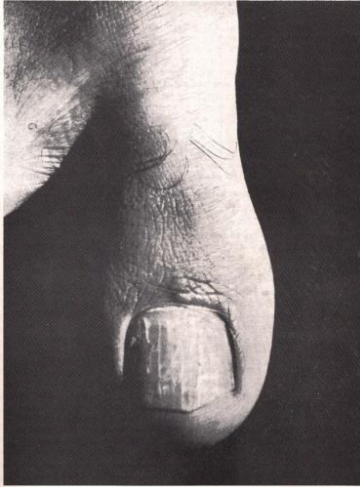
Com relação às culturas primitivas, a antropóloga Mary Douglas prefere chamar de “poluições” as metáforas da ordem social que são, geralmente, carregadas de “perigos” (quase sempre tabus) para a sociedade. Além disso, ela vai mostrar como em algumas culturas o sexo é associado à profanação do corpo como “poluição”. Discorre Douglas:

[...] algumas poluições são usadas como analogias para expressar uma visão geral da ordem social. Por exemplo, há crenças de que cada sexo é perigoso para o outro através de contacto com fluidos sexuais. De acordo com outras crenças, somente um dos sexos é posto em perigo pelo contacto com o outro, geralmente masculino, mas algumas vezes o inverso. Semelhantes padrões de perigo sexual podem expressar simetria ou hierarquia. Não é plausível interpretá-los como expressão de alguma coisa sobre a relação real dos sexos. Sugiro que muitas idéias sobre perigos sexuais são melhor interpretadas como símbolos da relação entre partes da sociedade, como reflexos de projetos de simetria ou hierarquia que se aplicam ao sistema social mais amplo (1976, p.14).

Na visão de Douglas, é através de uma reflexão sobre a sujeira que poderemos sistematizar uma concepção mais abrangente à ordem e à desordem, sobre o ser e o não ser, forma e não-forma, vida e morte, e obviamente, expandir meditações sobre as interdições na religião e na filosofia. Por exemplo, dentre os perigos representados pela “poluição” do corpo, provém a interdição à animalidade.

Georges Bataille pode nos elucidar muitas questões desse campo teórico, especialmente quando adentramos um pensamento que resgata a animalidade do seu estigma de horror e proibição, a saber: “Para o ser pensante, que tende à inteligência pura, a animalidade é um escândalo, uma inevitável e não consentida queda; arrasta a atos que comprometem a sua dignidade; faz o espírito perder-se nas exigências sujas do corpo” (1985).

É por isso que os primeiros escritos de Bataille já denunciam uma violência imbricada ao erotismo, como podemos perceber em *História do olho*, *O ânus solar*, *O erotismo* e *O olho pineal*. No artigo intitulado “O dedão do pé”¹¹ Bataille vai denunciar que, embora seja o pé que dará ao homem a posição vertical, ele é tratado com nojo e vergonha pelos homens (em sentido amplo do termo) – intuído então como certa animalidade, diríamos.



**Figura 2 - Dedão de pé masculino.
Idade: 30 anos.
In: Encyclopaedia Acephalica**



**Figura 1 - Dedão de pé feminino.
Idade: 24 anos.
In: Encyclopaedia Acephalica.**



**Figura 3 – Dedão de pé masculino.
Idade: 30 anos.
In: Encyclopaedia Acephalica**

¹¹ A edição a que tive acesso é argentina, portanto toma o título de “El dedo gordo”.

Na instância da animalidade relacionamos ainda a posição de agachamento do homem para o ato da excreção, que se contrapõe à postura ereta (entendida pela sociedade medieval e do renascimento pela simbologia do céu, do que é sagrado). Entre o alto e o baixo, Bataille faz um paralelo com o sangue do corpo humano: “Aun cuando dentro del cuerpo la sangre fluye en igual cantidad de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba, se ha tomado el partido de lo que se eleva y la vida humana es considerada erróneamente como una elevación” (BATAILLE, 2008, p. 44). Admitido isso, seria pertinente sua colocação de que a vida humana implica um movimento de ida e volta, contestando assim a abjeção que se concentra diante do pé: “de la basura al ideal y del ideal a la basura, una rabia que resulta fácil dirigir hacia um órgano tan *bajo* como um pie” (p.45).

O homem, agachado, está, por conseguinte, no mesmo nível dos animais e da terra. É interessante observar que essa noção dos animais que vivem na terra são impuros já constava na bíblia. No livro do Levítico, um dos tipos de animais impuros “são os que se arrastam ou se movem sobre a terra. Esta forma de movimento é explicitamente contrária à santidade [Levítico, 11, 41-44]” (DOUGLAS, 1976, p.73)¹². O que urge pensar é a impossibilidade de negar as necessidades fisiológicas junto às relações carnisais, ao agachamento do homem, e Bataille transgride colocando os dois atos lado a lado. Cabe lembrar também que as índias se agacham para parir, o que relativiza agora a posição que se exterioriza a criança com a mesma posição que se exterioriza as fezes, e, em contraponto com o que foi dito (de que a posturas baixas distanciam-se do sagrado), lembremos que para os índios, a posição agachada é de descanso e de relaxamento. Também existem fotos e pinturas de sertanejos brasileiros nessa posição, como o quadro *Caipira picando fumo* (1893), de Almeida Junior. Dessa forma, exaltar o amor, como propõe Bataille, é dar abertura para nossa “animalidade”, como prazer, não como inferioridade.

¹² Além da impureza dos animais rastejantes, no livro bíblico do Levítico há outras referências de animais impuros. Douglas lembra que qualquer tipo de criatura que não esteja dentro dos “padrões” de locomoção no seu elemento é contrária à santidade: criaturas de quatro pés que voam, também entram para a lista aqueles que têm duas pernas e duas mãos e que andam como um quadrúpede: “a doninha, o camundongo, o crocodilo, o musaranho, vários tipos de lagartos, o camaleão e a toupeira, cujos pés dianteiros são esquisitamente semelhantes a mãos” (DOUGLAS, 1976, p.73). Curioso que o termo usado é “mãos”, e não patas, e se observarmos bem, nesses animais existe a semelhança de uma mão humana.

Abertura para a animalidade: os ratos

Um texto de Sigmund Freud ajuda a entender o livro de Clarice tratando do rato como animal cônico. Tanto o rato quando a barata vivem na sujeira dos esgotos da cidade e são imundos. Portanto “O homem dos ratos” de Freud se torna esclarecedor ao se pensar sobre as baratas de Clarice: estes animais nojentos são colocados em posições fronteiriças em relação ao corpo humano. E mais: como foi citado no fragmento anterior, o rato se enquadra na lista de animais impuros, desde a bíblia, quando lemos em Levítico que os animais rastejantes ou que possuem duas mãos e dois pés e andam como quadrúpedes estão na relação dos animais impuros. O paciente de Freud, que deu nome a este episódio em discussão, relata fatos que darão às interpretações freudianas um diagnóstico bastante curioso acerca de sua neurose. Ele, um senhor de formação universitária, conta ao analista suas obsessões desde a infância, com intensidade maior nos últimos quatro anos: sempre teve medo que algo ruim pudesse acontecer ao seu pai¹³ e a uma mulher que ele admirava. Além disso, tinha impulsos compulsivos de cortar sua própria garganta com lâmina. Conta que por volta dos seis anos, passou pela fase da escopofilia:

Havia determinadas pessoas, moças, que muito me agradavam, e eu tinha um forte desejo de vê-las despidas. Contudo, desejando isso, eu tinha um estranho sentimento, como se algo devesse acontecer se eu pensasse em tais coisas, e como se devesse fazer todo tipo de coisas para evitá-lo. [...] Os pensamentos a respeito da morte de meu pai ocuparam minha mente desde uma idade muito precoce e por um longo período, deprimindo-me enormemente (FREUD, 1996, p.146).

Da infância, o paciente não se recordava de muita coisa, pois houve conflitos e repressões que foram apagados por uma amnésia, como por exemplo, de ter sido duramente castigado pelo pai por causa da masturbação. Na fase adulta, entretanto, ficou apenas um resíduo de tudo isso, transfigurado pela obsessão de que em seus momentos de prazer, algo terrível poderia acontecer ao pai e à mulher que amava. Mas o ponto principal que nos interessa aqui foi um episódio em particular

¹³ Na ocasião que ele se clinica com Freud, seu pai já tinha morrido há alguns anos antes.

que marcou a vida desse paciente: ao fazer manobras numa base militar, sentou-se entre dois oficiais, e um deles, que gostava de crueldades, começou a contar uma história sobre castigos corporais em que o criminoso tinha as nádegas pressionadas e amarradas a um vaso cheio de ratos. Os ratos, na euforia de saírem do vaso, cavavam um caminho pelo ânus do criminoso. A neurose, porém, passava pela história pessoal desse homem, pois ao imaginar esta cena, ele pensava que as “vítimas” desses ratos poderiam ser seu pai e a dama que ele admirava. Tal pensamento era realmente obsessivo, retornava à sua mente a todo instante. Porém, Freud via em sua expressão, não uma face de horror frente à história dos ratos, mas de prazer, do qual ele mesmo não estava ciente. Seu pai, fora tão rígido quanto o capitão que lhe contou aquele episódio, e isso permitiu uma possível transferência – desejou que o castigo fosse com o capitão, e, por conseguinte, com seu pai. Contudo, é evidente a substituição inconsciente de um pênis por um rato, ou seja, de uma relação sexual anal. Fica claro que a ideia de uma relação sexual anal, quando em conexão com seu pai e com a mulher de sua vida, era algo revoltante para o paciente. Freud afirma: “A história de punição com ratos, conforme nos mostrou o próprio relato do paciente acerca do assunto e sua expressão fisionômica quando me repetia a história, inflamava todos os seus impulsos, precocemente suprimidos, de crueldade, tanto egoísta como sexual” (FREUD, 1986, p.187). Mas algumas pistas acerca da interpretação freudiana elucidam questões importantes para desvendar a causa da neurose: houve uma identificação do paciente com os ratos, uma vez que este via no animal uma imagem de si mesmo – era um sujeito asqueroso, sujo, mordida as pessoas quando estava com raiva delas, inclusive quando criança. Outro fator de identificação diz respeito às doenças que os ratos podem trazer:

O paciente, todavia, estava também familiarizado com o fato de que os ratos são portadores de perigosas doenças contagiosas; portanto, ele podia empregá-los como símbolos de seu pavor (bastante justificável, no exército) de uma infecção sífilítica. Esse pavor ocultava todas as espécies de dúvidas relativamente ao tipo de vida que seu pai levava durante o tempo de seu serviço militar. Por outro lado, em um sentido diferente, o próprio pênis é um portador de infecção sífilítica; dessa forma, ele podia considerar o rato como um órgão sexual masculino (FREUD, 1986, p.186).

Além disso, os ratos também podem ser interpretados como um retorno à infância do paciente, pois, segundo seu próprio relato, quando criança ele contraiu lombriga, e tal evento pode ser assim compreendido: “Aquilo que a punição com ratos nele incitou, mais do que qualquer coisa, foi seu erotismo anal, que desempenhara importante papel na sua infância e se mantivera ativo, por muitos anos, por via de uma constante irritação sentida por vermes” (p.186). O pênis de uma criança já alude a um verme, e os ratos também podem ser intuídos como os vermes que tinham passagem de saída de seu ânus (em contrapartida à entrada dos ratos no ânus do prisioneiro). Freud possui ainda teorias sexuais da infância que permitem esclarecer tal obsessão do paciente: 1) as crianças acreditam, em determinada fase de suas vidas, que os bebês nascem pelo ânus; 2) baseando-se na primeira hipótese, os homens também podem ter bebês. Sendo assim, o que se conclui, de acordo com as teorias freudianas, é que “a noção de vir *pra fora* do reto pode ser representada pela noção oposta de mover-se para dentro (como na punição com ratos), e vice-versa. [...] Quando achamos a solução descrita acima, o delírio que o paciente sofria com os ratos desapareceu” (p.191).

A simbologia do rato como pênis pode ser lida também em Bataille, em seu livro *História de ratos*, uma narração que ele escreve em primeira pessoa para ilustrar sua concepção acerca do impossível. Nesta narração – uma história (que tudo leva a crer) autobiográfica – lemos a busca pela manifestação física do desejo, pela potência do erotismo. O protagonista descreve situações em que ele não consegue mais materializar suas vontades, sente-se impotente perante o amor de B. – uma jovem que lhe desperta os mais elevados sentimentos, e ele, já velho, está impotente para realizar com ela seu desejo de prazer. *História de ratos* é uma história de impossibilidades: da busca pelo desejo, do confronto com o pai de B. que lhe odeia, das memórias com a amante M., que muitas vezes lembra a B. Suas descrições parecem revelar certa irritação com a desobediência de seu corpo tanto quanto à impaciência de B.: “Inaudito estado de nervos: irritação sem nome: amar a tal ponto é estar doente (e gosto de estar doente)” (BATAILLE, 1988, p. 27); ou: “Sei agora que lhe sou aborrecido. Não por ter dado aso ao seu desprezo (com jovialidade, com delicadeza decepciono-a num ponto, que é querer do mim o impossível), mas porque afasta, no movimento que a transporta, o que já experimentou: esta sua impaciência é que me incomoda” (p.27-28); e ainda: “O que me pára não é uma felicidade, mas a impotência de não querer chegar-lhe”

(p.28). A solução que ele encontra então é participar, mesmo como um *voyeur*, das atividades sexuais que acontecem entre B. e A. (um padre). Lembremos da história freudiana: no “homem dos ratos”, a certa altura o homem identifica-se com o rato, e, tantas vezes os ratos ganham a simbologia de um pênis, em seu erotismo anal (geralmente inconsciente). Aqui, o narrador de *História de ratos* vai dizer: “O próprio A. tem a energia e o caráter de um rato – tanto mais alarmante por não sabermos de onde ele sai nem onde vai meter-se” (BATAILLE, 1988, p. 49). O velho impotente em seus encontros com A. e B. conta duas estórias relacionadas a ratos aos seus interlocutores. A primeira:

O X. (que morreu há vinte anos, único escritor do nosso tempo que sonhou igualar em riqueza as Mil e uma noites) metido num quarto de hotel onde mandavam entrar homens com fardas diferentes (dragão, bombeiro, marinheiro, guarda municipal ou distribuidor de telegramas). Uma colcha de renda escondia o X., deitado na cama. Sem dizer uma palavra, as personagens da cena passeavam pelo quarto. A última a chegar era um jovem empregado de elevador, que o X. amava e vestia a mais famosa farda, com uma gaiola onde vivia um rato. Pousando a gaiola numa pequena mesa, o rapaz munia-se de um alfinete de chapéu e picava o rato. No momento em que o alfinete penetrava o coração, o X. maculava a colcha de renda (BATAILLE, 1998, pp.47- 48).¹⁴

E a segunda:

O X. também entrava numa cave, numa casa de passe do bairro Saint-Séverin.
 – Minha senhora – dizia ele à patroa – hoje tem ratos?
 A patroa respondia à expectativa do X.:
 – Sim, senhor – dizia – temos ratos.
 – Ah...

¹⁴ O comentarista Aníbal Fernandes recolhe uma citação do biógrafo de Bataille, Michel Fardoulis-Lagrange, onde este afirma que era de Marcel Proust que Bataille se referia ao contar a estória do rato na gaiola: “Quanto à imagem do rato, impressionava-o muito. Sobretudo o exemplo de Proust, que metia um rato na gaiola e tentava masturbá-lo. Claro está que o seu erotismo participava deste mesmo excesso, que era aceder ao outro na transgressão dos limites, chegar à bestialidade, ao instinto.” FARDOULIS-LAGRANGE apud FERNANDES in: BATAILLE, 1998, p. 13).

- Mas esses ratos são – prosseguia o X. -, esses ratos serão belos, minha senhora?
- Saiba o senhor que são ratos muito belos.
- Ah sim? E esses ratos... serão grandes?
- Vai ver só, são ratos enormes.
- Imagine que é isso mesmo o que eu quero, ratos enormes...
- Ah, meu caro senhor, colossos...
(Nessa altura, o X. atirava-se a uma velha que estava à espera dele) (idem, p.48).

Assim como a conotação da segunda estória, na sua impossibilidade de ter ereções, o velho acaba vendo “o rato” do padre A. se divertir com a B., mulher que ele tanto sonhava. Numa outra passagem do texto, o narrador volta a citar a metáfora do rato: “Essa parte das raparigas entre a meia perna e a cintura – que responde com violência à expectativa – responde como a inapreensível passagem de um rato. É vertiginoso o que nos fascina: o bafio, os refegos, o esgoto têm a mesma ilusória essência que o vazio da ravina onde vamos cair” (BATAILLE, 2008, pp. 49-50).

Fica claro o rato como uma analogia de um pênis que se movimenta com a mesma agilidade dos órgãos numa relação sexual; a toca do rato representada pela vagina da mulher que ele olha. Nesse sentido, o que dizer então do filme de Júlio Bressane, *A erva do rato*¹⁵? Neste, a explícita cena da personagem que entra numa espécie de transe depois de terem os ratos passeando pelo seu corpo e, sobretudo, masturbando-a. Mas a “tímida” menção ao rato está delineada desde o início do filme, quando os dois únicos personagens (que acabam de se conhecer e vão morar juntos) estão numa sala repleta de livros e o homem dita à mulher alguns trechos enciclopédicos, dos quais ela transcreve rapidamente. Tais trechos dizem respeito a nomenclaturas indígenas e seus significados vão de geografia à botânica. Sobre ervas, recuperamos este fragmento:

Um dos venenos mais usuais e conhecidos é o chamado TUCUPI – o sumo da raiz da tapioca, tão ativo esse veneno que em breves horas mata os que o bebem. Ainda mais refinado é outro

¹⁵ **A erva do rato.** Direção de Julio Bressane. Brasil, 2008, 80 min, color. De acordo com Bressane, o filme foi inspirado em dois contos de Machado de Assis: “A causa secreta” e “O esqueleto”.

veneno chamado BORORÉ, usado nas flechas para se matarem uns aos outros. Muito diverso do veneno BORORÉ é o da ERVA DO RATO, cujos efeitos também são pestíferos. Todos esses venenos têm seu contraveneno, menos a ERVA DO RATO, que não se tem notícia que haja sido descoberto o seu contraveneno.¹⁶

A personagem feminina parece se impressionar com a informação seguinte dessa erva tão poderosa - sua expressão é de assombro, tanto que sai da sala afobada. Depois, é ela quem vai até os escritos enciclopédicos e lê, por sua própria vontade, outros dados sobre a planta que a intriga. Parece duvidar de seu leitor que lia anteriormente sobre a inexistência de um contraveneno para a erva do rato. Encontra então:

Os índios chamam TANGARACÁ a mesma planta frutífera que os portugueses chamam ERVA DO RATO. Chamam-na assim não sem razão, por ser dotada de singular faculdade destrutiva e mortal, tanto para homens como para ratos. Esta planta é encontrada em caminhos selvagens, quase por toda parte. É mortal como o arsênico a tal potência de envenenamento, tanto das folhas como sobretudo das flores e sementes, que comidas matam imediatamente. A própria raiz da planta moída é seu antídoto. A tal ponto a natureza infundiu na mesma planta o veneno e seu remédio.

É depois dessa pesquisa que a mulher passa a ser atraída, não pelo homem com quem vive, mas pelos ratos que começam a frequentar a casa, uma espécie de fantasmagoria¹⁷ que perturba. Por sua vez, o homem, típico catalogador, começa a fotografar a mulher nua e focaliza, sobretudo, o seio e sua genitália – mas são aos ratos que essas fotos parecem pertencer, uma vez que eles trilham caminhos nas fotografias (roendo-as) como se estivessem adentrando justamente na vagina da

¹⁶ In: A ERVA DO RATO. Dir. Júlio Bressane. Brasil, 2008, 80 min., color.

¹⁷ O olho da câmera representa o pênis desse homem que não mantém relações com a mulher, que ora se personifica através do rato, que é o *voyeur* e que domina a mulher. O rato é um olho, como aquele rosto que o casal faz em papelão para olhar a mulher enquanto ele a fotografava, e que depois virará um rato.

mulher. A partir daí os ratos desestabilizam a ordem e agora eles devem ser mortos: o homem prepara um arsenal de ratoeiras, mas não consegue capturá-los. E tais tentativas nos remetem ao conto “A quinta história”, de Clarice Lispector, pois esse homem do filme de Bressane coloca ratoeiras por toda a casa, não dorme, fica na espreita para matar os ratos, assim como a protagonista da história de Clarice: durante a noite, ela não dorme, a grande ansiedade é de que o veneno colocado para matar as baratas funcione, e essa mulher fica imaginando até os efeitos do veneno agindo nas baratas, engessando-as, num processo muito semelhante dessa outra história fílmica:

Mas se elas, como os males secretos, dormiam de dia, ali estava eu a preparar-lhes o veneno da noite. Meticulosa, ardente, eu aviava o elixir da longa morte. Um medo excitado e meu próprio mal secreto me guiavam. Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe. Baratas sobem pelos canos enquanto a gente, cansada, sonha.” (LISPECTOR, 1998[b], p.148).

Depois, o desarmamento das armadilhas do rato é como o arrependimento da mulher que envenena as baratas durante a noite. O rato persiste - das fotos ao próprio corpo feminino. Durante a madrugada, satisfaz os desejos da mulher, causando ainda mais a ira do homem, que nunca a tocou. A imagem da vagina como “toca” do rato/pênis é evidenciada especialmente na cena de natureza morta, que temos a imagem de um mamão aberto em formato da genitália feminina, e que servirá de alimento para um rato que ali entra e come a fruta.



Figura 4 – Imagem capturada de *A erva do rato* (2008), de Julio Bressane.

Novamente é possível transpor a figura do rato como simbologia do pênis, mas não só: “o desejo masculino se confunde com a posse e com o poder, de sorte que a manifestação do erotismo e dos instintos pulsionais lhe ameaça – a erva do rato aponta justamente para o veneno que corrompe a ordem patriarcal estabelecida.”¹⁸ Se a mulher, na sua submissão de transcrever os fragmentos e de posar nua¹⁹, nunca se entregou ao homem; com os ratos a relação de poder e posse se faz possível - com os ratos essa ordem antes imposta de uma relação patriarcal²⁰ será desestabilizada, pois é para eles, posteriormente, que ela entregará sua própria vida: quando o fotógrafo consegue capturar os ratos, corta suas patas com a tesoura²¹, e isso afetará a mulher, que já

¹⁸ Disponível em: <http://www.revistamoviola.com/2008/10/05/a-erva-do-rato>. Acesso em 20/jan/2011.

¹⁹ Bressane numa analogia a Machado de Assis, além de outras relações mais explícitas, trata a mulher de seu filme de forma semelhante à do conto machadiano, já que em “A causa secreta” a personagem Maria Luísa tem algo em comum com a mulher de *A erva do rato*, especialmente quando lemos: “Era esbelta, airosa, olhos meigos e submissos; tinha vinte e cinco anos e parecia não passar de dezenove. Garcia, à segunda vez que lá foi, percebeu que entre eles havia alguma dissonância de caracteres, pouca ou nenhuma afinidade moral, e da parte da mulher para com o marido uns modos que transcendiam o respeito e confinavam na resignação e no temor” (ASSIS, 1994, p.45). No caso, o filme de Bressane retrata apenas o casal e não três personagens com em Machado, mas a submissão da mulher está presente nas duas narrativas, e, inclusive Machado escreve sobre um “feitiço” que Maria Luísa parecia ter.

²⁰ É importante salientar que logo no início da trama a mulher confessa ao homem que, embora tivesse formação acadêmica e título de professora, foi para seu pai (morto há pouco tempo) que ela dedicou toda sua vida, cuidando dele durante sua doença.

²¹ Essa é outra cena que dialoga com Machado. Se pensarmos que em “A causa secreta” o personagem Garcia vê Fortunato cortando o rato com a tesoura pela raiva que sentiu quando o animal roeu seus papeis, este último irá proferir algo muito importante: “Castiga sem raiva [...] pela necessidade de achar uma sensação de prazer, que só a dor alheia lhe pode dar: é o segredo deste homem” (ASSIS, 1994, p.48). E posteriormente Maria Luísa irá falecer, mesmo

possui um vínculo com os animais e acaba por morrer junto com os bichos. O clique da máquina continua, o ato de fotografar é a vida dele que só existe no olho (substituindo a ação do pênis), e que se desperta com o corpo dela em várias posições até depois da morte, depois da catástrofe da carne, da chacina e do sangue.

Convém relacionar, nessas histórias, os ratos como um dispositivo que dá margem às aberturas do corpo, ao dentro e ao fora, às ambiguidades e às inúmeras leituras, assim como a barata clariceana que será ingerida por um orifício corporal (a boca). Basta pensar em “Circe”, conto que integra o livro *Bestiario* de Julio Cortázar, onde ele faz uma releitura de um episódio da *Odisséia* de Homero. Neste conto, grosso modo, a protagonista Delia, uma espécie de feiticeira²², se envolve com Mario, mas todos sabem de seu passado: seus dois últimos noivos morreram em circunstâncias estranhas, como também eram estranhas as situações que envolviam Delia: “La madre decía que Delia había jugado con arañas cuando chiquita. Todos se asombraban, hasta Mario que les tenía poco miedo. Y las mariposas venían a su pelo [...]” (CORTÁZAR, 2007, p.75). O conto é permeado de mistérios que envolvem o leitor, mas o ápice está no final, quando Mario descobre os ingredientes dos bombons que Delia lhe oferecia:

[...] Mario acercó el bombón a la boca, iba a morder, bajaba la mano y Delia gemía como si en medio de un placer infinito se sintiera de pronto frustrada. Con la mano libre apretó apenas los flancos del bombón pero no lo miraba, tenía los ojos en Delia y la cara de yeso, un pierrot repugnante en la penumbra. Los dedos se separaban, dividiendo el bombón. La luna cayó de plano en la masa blanquecina de la cucaracha, el cuerpo desnudo de su revestimiento coriáceo, y alrededor, mezclados con la menta y el mazapán,

desfecho usado por Bressane. A ligação entre o animal e a mulher parece ter realmente bastante sentido nessas narrativas. Mas “A causa secreta”, como o próprio nome sugere, guarda ainda um segredo a mais: a relação entre Garcia e Maria Luísa, ao final do conto, deixa nas entrelinhas um quê de mistério. Seria apenas amizade? Mais uma história machadiana sem resposta, tal qual *Dom Casmurro*.

²² E as histórias vão se cruzando. Notem que em “A causa secreta”, de Machado de Assis, há também um quadro de feitiços, inclusive envolvendo animais, como gatos, por exemplo, mas depois o sacrifício envolverá também um rato, como em *A erva do rato*. A personagem Delia, de Cortazar, é também uma feiticeira, e isso fica muito claro neste fragmento: “Un gato seguía a Delia, todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que Ella los mirara” (CORTÁZAR, 2007, p.75).

los trocitos de patas y alas, el polvillo del carapacho triturado (CORTÁZAR, 2007, p.91).

Levando em consideração que a relação entre Mario e Delia mantinha um certo distanciamento (tal como o casal de *A erva do rato*), podemos inferir que a preparação dos bombons de barata é que levaria Mario a ser dominado (como os últimos noivos), a ser “penetrado”, a ser possuído por Delia.

Na boca, o in-mundo

O ato de comer o imundo traz novamente a ideia de abjeção, teorizada por Kristeva, quando esta descreve em primeira pessoa as sensações e o distanciamento que lhe causam o *impróprio*, afirmando o nojo pela comida, pela sujeira, pelo lixo. O vômito a protege quando recusa o alimento do corpo, rejeita. “Repulsión, arcada que me separa y me desvía de la impureza, de la cloaca, de lo inmundo. Ignominia de lo acomodaticio, de la complicidad, de la traición. Sobresalto fascinado que hacia allí me conduce y de allí me separa” (KRISTEVA, 2004, p.9). E logo adiante Kristeva exemplifica com a aversão alimentar provocada pela nata do leite,

[...] esa piel de superficie lechosa, inofensiva, delgada como una hoja de papel de cigarrillo, tan depreciable como el resto cortado de uñas, se presenta ante los ojos, o toca los labios, entonces un espasmo de la glotis y aun de más abajo, del estómago, del vientre, de todas las vísceras, crispa el cuerpo, acucia las lágrimas y la bilis, hace latir el corazón y cubre de sudor la frente y las manos. Con el vértigo que nubla la mirada, la náusea me retuerce contra esa nata y me separa de la madre, del padre que me la presentan (KRISTEVA, 2004, p.9).

É possível pensar no ato de comer aquilo que nos causa nojo, como é o caso da nata do leite e as sensações que esta nos provoca, da mesma maneira com que G.H. “encara” provar o gosto da barata, experimentar a massa branca que lhe dá vertigens. Mas... por que lhe dá vertigens? Na introdução deste trabalho esboçamos a ideia do simbólico numa sociedade que privilegia a “ordem” das coisas. Por isso, os

processos naturais muitas vezes cedem lugar aos processos simbólicos. Explica-nos José Carlos Rodrigues: “Como é elemento de um complexo social, o corpo é um complexo de símbolos; um sistema simbólico que porta a sua mensagem, mesmo que seus receptores e emissores não estejam ou não sejam conscientes dela” (1980, p. 130). A ordem fisiológica material se liga à ordem da moral, numa simbologia que reúne o inteligível e o sensível, o significante e o significado. “Os fenômenos e processos fisiológicos se erigem em significantes, cujo significado são fenômenos e processos sociológicos” (p. 130). O nojo então é o resultado dessa troca de qualidades entre o sensível e o inteligível. A apropriação intelectual passa pela codificação do corpo e é matizada pelas emoções, isto é, as condutas emocionais que expressam impulsos inconscientes (como o nojo, a repulsa, a vertigem e o arrepio, por exemplo) são capazes de obscurecer a consciência intelectual. No corpo temos elementos que representam dicotomias: vida e morte, boa saúde e patologias, sagrado e profano, puro e impuro. Mas sob o aspecto das simbologias, um desses significados se destaca sobre o outro, dependendo do propósito ou da situação, e teremos a predominância latente de um sentido sobre o outro. Assim acontece com o nojo: as reações para uma repulsa são condutas que simbolizam, “sob a capa da emotividade, significados infinitamente afastados das coisas de que se tem nojo, mas que a elas se reúnem no plano do inconsciente” (p. 131). As perguntas, segundo Rodrigues, que devemos fazer então são: quando, como e por que essas coisas são nojentas? Ele provoca: “Uma mulher considerará repulsivo o catarro que escorre do nariz de sua cozinheira, mas verá completamente diferente o que provém de seu filhinho adoentado” (p.132).

Mary Douglas faz ressoar o coro da relatividade da sujeira, e, como Rodrigues, também enxerga nisto um sistema simbólico. Tanto é que Douglas resgata o fato de que a bacteriologia veio transformar costumes, como por exemplo, o ato de se cuspir numa escarradeira – hábito tão comum há alguns séculos atrás. Novamente percebemos que há, então, uma ruptura da ordem:

Se pudermos abstrair patogenia e higiene de nossa noção de sujeira, estaremos diante da velha definição de sujeira como um tópico inoportuno. Esta é uma abordagem muito sugestiva. Implica duas condições: um conjunto de relações ordenadas e uma contravenção desta ordem. Sujeira, então, não é nunca um acontecimento

único, isolado. Onde há sujeira há um sistema. Sujeira é um subproduto de uma ordenação e classificação sistemática de coisas, na medida em que a ordem implique rejeitar elementos inapropriados (DOUGLAS, 1976, 50).

Dessa forma, a antropóloga exemplifica a relatividade da sujeira: sapatos não são sujos, mas se colocados em determinados lugares significam falta de higiene; comida não é sujeira, mas deixá-la na roupa o é, e assim por diante. Com estes exemplos Douglas pretende mostrar o quão nosso comportamento de poluição pode confundir classificações ideais de ordem. Aliás, a pensadora vai além: sustenta a evidência de um sistema simbólico levando em consideração as diferenças entre uma cultura e outra. Nesse viés, entra no campo dos rituais de alguns povos e adverte que nossos atos de limpeza (ocidentais) têm somente uma semelhança superficial com purificações rituais²³. “Nossas práticas são solidamente baseadas em higiene; as deles são simbólicas: nós matamos germes, eles afastam os espíritos” (DOUGLAS, 1976, p. 47).

Essas contribuições de Mary Douglas se justificam aqui para adentrarmos num terreno tão bem explorado por José Carlos Rodrigues, que é o nojo. A compreensão dos sistemas simbólicos permite-nos investigar algumas situações, como nos sugere Rodrigues: “em relação às codificações do comportamento para com as coisas tidas como nojentas, haverá códigos para situações públicas, íntimas, eróticas, formais, etc” (1980, p. 132).

Isso significa que “existem modelos, subjacentes à consciência, que a plasam” (p.133). São esses modelos os responsáveis para que achemos, mesmo que inconscientemente, certas coisas nojentas sem ao menos conhecê-las – o novo é apreendido e incorporado pelo sistema simbólico que o codifica de acordo com dimensões já conhecidas (sagrado – profano; puro – impuro; dentro – fora etc). O conteúdo de algumas de nossas práticas está diretamente relacionado a conteúdos

²³ Ela resgata costumes primitivos que são de extrema importância para o contexto da relativização do sagrado e do profano. Cita, por exemplo, os brâmanes, que reconhecem três graus de pureza religiosa. Para eles, há o mais alto grau de pureza, o grau intermediário (que é a condição normal esperada), e o grau de impureza, que pode, inclusive, contaminar outras pessoas através do contato. A limpeza é adquirida através dos banhos, e é só extremamente limpa que uma pessoa poderá fazer o ato de adoração. As tarefas consideradas “sujas” (carregar esterco ou trabalhar com um servo intocável) são feitas antes do banho; e o banho, antes da refeição principal e do culto aos deuses. No caso das comidas, as cozidas podem transmitir poluições, enquanto que as cruas, não.

implícitos. Rodrigues menciona o vômito: ele já não expressa somente uma perturbação do aparelho digestivo, mas significa oposições entre aceitação e recusa, dentro e fora. O suor representa a oposição entre trabalho e descanso (e não mais as funções biológicas do corpo humano). A linguagem do corpo é agora a do social. Assim,

As codificações do corpo e as manifestações afetivas que acompanham as reações do nojo, respondem à intolerância do homem à ausência de sentido no mundo em que ele vive. O inconformismo da conduta corporal corresponde ao inconformismo da conduta intelectual, e as reações afetivas não são senão uma maneira particular de manifestação, para a consciência, da estruturação intelectual inconsciente do mundo (RODRIGUES, 1980, p.136).

No âmbito dessas dicotomias está também o conceito de abjeção, que, para Julia Kristeva, é um conceito paradoxal: há repulsão e atração ao mesmo tempo, e, além disso, a abjeção no ser humano é constituída desde a formação de identidade²⁴. O texto de Clarice

²⁴ O pequeno e denso conto “A quinta história”, que integra *Felicidade Clandestina*, incita à reflexão, mesmo que de maneira subjetiva, da formação de identidade. As baratas novamente roubam a cena. Só que aqui, nas várias facetas de se contar uma história cujo enredo garante a empreitada de se matar baratas, temos o gesso como um elemento que é massa branca também – como o corpo da barata – mas passa da consistência mole para a dura. A “receita” para se matar barata consistia, de acordo com o conto, “que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas” (LISPECTOR, 1998[b], p.147). Ao morrerem, as baratas caíam duras como *estátuas* (que, aliás, era um possível nome para a história, segundo a narradora). Temos então, de um lado, a estátua que se crispa em gesso; de outro, o gesso mole que vai subsidiar o enrijecimento. A passagem do estado mole para o duro se liga à própria identidade do ser humano, que, na fase do informe, encontra-se embrionário, ser larval. Depois, enrijecido, o ser está formado. Como toda ambivalência da abjeção, o estado mole/duro é mais um que engloba a formação da identidade. É preciso se atentar ainda para outro fenômeno dúbio que permeia o conto: a noite e o dia, o claro-escuro, sombras e brancuras. A narradora diz: “[...] de madrugada, acordo e ainda sonolenta atravesso a cozinha. Mais sonolenta que eu está a área na sua perspectiva de ladrilhos. E na escuridão da aurora, um arroxeadado que distancia tudo, distingo a meus pés sombras e brancuras: dezenas de estátuas se espalham rígidas” (p. 148), ou: “Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompéia. Sei como foi esta última noite, sei da orgia no escuro” (p.148). O assassinato das baratas deve ocorrer à noite, quando elas estão acordadas e a narradora-personagem deveria estar dormindo. Mas a noite é escura como os sonhos são obscuros. Amanhece. O dia é claro. Nenhum crime. O conto “A quinta história”, portanto, dá margem pra inúmeras questões ambivalentes, como a própria abjeção.

Lispector “Desespero e desenlace às três da tarde”²⁵ mostra a perda da identidade junto com o ato de vomitar de um personagem. Na sua prepotência, esse sujeito entra no coletivo e logo começa a suar frio:

[...] estava com forte náusea e deu-se conta de que precisava urgentemente vomitar. Iniciou-se então uma luta mesquinha e inglória face a face ao terror que começou a dominá-lo. Pois se vomitasse seria bem em cima dos seios da senhora que estava tão colada a ele como em pleno ato sexual. [...] De súbito ele estava danadamente precisando da comiseração de outros seres humanos. Logo ele que não era um simples brochura, era um homem solenemente encadernado (LISPECTOR, 1998, p.83).

No desespero ele (que era ateu) começa a rezar pra Deus, pedindo que não vomitasse no ônibus, que a náusea aguentasse pelo menos até sua casa para despejar o vômito longe das pessoas. Consegue, enfim, chegar à parada que queria. Já na rua, ao encontrar um botequim barato, corre para o banheiro, força o vômito que lhe vem como um “jorro maldito”, perdendo aí a “identidade imunda”: ele vomitou sua identidade antiga e com ela sua arrogância autoritária. Clarice se detém no inteligente jogo linguístico, quando o narrador afirma que papéis e documentos caíram do bolso do personagem: “Lá estava no chão a sua identidade. [...] Estava sem atestado de vida. Ele de repente não era. Simplesmente, sem documentos, não podia mais provar que existia” (p.84). É no “tirar o de-dentro” que o homem então se sentirá livre, que ele paradoxalmente entra no mundo: *in mundo*.

E de dentro pra fora foi o movimento de vômito da personagem de Clarice ao provar o imundo. Antes disso, as reações similarmente descritas por Kristeva: um suor que vivificava; o preço por atravessar uma “sensação de morte”. As descrições da personagem apontam para uma assustadora oposição que transita entre medo e coragem, pois G.H. confessa ter ignorado o modo de proceder (como comeu a barata) para não ter que sentir sobre os ombros a responsabilidade do saber. Não

²⁵ Esse texto merece desdobramento, até por ser um conto que, em seu ineditismo, não mereceu muita atenção. Ele é inédito em coleção, e foi resgatado pela Profa. Ana Luiza Andrade dos arquivos organizados por Eliane de Vasconcelos, na Casa de Rui Barbosa. Uma versão portuguesa “Desespero e desenlace às três da tarde” consta na Revista *Colóquio/Letras* de Lisboa, 1975. Essa, brasileira, está na Revista *Travessia* n.36, de 1998.

saber implicava, talvez, em tocar o mais profundo²⁶, como percebemos nas dúvidas de G.H.:

Eu não queria pensar mas sabia. Tinha medo de sentir na boca aquilo que estava sentindo, tinha medo de passar a mão pelos lábios e perceber vestígios. E tinha medo de olhar para a barata – que agora devia ter menos massa branca sobre o dorso opaco...

Eu tinha vergonha de ter me tornado vertiginosa e inconsciente para fazer aquilo que nunca mais eu ia saber como tinha feito – pois antes de fazê-lo eu havia tirado de mim a participação. Eu não tinha querido “saber”.

Era assim então que se processava? “Não saber” – era assim então que o mais profundo acontecia? Alguma coisa teria sempre, sempre, que estar aparentemente morta para que o vivo se processasse? (LISPECTOR, 1998[a], p.166)

Não saber era o correlato dessa coisa morta que é necessária para que a coisa viva se processe, que neste caso, se materializa na consciência, no pensamento morto: em não saber. As oposições que operam na abjeção são inúmeras, e, *n’A paixão segundo G.H.* isso fica muito evidente, prevalecendo, obviamente, quando a desordem emocional se instaura na personagem. Tal desorganização se caracteriza logo no início por uma procura inacabável, pela tentativa de entender. A partir do momento em que G.H. encontra a barata no quarto da empregada, vem a estranheza, bastante comum na personagem:

Aguardei que a estranheza passasse, que a saúde voltasse. Mas reconhecia, num esforço imemorial de memória, que já havia sentido essa estranheza: era a mesma que eu experimentava quando via fora de mim o meu próprio sangue, e eu o estranhava. Pois o sangue que eu via fora de mim, aquele sangue eu o estranhava com atração: ele era meu (LISPECTOR, 1998[a], p.59).

²⁶ Conforme prefácio de *O ânus solar* a respeito do livro *L’Expérience Intérieure*. In: BATAILLE, 1985, s/d.

O sangue que a personagem via fora dela lhe era estranho ao mesmo tempo que lhe era próprio: era dela, era ela, e bem podia ser sangue menstrual: era a vida pulsando. Paradoxalmente, podemos pensar que esse mesmo sangue que pulsa é sinônimo de vida, mas também de morte, pois como sabemos, o sangue menstrual é a fecundação que não aconteceu, o contrário do parto, e por isso o sangue ocupa inevitavelmente (como a criança e as fezes) o lugar do dejetivo, da morte.

O sangue da vida-morte

O sangue, para nós ocidentais, possui uma carga simbólica de violência, em alguns casos, mas também representa vida. Ele está presente em contextos sociais muito distintos, variando seu uso de cultura para cultura. Como diria José Carlos Rodrigues, em *Tabu do corpo*, os primeiros trabalhos antropológicos deleitavam os leitores com abusivas descrições de povos que se regalavam com a ingestão de sangue humano, tratando a antropofagia com certa reserva. Mas não há como fazer generalizações, quando se trata de culturas primitivas. Para os Manus, o sangramento da ruptura do hímen tem a mesma função do sangue menstrual, ou seja, não há diferenciação entre os dois, o primeiro é considerado também uma menstruação. Em certas ocasiões é considerado impuro, portador de destruição e desgraça; e em outras, tem o mesmo papel purificador que a água, sendo regenerador, parte do princípio vital.

Rodrigues explicita a associação do sangue à maldição em alguns povos e ressalta que por isso mesmo, o contato das mulheres menstruadas com qualquer coisa podia representar um sentimento de vergonha ou culpa:

Associa-se frequentemente à crença de que a comida poderia se estragar ou apodrecer se uma mulher menstruada a tocasse, à proibição de praticar ato sexual, à exercícios físicos, à banhos de mar, a lavar a cabeça, a pisar em escamas de peixe, a andar descalço, a comer alimentos ácidos, a tomar banho frio, a comer peixe, a tocar em flores, a tomar gelado, a comer ovo, a comer galinha choca. Em muitas sociedades, a mulher menstruada é segregada em lugares especiais, e obrigada a se alimentar apenas de alimentos crus (RODRIGUES, 1980, p. 83).

Se o sangue menstrual, para muitas sociedades, é visto como algo poluidor e até venenoso, fica claro então a proibição das mulheres (que estão nesse período) em tocar em plantas ou frutas, já que dependendo da quantidade de menotoxina (um tóxico liberado durante a menstruação, assim como também é liberado em outras secreções como o suor ou o hálito), o alimento pode ser deteriorado rapidamente. Como esse tóxico depende de uma mulher para outra, as mulheres devem fazer um teste para averiguar se suas excreções são venenosas durante a menstruação.

Conforme atesta Rodrigues, “Em certas sociedades, a primeira menstruação é objeto de importantes cerimônias, e, em outras, um acontecimento íntimo que deve ser escondido” (1980, p. 83). Há crenças em que a menstruação pode significar algo negativo, como aquelas que consideram a mulher doente (hoje compreendemos a famosa “TPM”, e daí suas consequências – mudança de humor, cólica, etc); enquanto outras crenças até “empregam o sangue menstrual como remédio para determinadas enfermidades” (p.84), e como exemplo disso Rodrigues cita os Idatsas, para quem as mulheres menstruadas agem como um amuleto para dar sorte na caça de águias (mas o mesmo não vale para outro tipo de caça).

Os Bororos se consideravam altamente poluídos ao mínimo contato com o sangue. Já os Nambiquara consomem suas caças meio cruas e ainda cheias de sangue. Lévi-Strauss, em *O cru e o cozido* pode confirmar essa informação encontrada em Rodrigues. Num dos mitos descritos nesse livro (M71), ele faz uma consideração a respeito de um ferimento de um agricultor que se machuca acidentalmente:

O ferimento é considerado incurável e o homem teria morrido se os espíritos benfeitores (de seus avós) não tivessem vindo socorrê-lo. Por ter passado por isso e por ter escapado, o herói, por sua vez, torna-se capaz de curar as violentas dores abdominais causadas pela ingestão de carne assada levada à boca com mãos sujas do sangue da caça: dores internas em vez de ferimento externo, mas também resultantes da conjunção do morto e do vivo (LÉVI-STRAUSS, 2004, p.182)

Mas o que nos interessa nesse curto episódio é a repulsa pelo sangue dos índios Timbira, assim como os Bororo. Numa nota de rodapé

o antropólogo francês vai destacar que eles se consideravam infectados quando eventualmente ficam sujos de sangue, mesmo que em função de caça (matando animais selvagens), e aí procuram água imediatamente para se purificarem, lavando-se muitas vezes até desaparecer todo e qualquer vestígio de sangue. De maneira diferente comportam-se os Nambikwara²⁷, que consomem pequenos animais meio crus e sangrentos, fonte essencial para a alimentação carnívora que têm.

Aquele sangue eu o estranhava com atração

Em G.H. o estranhamento do sangue que era seu, agora, fora do corpo lhe causa espanto - o processo é inverso quando o pensador Jean-Luc Nancy recebe um coração transplantado (um órgão alheio ao seu corpo, que, no entanto, está sendo inserido nele) e escreve sobre isso em *El intruso*. A visão geral desse livro permite-nos pensar que o intruso não apenas **está** em nós (no caso de Nancy, o coração transplantado), mas **somos** nós. Somos intrusos a nós mesmos, por isso, quando Nancy fala dos vírus, como a herpes, por exemplo, fica claro um fato: só temos a consciência de nossos órgãos quando eles doem. Posto isso, voltemos ao sangue de G.H., quando a mesma diz que estanhava seu próprio sangue com atração. Há convergências nas duas situações, posto que o próprio órgão (ou o sangue) de uma pessoa que resiste em fixar em seu corpo já não pode ser compreendido como “seu”, podendo ser, então, estranho a si mesmo, alheio. Nancy expõe suas inquietações acerca de seu “velho coração”:

Si mi propio corazón me abandonaba, ¿hasta dónde era ‘el mío’, y ‘mi propio’ órgano? ¿Era siquiera un órgano? Desde hacía algunos años experimentaba cierto palpitar, quiebres en el ritmo, poco en verdad (cifras de máquinas, como la ‘fracción de eyección’, cuyo nombre me gustaba): no un órgano, no la masa muscular rojo oscuro acorazada con tubos que ahora, de improviso, debía imaginar. No ‘mi corazón’ latiendo sin cesar, tan ausente hasta entonces como la planta de mis pies durante la marcha (NANCY, 2006[a], pp.16-17).

²⁷ A grafia, em Lévi-Strauss, está diferente de Rodrigues, como podemos observar na menção à tribo anteriormente (nambiquara/nambikwara). Fiz uso tal como os autores utilizavam.

Na mobilidade daquilo que nos é próprio e do que nos é alheio, está o *outro*, o estrangeiro. E o estrangeiro pode ser desde um coração transplantado até uma barata que será degustada, se pensarmos com Clarice. Nancy afirma: “Recibir al extranjero también debe ser, por cierto, experimentar su intrusión.” E a “intromissão” daquilo que não satisfaz um parâmetro social também é uma forma de intrusão. Depois, reitera: “[...] el motivo mismo del intruso es una intrusión en nuestra corrección moral (es incluso un notable ejemplo de lo *politically correct*)” (NANCY, 2006[a], p.12). Como o objeto, o intruso se instala apesar da relutância: “Esta corrección moral supone recibir al extranjero borrando el umbral su ajenidad: pretende entonces no haberlo admitido en absoluto. Pero el extranjero insiste, y se introduce. Cosa nada fácil de admitir, ni quizá de concebir...” (p.13). O intruso se introduz por força, avverte Nancy, e assim deve ser mesmo, caso contrário perderá o *status* do alheio, e se classificará naquilo que é próprio. E o intruso é o impróprio. O texto de Nancy dá abertura para a reflexão por adentrar num campo em que o estranho faz parte daquilo que é oriundo de si mesmo, ou seja, seu corpo. Seus estranhamentos englobam questões como a doença que o degenera, as agressões externas dos medicamentos, as sensações/sentimentos diante da doença, além da situação desconfortável ao receber um coração alheio. Estranhamentos, portanto, que são de ordens físicas e psíquicas. A própria náusea imbricada com a noção de abjeção é vista em Clarice, explicada por Kristeva e reiterada com Nancy: “Se me volvía ajeno, hacía intrusión por defección: casi por rechazo, si no por deyección. Tenía ese corazón en la boca, como un alimento inconveniente. Algo así como una náusea, pero disimulada. Un suave deslizamiento me separaba de mí mismo” (p.18). E agora a abjeção e o intruso ganham sintonia, pois a ambiguidade se revela também aqui: o coração de Nancy, ao rejeitar seu corpo estando dentro dele, já pode ser compreendido como alheio, como estrangeiro. Ora, a abjeção perpassa toda essa trajetória ambígua do dentro/fora, entre outras características, como já descritas anteriormente.

Além de uma sensação de “*unheimlich*” freudiana (estranho-familiar), tanto o pensador francês quanto a protagonista-narradora recebem um intruso: Nancy, um novo coração; G.H., uma terceira perna.²⁸ Próteses que tentam suprir lacunas do corpo humano e acabam por tornar o próprio corpo.

²⁸ O texto de Susan Buck-Morss “A tela do cinema como prótese de percepção” evidencia justamente o cinema como um enquadramento que não seria possível se fosse somente pela

O inumano

O humanismo, de acordo com Jean-François Lyotard, “assume sempre o homem como sendo pelo menos um valor seguro que não necessita ser interrogado” (LYOTARD, 1997, p.9), mas o que interessa é ver pelo outro viés, o do *inumano*, sobre o qual Lyotard debruçou sua pesquisa. Essa experiência – o de sentir a não humanidade - é vivida por G.H, pois em certo momento da narração a personagem afirma: “Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos. Não, não te assustes! Certamente o que me havia salvo até aquele momento da vida sentimentalizada de que eu vivia, é que o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente” (LISPECTOR, 1998[a], p.69). Partindo do pressuposto de Lyotard, veremos o motivo do ser humano buscar na inumanidade a sua origem. Na sua vasta explanação, Lyotard aponta para a criança que, ao nascer, está no mais puro estado de inumanidade, mas prontamente receberá dos pais e adultos à sua volta, a educação, a linguagem, os meios de civilizar-se e viver em comunidade. Mas ele alerta sobre os perigos da educação:

Toda a educação é inumana visto que não funciona sem contrariedades e terror, e refiro-me a menos controlada, menos pedagógica, aquela que Freud chama de castradora e que o faz dizer, a propósito da ‘boa maneira’ de educar as crianças, que de qualquer forma será má (nisto próximo da melancolia kantiana) (LYOTARD, 1997, p. 12).

Se pensarmos que num outro conto de Clarice intitulado “Uma galinha”²⁹ é primeiramente a criança que se identifica com o animal, a tese de Lyotard tem aí uma aproximação. Recordemos o conto: numa manhã de domingo, uma galinha é escolhida para ser “o almoço” da família. Ela, arisca, percebe que será capturada e pula de casa em casa,

visão humana. O cinema como prótese, nesse caso, permite que os procedimentos da câmera “possam dissecar a realidade e expô-los aos nossos poderes de percepção alterados” (BUCK-MORSS, 2009, p.32). Portanto, depois da vinda do cinema, os escritores sempre o terão como prótese de seu olhar. É preciso, contudo, observar a etimologia da palavra prótese, de acordo com Buck-Morss e adaptá-las conforme convier: “O significado arcaico da palavra prótese é o lugar, na Igreja oriental ortodoxa, onde a mesa eucarística é preparada. O que se diferencia nestas experiências protéticas relaciona-se ao sistema nervoso. A experiência religiosa comum é de êxtase. A experiência comum cinematográfica é de choque” (p.29).

²⁹ Integra o livro de contos “Laços de família”, editado pela Rocco.

nos telhados dos vizinhos, para escapar de ser pega. Quando o dono da casa consegue apanhá-la, ela bota um ovo. Impressionada, a menina, filha desse homem, põe-se a chorar desesperadamente impedindo-o de matar a ave. Assim, “inconsciente da vida que lhe fora entregue, a galinha passou a morar com a família” (LISPECTOR, 1998[c], p.32), ou: “a galinha tornara-se a rainha da casa. Todos, menos ela, o sabiam.” (p.32). Quero chegar na seguinte questão: o limiar entre humano e não-humano é muito tênue em Clarice Lispector, no sentido de que os seres humanos experimentam uma profunda crise que beira a inumanidade, e os animais praticamente se humanizam.

Um resto: a barata

Ancorados no fato de que a barata é resistente à radiação, suporta os mais pesados venenos, bombas atômicas, sobrevivendo a tudo isso, temos então a barata como um resto, um resíduo orgânico que pode ser considerada uma sobre-vivente. Quando se mata uma barata, milhões de outras estão se reproduzindo por aí. Ela é mais resistente que a lagartixa, que se mexe mesmo depois de decepada. G.H. chega a sentir a vida tão latente como a resistência desses “animais”:

Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a 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 estremeando e se mexendo (LISPECTOR, 1998[a], p.65).

Interessante, sob essa perspectiva, é pensar que a barata, ser tão latente de vida, é até certo ponto um resíduo (dado seu poder de resistência acima da humanidade), e vai ser ingerida por G.H. Quero aqui apontar para o que Kristeva adverte sobre o resto do alimento e sua ligação com a abjeção: a pensadora recupera a importância dos restos de comida no Bramanismo, pois aqui, mais que em qualquer outra instância, eles possuem a ambivalência do retorno da coisa desprezada, tendo novamente uma utilidade. Nas palavras de Kristeva,

Les restes sont des reliquats de quelque chose mais surtout de quelqu'un. Ils polluent du fait de cette incomplétude. Dans certaines conditions, cependant le brahmane peut manger des restes qui, au lieu de le polluer, le rendent apte à accomplir un voyage ou même sa fonction spécifique, l'acte sacerdotal (KRISTEVA, 1980, p.91).³⁰

A bipolaridade residual – poluição e poder de renovação, resto e recomeço – pode ser encontrada também nas cosmogonias. No Bramanismo (ou hinduísmo) temos a representação do resto após o dilúvio, quando o resto vem na forma de serpente e garante o renascimento do universo. E se são considerados objetos aqueles que restam de um sacrifício, por outro lado, o fato de possuir os traços de um sacrifício leva-os também ao seu renascimento, ao alcance do céu. “Ainsi donc, le rest est une notion fortement ambivalente dans le brahmanisme : souillure ainsi que renaissance, abjection de même que haute pureté, obstacle en même temps qu'impulsion à la sainteté”³¹ (1980, p.92).

Entretanto, o ponto essencial para Kristeva está na co-extensão do resto como um pensamento não totalizante, ou seja, que em tudo há um excedente, nada é exaustivo, nada é para todos - desde a cosmogonia, passando pelos ritos alimentares, até os sacrifícios. Mesmo as baratas, sempre voltam. Não adianta dedetizar, como afirma a narradora de “A quinta história”: “[...] olho para os canos, por onde esta mesma noite renovar-se-á uma população lenta e viva em fila indiana. Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? como quem já não dorme sem a avidez de um rito”. (LISPECTOR, 1998[b], p.149). Em todo o sistema há ambivalências, sempre há um resto que volta, seja ele barata ou um corpo sacrificado. Kristeva resgata o poeta de Atharvaveda, XI, 7 – pois o mesmo exalta o resto como a pré-condição de todas as formas: “Sobre o resto são baseados o nome e a forma, sobre o resto está a base do mundo... O outro e o não outro, todos os dois estão no resto, a morte, o vigor...”. Todavia, a pretensão é desafiar nosso mundo monoteísta e monológico às necessidades da ambivalência do

³⁰ “Os restos são sobras de qualquer coisa, mas especialmente de qualquer um. Eles poluem por causa desta incompletude. Em certas condições, contudo, o brâmane pode comer dos restos que, ao invés de poluir, o tornam adequado para uma viagem ou mesmo a sua função específica, o ato sacerdotal.”

³¹ “Portanto, o resto é uma noção fortemente ambivalente no bramanismo: corrupção ainda que renascimento, abjeção do mesmo que eleva a pureza, obstáculo ao mesmo tempo em que impulsiona à santidade”.

resto para que este não pare num simbólico monoplano. Deve ser imundície e gênese: escatologia.

SEGUNDO CAPÍTULO: SÓLIDO, LÍQUIDO E GASOSO

*“Mas a vida onde está?/ nos preguntamos /
Nas tavernas?/ nas eternas / tardes tardas?/
nas favelas / onde a história fede a merda?/
no cinema?/ na fêmea caverna de sonhos / e de urina?/
ou na ingrata / faina do poema?”*

(Ferreira Gullar. In: *Dentro da noite veloz*)

Escatologia através da paródia

Com a base escatológica descrita anteriormente a partir do livro de Clarice Lispector, entremos mais especificamente no ato de profanar. Em *Profanações*, Agamben evoca o sentido da palavra “paródia”, conceito que será de muita utilidade aqui haja visto o raciocínio que ele desenvolve acerca da inversão de um uso linguístico em contextos distintos. Ele parte do livro *A ilha de Arturo* de Elsa Morante³² (e depois, da poesia de Pasolini) para afirmar que, “en un sentido particular, toda la tradición de la literatura italiana está bajo el signo de la parodia” (AGAMBEN, 2005, p.56). O teórico nos elucida então um pouco mais sobre o termo: “El nombre de un género literario es aquí la clave de una inversión que no tiene que ver con la transposición de lo serio a lo cómico, sino con el objeto de deseo” (p.48). A definição dicionarizada é relativamente moderna. A paródia, entendida como coube às definições atuais, deriva da rapsódia, ou seja: quando os trovadores interrompiam suas recitações, entravam aqueles que tinham o objetivo de animar o público e invertiam todo o sentido das trovas, inserindo aí coisas ridículas e trocando as palavras. O que percebemos na pretensão inicial da paródia, segundo Agamben, provém de mistério e desejo. Posteriormente teremos a paródia como uma inversão lexical, em termos gerais. Por isso, Agamben se detém neste ponto

³² Em Morante, ao ouvir a palavra “paródia” e sem compreendê-la muito bem, o personagem Arturo (voz narradora), filho de Wilhelm Gerace, vai até o dicionário e obtém a seguinte definição: “Imitación del verso de otro, en la cual aquello que en otros es serio se vuelve ridículo, o cómico o grotesco” (AGAMBEN, 2005, p.47). No entanto, Arturo não entende o uso da palavra no contexto em que ela foi proferida - só começa a fazer sentido para Arturo quando este novamente a ouve (“seu pai é uma paródia!”) e percebe que seu pai estava apaixonado por um homem que o havia insultado.

veementemente: “Es fácil mostrar los resultados de esta tensión en la literatura de siglo XX. La parodia no es aquí un género literario, sino la estructura misma del medio lingüístico en el que se expresa la literatura” (p.57). Desta forma o que Bataille registra em “O ânus solar” parece dialogar com um misto de *desejo* e *mistério*, pois a coisa parodiada consiste numa referência à coisa que parodia, mesmo que implicitamente:

Todos têm consciência de que a vida é paródica e
uma interpretação lhe falta.
Por isso o chumbo é a paródia do ouro.
O ar é a paródia da água.
O cérebro é a paródia do equador.
O coito é a paródia do crime.
O ouro, a água, o equador ou o crime podem ser
enunciados indiferentemente
como o princípio das coisas.
E se a origem não lembra o chão do planeta, que
nos parece base, mas o movimento circular que
em redor de um centro móvel o planeta faz, um
carro, um relógio ou a máquina de costura podem
de igual forma ser aceitos na função de princípio
gerador (BATAILLE, 1985).³³

Mas logo depois, Bataille expressa também o caráter de inversão para o grotesco, naquilo que foi parodiado: “Claro está que o mundo é paródia pura, quer dizer que toda a coisa vista é paródia de outra, ou a mesma coisa mas com uma forma que decepiona”(BATAILLE, 1985).

Agamben faz uma advertência para duas características canônicas da paródia: 1) a dependência de um modelo preexistente, que de sério se coloca em cômico; 2) a conservação de elementos formais que se juntarão com novos conteúdos. É com base nestas características que o poema medieval a seguir deve ser pensado, já que “[...] invierte el aura histórica que está en el centro de la intención caballeresca en la más desenfadada escatología” (AGAMBEN, 2005, p. 52). Agamben recupera o poema Audigier, poeminha escrito em francês antigo no final do século XII e conservado em manuscrito. O anti-herói, no caso, está inscrito numa constelação cloacal, e seu pai (Turgibus) comanda Cocuce, um território pantanoso onde as pessoas nadam em merda para

³³ Edição encontrada em pdf, sem numeração de páginas.

chegar de um lugar a outro. Audigier é herdeiro de Turgibus, e quando evacua, o faz em tanta quantidade que enche seu capuz, daí “mete los dedos en la mierda, y luego los chupa”. Como o poema se desenvolve num chiqueiro, a “falsificação” da investida cavalheiresca acaba sendo o verdadeiro núcleo paródico. O conde Audigier é, nesse caso, um “verdadeiro cavalheiro” nessa zombaria escatológica:

Grinberge se descubrió el culo y la concha
y se agachó sobre su rostro;
del culo le cayó mierda en abundancia:
el Conde Audigier está debajo de un estercolero,
y Grinberge, sobre él, que le estruja los tendones.
Dos veces le hace besar el culo antes de que quede
limpio... (In: AGAMBEN, 2005, pp. 54-55)

O poema em questão tem o mesmo tom paródico da afirmação de Bataille (1985) “Assim é que o amor grita na minha garganta: sou o Jesúvio³⁴, paródia imunda do tórrido e ofuscante sol”, e incita-nos à inversão que tira o amor de seu “mundo limpo e sagrado” dando-lhes uma característica escatológica. A trama cavalheiresca é encenada agora num chiqueiro, e a fronteira que separa o sagrado e o profano é posta na indiscernibilidade, na confusão, no limiar. A poesia amorosa, vista sob o aspecto da paródia, está na linha tênue que esbarra no amor e na sexualidade, no sublime e no ínfimo, na realidade e na ficção, na palavra e na coisa. E Agamben reitera o poder da paródia na impossibilidade de se colar linguagem e realidade:

Si la ontología es la relación – más o menos feliz – entre lenguaje y mundo, la parodia, en cuanto paraontología, expresa la imposibilidad de la lengua para alcanzar la cosa y de la cosa para encontrar su nombre. Su espacio – la literatura – está necesariamente y teológicamente signado por el luto y por la burla (como el de la lógica del silencio). Y no obstante, de este modo, ella es testigo de la que parece ser la única verdad posible del lenguaje (2005, p.62).

³⁴ O neologismo de Bataille é para designar uma espécie de deus-vulcão no erotismo. A palavra *Jesúvio* é uma analogia clara de Jesus e Vesúvio.

O valor de paródia toma um tom mais elucidativo: segundo Agamben, a cena de defecação em volta de uma mesa de jantar no filme de Buñuel acrescenta o elemento grotesco num ato considerado sagrado: a refeição. Inverte valores. Agamben apenas menciona superficialmente essa cena, mas *O fantasma da liberdade*, do diretor espanhol, suscita-nos fantásticas elucubrações acerca de paradigmas sociais. Luis Buñuel, cineasta surrealista, chama a atenção de “padrões” de ética, de moral, e subverte tudo isso mostrando que a liberdade é justamente desatar as amarras sociais, e por isso ela parece ser mesmo um fantasma. Não há uma história propriamente dita, mas o diretor, brilhantemente faz conexões entre os episódios, e num deles, a questão das dicotomias (certo e errado, por exemplo), como evidenciamos no primeiro capítulo deste trabalho, faz-se muito evidente: um professor de academia militar está na sala de aula explicando sobre a relatividade dos costumes, e, conseqüentemente, das leis de um povo. Ele diz: “Quando comparamos uma cultura com outra, é tudo uma questão de ponto de vista. Nós somos sempre os bárbaros de alguém”³⁵. Porém esse professor é muitas vezes interrompido em seu discurso por uma série de fatores externos. Ele cita a antropóloga norte-americana Margaret Mead, que trabalhou junto com Franz Boas e fez um trabalho de campo na Polinésia a respeito da relatividade dos costumes e da moral, das diferentes regras dos povos. Prosseguindo a aula, o professor relata uma reunião na casa de seus amigos em que fora com sua esposa, e da conversa que lá tiveram à mesa de jantar. Fala da quantidade de resíduos que são jogados nos rios, devido à explosão demográfica. E continua:

- Sem esquecermos os dejetos corporais. É muito simples. Somos atualmente uns quatro bilhões de pessoas na Terra. Dentro de vinte anos seremos sete bilhões.
- Sete bilhões?
- Sim.
- E que quantidade de resíduos corporais acha que cada indivíduo liberta por dia?
- Não sei. Meio quilo, talvez.
- Muito mais! A urina é mais pesada que a água. No total eu diria uns seis bilhões de quilos por dia. Dentro de vinte anos serão mais de dez bilhões de quilos.

³⁵ Frase de O FANTASMA DA LIBERDADE. Direção de Luis Buñuel, Itália/França, 1974, 104 min., color.

– Dez bilhões de quilos de excrementos por dia?

– Exatamente.

[...]

– E são dejetos extremamente tóxicos. E os efeitos nocivos, reforçados, claro, pela presença de produtos químicos. Experimentem fazer xixi, todos os dia, no vosso aquário e verão.³⁶

Uma criança reclama de fome e a mãe contesta, pois “isso não se diz à mesa”. Mas ela está fumando, e, como todos os outros, está sentada num vaso sanitário em volta da mesa. Aqui, como em várias outras “passagens” do filme, Buñuel provoca, quebrando os padrões sociais. Por isso a menção à Margaret Mead; por isso a exaltação de personagens tirando a simetria da decoração da casa quando deslocam os objetos de seus lugares; por isso a ema entrando no quarto de madrugada, ou mesmo o carteiro entregando cartas durante a noite; os incestos; ou os adultos mostrando fotos pornográficas às crianças. É por essa via também que Agamben compreende a paródia: pela inversão de valores, e o tom humorístico está dado em contextos que prezam não só por ridicularizar situações, mas, sobretudo, por ressaltar que a padronização da sociedade significa que ela está caminhando para a enfermidade.

Profanar as fezes?

Ao destacamos a merda em seu sentido de paródia, convém pensarmos na profanação. Faz-se necessário observar que “sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses” (AGAMBEN, 2007[b], p.65). Sacrílego, por sua vez, era todo ato que violasse o desígnio das coisas celestiais, colocando ao livre uso dos homens, profanando. Essa teoria da profanação funde-se muito bem com o conceito benjaminiano de aura, pois Agamben nos elucida que profanar implica numa neutralização daquilo que se profanou, ou seja, o objeto profanado, ao ser separado da esfera sagrada, perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Nesse sentido, Agamben recupera o significado do termo *sacer*, lembrando, como já o havia feito Freud, que *sacer*³⁷

³⁶ Diálogo do filme O FANTASMA DA LIBERDADE. Direção de Luis Buñuel, Itália/França, 1974, 104 min., color.

³⁷ “Na expressão *homo sacer*, o adjetivo parece designar um indivíduo que, tendo sido excluído da comunidade, pode ser morto impunemente, mas não pode ser sacrificado aos deuses. O que aconteceu de fato nesse caso? Um homem sagrado, ou seja, pertencente aos deuses, sobreviveu

possui sentidos ambivalentes: tanto quer dizer “augusto, consagrado aos deuses”, quanto “maldito, excluído da comunidade”, e por esse viés, ressalta que em toda coisa sagrada há um resíduo de profanidade e uma sobra de sacralidade em todo objeto profanado. Enquanto as profanações são mais acessíveis para determinados usos, como o consumo na modernidade³⁸, por exemplo, outros usos estariam vetados até mesmo para serem profanados, como é o caso das fezes.

Mary Douglas parece ter uma visão diferente de Agamben no que se refere ao sagrado/profano. A inglesa defende que santidade e sujeira estão em pólos totalmente opostos, e um não carrega nada do outro, eles devem ser considerados numa relação, pois sujo e limpo depende do ponto de vista de quem vê, inclusive ela nega pressupostos colocados a esse respeito por Mircea Eliade. Douglas sustenta sim que santidade e não-santidade não tenham necessariamente que ser opostos absolutos, e sim podem ser categorias relativas (o que é limpo num contexto pode ser sujo em outro), mas santidade e impureza são noções contrárias. Segue-se sua argumentação:

[...] acredita-se que é característica da religião primitiva não fazer uma distinção clara entre santidade e sujeira. Se isso for verdade, revela um grande abismo entre nós e nossos antepassados, entre nós e primitivos contemporâneos. Certamente, esta afirmação tem sido amplamente sustentada e ainda é ensinada numa forma enigmática ou outra. Tome-se a seguinte observação de Eliade: *“A ambivalência do sagrado não está apenas na ordem psicológica (por atrair ou repelir), mas também na ordem dos*

ao rito que o separou dos homens e continua levando uma existência aparentemente profana entre eles. No mundo profano, é inerente ao seu corpo um resíduo irreduzível de sacralidade, que o subtrai ao comércio normal com seus semelhantes e o expõe à possibilidade da morte violenta, que o devolve aos deuses aos quais realmente pertence; considerado, porém, na esfera divina, ele não pode ser sacrificado e é excluído do culto, pois sua vida já é propriedade dos deuses e, mesmo assim, enquanto sobrevive, por assim dizer, a si mesma, ela introduz um resto incongruente de profanidade no âmbito sagrado. Sagrado e profano representam, pois, na máquina do sacrifício, um sistema de dois pólos, no qual um significante flutuante transita de um âmbito para outro sem deixar de se referir ao mesmo objeto” (AGAMBEN, 2007[b], p. 69).

³⁸ Baseado num texto de Benjamin chamado “O capitalismo como religião” em que o filósofo alemão atesta que o capitalismo é essencialmente um fenômeno religioso que se originaria a partir do cristianismo, Agamben desenvolve um raciocínio acerca desse sistema econômico como uma “religião cultural”.

valores; o sagrado é ao mesmo tempo 'sagrado' e 'maculado' (ELIADE, 1958, pp 14-15)". [...] As afirmações de Eliade sobre a confusão entre contágio sagrado e sujeira na religião primitiva, evidentemente, não foram feitas para serem aplicadas a refinados conceitos brâmanes (DOUGLAS, 1966. pp.20-22).

Sua busca, a partir daí, segue até encontrar a origem da disseminação da ideia sustentada por Eliade (e outros teóricos, como Agamben, muito posteriormente). Percebe que Frazer já tornava nebulosa a questão de impureza e santidade quando ele diz que em povos primitivos os porcos possuem uma dupla representatividade: são sujos, mas ao mesmo tempo, sagrados. E por aí vai se disseminando um tabu: que santidade e poluição são ideias que não se diferenciam para os selvagens.

Nas religiões primitivas, como sugere Douglas, pode-se perceber o medo de alguns povos com relação a sujeira, assim sendo, o medo inibe a razão: eles acreditam em espíritos malévolos. Por isso não seria um bom caminho para uma pesquisa mais aprofundada do impuro em povos primitivos quando se percebe que o medo religioso bloqueia o funcionamento da mente. “A higiene, por contraste, vem a ser uma excelente rota, desde que nós a possamos seguir com algum auto-conhecimento” (1966, p. 12), e é por isso que uma leitura de elementos considerados tão escatológicos, para nós ocidentais, se faz tão interessantes se lidos pela ótica da mitologia. Um exemplo disso é o livro *Una vieja historia de la mierda*, escrito pelo antropólogo mexicano Alfredo López Austin, formado por fragmentos que ilustram muito bem os mitos indígenas do México. Além disso, junto com outros pesquisadores, Austin traduziu mitos - textos que tratam, em sua maioria, da cosmogonia, de crenças, da relação com a natureza, e, evidentemente, da escatologia, como percebemos no título. Se a relação com as fezes para esses povos é culturalmente mais natural (tendo já um “uso” para o produto, como veremos a seguir), aqui, ficaria no mínimo estranho dizer que eles profanam (eles tratam a merda com muita naturalidade, ou seja, não há profanação). De igual maneira não ocorre profanação com a criança, que vê suas fezes com familiaridade, brinca com elas, dá adeus ao cocô quando dá descarga. A criança, segundo Freud, não consegue entender o porquê da repugnância de seus pais quando ela oferece “seu produto” a eles como presente.

Os mitos e as relações com o podre

Há um mito, em particular, no livro de Austin, que aponta a diferença entre o grão de milho e o grão de café – mito difundido entre os Mopanes de San Antonio, Belice, e mochós de Motozintla, Chiapas. Tal diferença estava basicamente no fato de que, ao comer o grão do milho, o homem exalava gases agradavelmente cheirosos, e o grão de café, ao contrário, deixava seus peidos fedorentos³⁹. A origem disso, como mostra Austin, está num mito maya-mopán: o grão de milho foi descoberto casualmente, já que muitos desses grãos se encontravam debaixo de uma grande rocha. As formigas acharam esses grãos e começaram a levá-los aos formigueiros, porém, como sempre acontece, deixaram cair alguns pelo caminho. Uma raposa, ao vê-los, os comeu, e começou a exalar seus gases em seguida. Assim descreve Austin: “Todos se preguntaban por la causa de que hubiese salido con tan agradable aroma. Así se iniciaron el interrogatorio, la confesión, la búsqueda y, por fin, el encuentro de los animales y del hombre con el gran tesoro: el grano del maíz” (AUSTIN, 1988, p.20). Seguindo a lógica dos cheiros, o milho não produziria um odor desagradável porque é alimento e está associado ao próprio corpo humano. Os mochos garantem que o milho não produz merda no organismo. Por sua vez, o café não alimenta - também não produz merda, mas não se reverte em sangue, como o milho.

Há outro mito⁴⁰, intitulado por Austin de “La segunda cosecha”, capturado da baixa Califórnia, onde encontramos as fezes sendo

³⁹ Num outro contexto, veremos a civilização sendo modificada em função, também, dos cheiros. Freud, em *O mal estar da civilização* atenta para o homem, quadrúpede, que vai aos poucos adotando a postura ereta e invertendo a potência do sentido olfativo para o visual. Antes os cheiros dominavam os sentidos do homem, já que o nariz ficava próximo ao sexo alheio, e por consequência, o cheiro menstrual, o cheiro sexual e o cheiro das excreções físicas. Aí então, apesar de não resvalar tanto cheiro como outrora, o órgão sexual passou a ser visto, e daí, a excitação, a formação da família, o limiar civilizatório. É possível dialogar também com Rodolphe el-Khoury, no prefácio que este faz à *History of shit*, quando ele lembra da mudança do mobiliário das casas francesas por volta do século XVIII, por exemplo. Só para lembrar uma dessas transformações, a cama, antes coletiva, passou a ser individual, evitando assim que as pessoas compartilhassem odores fétidos e desagradáveis durante a noite.

⁴⁰ É interessante adentrar no território do mito para se compreender a concepção de universo em contraposição com o nosso entendimento científico. Claude Lévi-Strauss em *Mito e significado* despreza a denominação “primitiva” (a não ser entre parênteses) aos povos ameríndios; prefere, por motivos óbvios à sua concepção, chamá-los de “povos sem escrita”, e aponta alguns modos errôneos de se pensar tais civilizações. O primeiro, herdado do antropólogo Malinowski, diz respeito à crença de que o pensamento desses povos seja inferior ao pensamento moderno. O segundo ponto do senso comum (inclusive por parte de alguns pensadores como Lévy-Bruhl) é o de que o tipo de pensamento das civilizações ágrafas seja

reaproveitadas. Este mito descreve a cena das mulheres colhendo frutos de árvores frondosas e comendo-os logo para não estragar. Comiam e depois defecavam entre as pedras e gramas. As sementes dos frutos que saíam nas fezes eram colhidas, moídas, tostadas e ingeridas novamente para uma melhor degustação. Aqui, a merda não era ingerida *ipsis literis*, na verdade ela era reaproveitada através das sementes. Um gesto antigo entre os índios mexicanos e que hoje parece se revitalizar com a venda do café mais caro do mundo, extraído das fezes de um pássaro⁴¹ - agora com a grande diferença da questão mercadológica permeando essa degustação “excêntrica”. O que a recuperação dos mitos parece nos dizer é justamente que podemos vislumbrar uma sociedade onde as fezes tinham aí um novo uso, não se tira nada de um lugar sagrado, o uso é natural. Nesse ponto Agamben e Douglas estabelecem visões convergentes. Agamben se questiona:

O que poderia querer dizer: profanar a defecação? Certamente não encontrar nisso uma pretensa naturalidade, nem simplesmente desfrutá-lo como forma de transgressão perversa (o que, aliás, é melhor do que nada). Trata-se sim, de alcançar arqueologicamente a defecação como campo de tensões polares entre natureza e cultura, privado e público, singular e comum (AGAMBEN, 2007[b], p. 75).

diferente do nosso, e que suas ações sejam determinadas por impulsos emocionais, sobretudo. Ao negar essas pressuposições, Lévi-Strauss afirma a possibilidade de que o pensamento dessas culturas seja *desinteressado*, e isso não é o mesmo que um “pensamento inferior” ou um “pensamento diferente” do nosso. Ele diz que esses povos “[...] são movidos por uma necessidade ou um desejo de compreender o mundo que os envolve, a sua natureza e a sociedade em que vivem. Por outro lado, para atingirem este objectivo, agem por meios intelectuais, exactamente como faz um filósofo ou até, em certa medida, como pode fazer e fará um cientista” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 26). O pensamento desinteressado, no entanto, é intelectual à sua medida. Não visa fins científicos, mas busca uma compreensão total do universo. E quando se trata de “compreensão total” do universo, distanciamo-nos disso, uma vez que a ciência vai fazendo suas descobertas etapa por etapa. Para o “povo sem escrita”, se não se pode compreender tudo, não há, por conseguinte, compreendido nada. Como conclui Lévi-Strauss, na compreensão global tem-se a ilusão de que se compreendeu todo o universo, mas a totalidade não é possível. Dessa forma, “o mito fracassa em dar ao homem mais poder material sobre o meio” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 28), entretanto, são as diferenças que fazem fecundas nossas observações.

⁴¹ Ver reportagem anexa.

A defecação é descrita também em *O cru e o cozido*, assim como uma gama de elementos escatológicos. Os excrementos estão presentes nos mitos, que fazem parte da série “Mitológicas” de Lévi-Strauss, e seu significado depende do povo e do contexto; podem ser citados em funções diversas, como o caso do urubu que, numa vingança, cobriu o corpo de uma mulher com seus dejetos⁴². Para uma leitura mais abrangente dos mitos, é necessário estarmos atentos a uma ampla estrutura simbólica, isto é, para uma rede de significações que Lévi-Strauss nos ajuda a interpretar. Por exemplo, há os mitos de origem, que fazem parte do patrimônio simbólico de todos os povos. Depois há aqueles que contam sobre a aquisição da comida, das técnicas, da fabricação de artefatos, até chegar aos mitos escatológicos, que narram o final dos tempos. Lévi-Strauss enumera os mitos que recolheu, e entre os de origem, podemos citar o M94 (xerente: origem do milho); o M105 (tacana: origem do sarigüê) ou o M65 (guarani:mbyá: origem do fogo). Estabelece que os códigos utilizados podem variar um pouco de um mito para outro, mas mantêm-se exprimindo “a mesma oposição pertinente, de natureza culinária, entre alimento cozido e alimento cru ou podre”.

Lévi-Strauss vai mostrar posteriormente, com uma série de comprovações, que a obtenção do fogo para a culinária tem sempre a ver com a vida curta. Além disso, abre uma discussão acerca da dicotomia da matéria morta/matéria viva (a madeira), muito presente nos mitos recolhidos por ele:

Para acender o fogo é preciso juntar madeira morta e, portanto, atribuir a ela uma qualidade positiva, embora seja privação de vida. Nesse sentido, cozinhar é mesmo ‘escutar o chamado da

⁴² Na íntegra o mito 105, da série “Mitológicas”, diz o seguinte: “Havia uma mulher que aproveitava enquanto o tapir dormia para pegar os carrapatos que lhe cobriam o corpo. A mulher embrulhava os carrapatos numa folha, cozinhava-os numa panela e os comia. O anu, que costumava se alimentar dos bichos do tapir, queixou-se ao urubu dessa ocorrência desleal. E o urubu prometeu vingá-lo transformando a mulher em sarigüéia. O urubu sobrevoou a mulher e cobriu-a de excrementos, tanto que ela andava curvada e com dificuldade. Então o urubu jogou-a no chão, arrancou-lhe os cabelos e colou-os em todo o corpo com seus dejetos. A mesma cola ele utilizou para fixar o rabo de uma cobra nova ao traseiro da infeliz; ela foi diminuindo de estatura e ficou do tamanho de um sarigüê. O urubu pegou uma raiz, mastigou-a e cuspiu nos pelos da sarigüéia, para tingi-los de amarelo. Transformou o rosto da mulher num focinho colando um broto de palmeira. O urubu disse à mulher que ela só geraria carrapatos e aqueles que não fossem comidos pelo anu mais tarde se transformariam em sarigüês. O sarigüê só come cérebros e ovos de pássaros. Dorme de dia e caça de noite...” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 213).

madeira podre'. Há mais: a vida civilizada requer não apenas o fogo, mas também as plantas cultivadas que esse mesmo fogo permite cozinhar (LÉVI-STRAUSS, 2004, p.181).

Ele explica que os indígenas do Brasil Central, como agricultores primitivos, não poderiam derrubar as árvores da floresta apenas com machado, então colocavam fogo, que ia queimando por dias ao pé do tronco até que a madeira amolecesse para usarem instrumentos rudimentares. E então ele conclui: “O fato de esse ‘cozimento’ pré-culinário da madeira viva levantar um problema lógico e filosófico resulta da proibição de cortar a madeira “viva” para fazer lenha” (p.182). Alguns povos, como o Mundurucu, relatam que como não havia mais madeira podre para cozinhar, queimavam as vivas mesmo, mas isso lhes causava um grande sentimento de culpa. Apenas a madeira morta é um combustível permitido e infringir essa regra significa cometer um ato de canibalismo em relação ao mundo vegetal. O significado do cru e do cozido, nesse sentido, vem reforçar ambivalências que possuem a maior importância: o podre tem mais valor porque ele passa por um processo lento, ele mofa, inclusive. Já o queimado é corrompido e foi exposto a um processo rápido de decomposição (não natural). De maneira análoga se dá a prática de metáforas, conforme explica Lévi-Strauss:

Quando esses mitos, que serviam de ponto de partida para a nossa reflexão, descrevem um herói coberto de excrementos e vermes ou transformado em carniça fedorenta, não bordam “cruamente” sobre metáforas que – como comprova esse advérbio, que nos ocorreu espontaneamente – continuam em uso, mesmo entre nós. O inverso é que é verdadeiro: graças aos mitos, descobre-se que a metáfora se baseia na intuição de relações lógicas entre um domínio e outros domínios, no conjunto dos quais ela reintegra apenas o primeiro, não obstante o pensamento reflexivo, que insiste em separá-los (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 384).

É possível apreender, pelos mitos, muitos elementos da natureza, tais como a origem da chuva, do fogo, do frio, do vento, das plantas aquáticas, a toponímia da aldeia bororo. Nessa lógica estrutural

dá-se continuidade às interpretações⁴³ dos mitos: à instauração da ordem provém necessariamente períodos de desordem. Depois, em eterno retorno, teremos o advento de uma nova era. Dessa forma, num mesmo princípio ordenador das cosmogonias, as narrativas míticas configuram-se como um corpus coerente, homogêneo e bem ordenado. Segundo Lévi-Strauss, os povos primitivos têm uma visão totalitária sobre qualquer assunto, compreendem a universalidade das coisas, sendo impossível para eles compreender fragmentações ou elementos desordenados, sobretudo nos mitos. Por isso, o *bricoleur*, seu método, que, a partir de um mito de referência, pode ajudar no entendimento de outros mitos, porém, não há exatamente um ponto de partida ou chegada, eles se fundem, se misturam, se entrechocam, se estendem, se deformam – dão continuidades e descontinuidades uns aos outros, ou, como se preferiu chamar, dão margem a diversas “contaminações semânticas”. O método consiste em estabelecer diversos pontos de partida, mas nenhum de chegada: o mito não toma formas definitivas, por isso de um pode surgir outro, e assim sucessivamente. Lévi-Strauss oferece ao homem “civilizado” a oportunidade de tentar entender a experiência mítica, onde podemos ter acesso a inúmeros significantes, mas não a significados, pois eles são variantes, inconclusos e reelaborados permanentemente no imaginário.

Sujeira linguística

Saindo de um contexto mítico, onde a questão cultural permite que a merda seja tratada com tanta naturalidade (a partir do estranhamento de nosso ponto de vista), seria interessante verificar de Alan Dundes a Dominique Laporte algumas preciosidades sobre a “obra prima” humana. O primeiro, folclorista da Califórnia, coletou em 1979 várias expressões escatológicas na Alemanha, e em 1982, enriqueceu sua coleção de ditados populares com a metáfora da vida com um galinheiro:

Das Leben ist'ne Hühneleiter
Life is like a chicken [Coop] ladder

vor lauder Dreck kommt man nicht weiter

⁴³ Não é esse nosso objetivo aqui. Os mitos só vieram enriquecer este trabalho para elucidar a lógica da ordem/desordem, dentro de uma visão funcionalista, relativizando questões ligadas ao conceito de abjeção.

With so much shit, a person can't get ahead

und wenn man endlich oben ist
and when a person finally climbs up

dann steckt man drin im tiefsten Mist
Then he is stuck in the deepest manure⁴⁴

Este dito popular data de 1940, e foi encontrado em Hamburgo. Na última versão rimada deste, há um jogo de imagens em que o poleiro está dado como uma tradicional metáfora do sucesso. Dundes nos conta que a metáfora do poleiro na cultura germânica foi observada pela antropóloga Rhoda Metraux em 1950 quando ela realizou uma análise de conteúdo da literatura alemã contemporânea do cuidado com a criança. Ela observou que uma imagem de destaque associada com a infância e o crescimento é um dos passos que devem ser considerado para atingir a idade adulta. Algumas metáforas são bem explícitas, como a escada para o paraíso.

A pesquisa de Dundes é repleta dessas imagens escatológicas na cultura alemã, que vão desde a curiosa estampa de papel higiênico (com palhaços desenhados no produto) até a relação de sardas com fezes: “In 1906, a report indicates that someone Who has freckles might be referred to by means of ‘Er hat mit dem Teufel Schissdreck gedroschen’ [He has been thrashing shit with the devil] (Godelück 1906b:135)”⁴⁵ (DUNDES, 1989, p. 25). Os jogos de criança também refletem algum viés escatológico, ou ainda as referências de merda com relação às músicas germânicas (que, por sinal, traduzem opiniões diferenciadas):

Scheisse auf dem Grammophon / verdirbt die
Platte samt dem Ton
Shit on the gramophone / ruins the record including
the tone

Scheisse im Trompetenrohr / bringt die schönsten
Töne vor.
Shit in the trumpetbell / creates the nicest sounds

⁴⁴ “A vida é como um poleiro / Com tanta merda, uma pessoa não pode ir à frente / E quando ela finalmente sobe / Então ela está presa no mais profundo estrume”.

⁴⁵ “Em 1906, um relatório indica que alguém que têm sardas pode ser considerado alguém que tenha jogado merda no diabo”.

Scheisse im Trompetenrohr / ersetzt den ganzen
Kinderchor.
Shit in the trumpet bell / replaces the whole
children's choir

Scheisse im Trompetenrohr / Kommt Gottseidank
recht selten vor.
Shit in the trumpet bell / is found, thank God, very
rarely.

Scheisse an des Hutes Rand / Beschmutzt beim
Grüssen leicht die Hand
Shit on the edge of a hat / easily dirties the hand
when greeting.

Scheisse in der Kuchenform / Verändert den
Geschmack enorm.
Shit in the cake pan / changes the taste
enormously.

Scheisse in den Manteltaschen / verdirbt den
Kindern schnell das Naschen.
Shit in the coat pockets / quickly stops children
from eating candy (on the sly).

Wenn Scheisse in der Suppe schwimmt / Dann sind
die Gäste missgestimmt.
If shit swims in the soup / guests will be put in a
bad mood.

Scheisse auf dem Sofakissen / Wird man wohl
entfernen müssen.
Shit on the sofa cushion / probably will have to be
removed.

Scheisse hinterm Sofakissen / Lässt die
Wohnkultur vermissen
Shit behind the sofa cushion / indicates a lack of
gracious living.⁴⁶

⁴⁶ “Merda no gramofone / Arruína o registro incluindo o tom
Merda na corneta / Cria os mais agradáveis sons
Merda no trompete / Substitui o coral de crianças inteiro
Merda no trompete / É encontrada, graças a Deus, muito raramente
Merda nas paredes do cemitério / Perturba os convidados quando eles estão de luto

Já com a *História da merda*⁴⁷, de Dominique Laporte, recuperamos a trajetória e a preciosidade do produto humano no início do século XX na França, averiguando assim, como a mentalidade humana oscilou no tratamento com a sujeira. O mundo “civilizado” ganha outras proporções, como veremos mais adiante.

Laporte, neste livro, discorre sobre a função do higienista, que é o único a se “encorajar” a tratar desse assunto, e qualifica-o até como um “herói”, pois o higienista assume a cloaca, fala da coisa, nomeia a merda. Na sua observação (2000, p. 119), “no one else dare name it for fear of soiling the image of his knowledge.”⁴⁸. Assim, começa o que é denominado “revolução higiênica”, e a merda passa a ser vista “com outros olhos” quando se inicia uma espécie de campanha para o aproveitamento das mesmas em sua função fertilizadora. De todos os outros adubos conhecidos na natureza, nenhum é igual ao fertilizante humano, ele diz. Mas não foi tarefa fácil para que os higienistas provassem que os excrementos humanos eram bons adubos, como registra Laporte; foi preciso muitos documentos, ensaios, cartas, artigos em jornais. No entanto, o pensamento capitalista não resiste à tentação de ter mais um produto sendo visado ao lucro, e “passa por cima” de seu orgulho - especialmente se este produto pode ser “gerado” gratuitamente para depois ser comercializado. A concepção de merda como “perda” é repensada para dar lugar ao adubo, e assim, até mesmo as necessidades fisiológicas encontram sua utilidade. Laporte analisa esse fato com criticidade:

The imperative of profit is not entirely driven by the imperialism of utility, which subjugates even physiological functions. It also marks the return of a repressed fantasy of which utility is merely the displaced reversal, that is, the dream of satisfying

Merda nas paredes da igreja / Abre a maior ferida no clérigo piedoso

Merda na beira de um chapéu / Facilmente suja a mão na hora de cumprimentar

Merda na bandeja de bolo / Muda o gosto imensamente

Merda no bolso de casacos / Bloqueia rapidamente as crianças de comer bolo (no manhoso)

Se a merda nada na sopa / Os convidados ficarão de mau-humor

Merda na almofada do sofá / Provavelmente terá que ser removida

Merda por trás da almofada do sofá / Indica uma vida nada agradável”.

⁴⁷ A edição que tive acesso está em inglês, *History of shit*. Foi traduzida e prefaciada por Nadia Benabid e Rodolphe el- Khoury. Massachusetts: A Document Book, 2000.

⁴⁸ “Ninguém se atreve a nomeá-la por medo de sujar a imagem do seu conhecimento”.

all need and thus liberating the subject from lack.
(LAPORTE, 2000, p. 120)⁴⁹

Deste modo, percebeu-se uma urgência em transformar a terra em lucro, já que a merda poderia torná-la rentável. Aí nasce o processo de separação entre matéria sólida e matéria líquida, uma vez que a sólida era muito vantajosa por seu poder fertilizador. Foram criados, inclusive, funis que tinham o papel de separar sólidos e líquidos nos canais de esgoto.

Atualmente, entre os camponeses a técnica das fezes para fertilização do solo não é inovação, já é totalmente trivial, embora não sejam reaproveitadas merdas humanas, somente de animais. Mas o que está em voga agora é o aproveitamento das fezes de suínos na agroindústria brasileira não somente como adubo, mas para a geração de energia⁵⁰. A notícia tem chegado aos telejornais de rede nacional com “ar de novidade” por parte daqueles que a anunciam, mas, cada vez mais vemos que a merda tem sua equivalência ao ouro desde muito tempo. Laporte nos mostra a prova disso: o pensador inicia sua *História da merda*, fazendo uma comparação da situação escatológica da França no século XVI e a linguagem que era usada na época, para, ao final do capítulo, concluir que, tanto a merda produzida pelos habitantes de Paris quanto a linguagem possuem o mesmo valor: valem ouro. A exigência a respeito da linguagem, cabe dizer, era de que os textos processuais não fossem escritos em latim (nem mesmo expressões) a fim de eliminar toda e qualquer ambiguidade, bem como em textos de instituições, sendo que a redação de

registers, inquests, contracts, commissions,
sentences, testaments, or any other and sundry

⁴⁹ “O imperativo do lucro não é totalmente orientado pelo imperialismo de utilidade, que subjugava até mesmo as funções fisiológicas. Também marca o retorno de uma fantasia reprimida cuja utilidade é meramente a inversão deslocada, ou seja, o sonho de satisfazer toda a necessidade e, assim, libertar o sujeito da falta”.

⁵⁰ Em jornais brasileiros, em especial os de Santa Catarina, diversas vezes publicou-se sobre a reutilização das fezes de suínos para obtenção de energia. O experimento já tem tido êxito na Dinamarca, onde o agronegócio possui uma grande quantidade de porcos. Com os dejetos desses animais (em alguns lugares o trabalho se aplica a galinhas e vacas também), consegue-se extrair eletricidade e calor de 400MJ a 760MJ de uma tonelada de fezes. O procedimento viabiliza, além da economia na eletricidade, um menor impacto ambiental, já que os dejetos suínos são grandes vilões na poluição de águas, emissões de causadores de efeito estufa e odores. Disponível em <http://portalexame.abril.com.br/meio-ambiente-e-energia/noticias/fezes-porco-geram-energia-515508.html>> Acesso em 18/maio/2010.

acts, judicial writs, and their subsequent materials - shall be pronounced, registered, and delivered to the appropriate parties in no other than the maternal French (LAPORTE, 2000, p. 2)⁵¹

Nesse polimento linguístico, o pesquisador faz um paralelo com a limpeza de Paris, na seguinte constatação: “uma linguagem obscura para uma cidade escura”. O rei da França vai visitar a cidade e a mesma encontra-se numa situação lastimável, estando repleta de lama e fezes de animais. Não obstante, na frente das portas das casas viam-se os amontoados de merda dos moradores. Assim, no artigo 4 do 2º Edital (novembro de 1539) foi registrado:

Article 4. - We forbid all emptying or tossing out into the streets and squares of the aforementioned city and its surroundings of refuse, offals, or putrefactions, as well as all waters whatever their natur [...]. We enjoin you to then carry these and promptly empty them into the stream and give them chase with a bucketful of clean water to hasten their course (LAPORTE, 2000, pp.4 -5)⁵²

E mais adiante, no artigo 15, prossegue ordenando:

Article 15. - We forbid all and any persons to leave or dispose of any manner of fodder, animal wastes, soots and ashes, mud or any other kind of unspeakable wastes on the streets. Nor may these streets be used for conflagrations or the slaughter of pigs or beasts of any kind. Indeed, we enjoin such persons to collect droppings and wastes and to gather them inside their homes, where they shall pack them into receptacles and wicker baskets to be then carried outside the

⁵¹ “registros, inquéritos, contratos, comissões, frases, testemunhos ou outro qualquer, e atos diversos, mandatos judiciais, e suas matérias subsequentes – todos devem ser pronunciados, registrados e entregues às partes interessadas em nenhuma outra língua do que a materna francesa”.

⁵² “Art. 4 – Vamos proibir todos os esvaziamentos ou jogar fora para as ruas e praças da cidade acima e seus arredores, as miudezas ou putrefações, assim como todas as águas, independente de sua natureza. [...] Nós intimamos que você leve estes e prontamente esvazie para o fluxo e utilize um balde de água limpa para apressar o seu curso”.

aforementioned city and its surrounding areas.
(LAPORTE, 2000, p.5)⁵³

Ademais, exigências de fossas e armários acima da terra se fazem presentes no documento, que ameaça os proprietários das residências, caso não cumprissem as normas, de tirar-lhes bens, inclusive suas próprias residências. O artigo 28 proibia também a criação de animais – para nutrição ou sustento das famílias. Tais portarias deveriam ser publicadas mensalmente em pergaminhos, com letras garrafais, e fixadas em todas as encruzilhadas da cidade de Paris e entornos.

Laporte retoma o *Livro II – Analogia*, escrito por Varron, em que este lança uma luz sobre a organização peculiar do Renascimento, sendo que a organização traz reflexos na linguagem, com o argumento de que se a linguagem é bonita, deve ser porque um mestre a banha – “um mestre que limpa buracos de merda, varre as miudezas, expurga a cidade e fala para conferir-lhes a ordem e a beleza”. O edital de Ville-Cotterêts considerava o latim como uma língua obsoleta, que cheirava ao escolasticismo estagnado das salas de aula. Dessa forma, o edital ia na contramão de uma linguagem prolixa, rebuscada, pois previa que a beleza estava também na economia, contrariamente à idéia de “mestre” de que falava Varron, e declara: “What the master excises is ornament: the calligraphy that enlightens the eye; the things in language that go beyond articulation; that which encumbers its flow and makes it unwieldy; that which fattens language without enriching it (LAPORTE, 2000, p. 9).”⁵⁴ Posteriormente, o pesquisador francês cita Goethe, em Fausto, e alega que “o poeta se propõe como o lavrador da linguagem, o agricultor que poda a linguagem e a transmuta de um lugar selvagem para um lugar caseiro, livrando-a de resíduos, salvando-a da podridão, dando, dando-lhe seu peso em ouro” (LAPORTE, 2000, p.10). Em seguida cita Barthes quando este afirmava: “por escrito, a merda não tem cheiro”, mas aí Laporte acrescenta que o estilo da língua cresce mais requintadamente motivado por resíduos, ou seja, que o excremento

⁵³ “Art. 15 – Vamos proibir toda e qualquer pessoa a deixar ou dispor de qualquer forma de forragem, resíduos de animais, fuligens e cinzas, lama ou qualquer tipo de resíduos inqualificáveis nas ruas. Também não podem essas ruas ser utilizadas para incêndios ou abates de suínos ou animais de qualquer espécie. Na verdade vamos intimar essas pessoas para coletar as fezes e resíduos e recolhê-los dentro de suas casas, onde devem ser embalados em recipientes e cestos de vime, em seguida ser jogado fora da cidade e de seus arredores”.

⁵⁴ “O que o mestre impõe é enfeite: a caligrafia que ilumina os olhos, as coisas que vão além da articulação em uma linguagem; o que dificulta o seu fluxo e a torna pesada, que engorda a linguagem sem enriquecê-la”.

pode ser uma forma de arte, e uma prova disso são os poemas anônimos publicados em banheiros ou a obscenidade dos poemas marginais.

Freud é mencionado na comparação que o psicanalista alemão faz entre a linguagem e a civilização, traçando três requisitos em ambas: limpeza, ordem e beleza. A civilização, de acordo com Freud, segue um caminho bifurcado: por um lado, molda valores socialmente úteis; e, por outro lado, é impulsionada pelo objetivo de ganhar prazer, mas o que cai de produção também deve ser posto em prática, o ganho de prazer deve ser feito para enriquecer a civilização de uma forma sublimada. Laporte verifica que o que se buscou com a purificação da linguagem pelos poetas e rei é exatamente um prazer sublimado, que é a metáfora da limpeza. Assim, a questão central se encontra no seguinte problema: não é a sujeira o pior ponto da questão discursiva, mas a compulsão pela limpeza. Se isto é verdade, faz sentido a explicação do folclorista Alan Dundes em que ele relata o fato de, no século XX, a mãe de Hitler ser aficionada pela limpeza – no caso do filho, a fixação foi pela limpeza étnica.

Passagens abjetas: a imundície e as cidades

Não é difícil imaginar a imundície da Paris do século XVI com tantas referências literárias. Laporte mesmo menciona que Emile Zola considerou-a tão imunda como o esgoto da cidade tenebrosa dos contos medievais. Walter Benjamin foi outro pensador que, ao discorrer atentamente para a cidade no auge de sua modernidade, ainda recuperamos a imagem de uma Paris mutante, que passa do mau cheiro dos esgotos para as grandes galerias: “Passeio e visita subterrânea aos canais de esgoto. Percurso preferido: Châtelet-Madeleine” (BENJAMIN, 2006, p.126). Mas o mau cheiro se alastra também pela “sujeira” do que acontecia ali embaixo. Num dos fragmentos das Passagens, Benjamin traz uma citação de 1864:

Insurreição de junho. “A maioria dos prisioneiros foi levada para as pedreiras e galerias subterrâneas que se encontram sob os fortes de Paris e são tão extensas que a metade da população de Paris poderia caber nelas. O frio nestas galerias subterrâneas é tão intenso que muitos só conseguem manter o calor do corpo correndo sem parar ou movendo os braços sem que alguém

ousasse deitar-se sobre as pedras geladas... Os prisioneiros deram a todas as galerias nomes de ruas parisienses e trocavam endereços quando se encontravam”. Engländer, *Geschichte der französischen Arbeiter-Associationem*, Hamburgo, 1864, vol. II, pp. 314-315 (BENJAMIN, 2006, p. 128).

Através desse fragmento, Benjamin pode ilustrar a sujeira subterrânea da cidade de Paris, mas sobretudo a “sujeira” da Insurreição de junho. Nesse contexto, a sujeira das cidades pode ser lida através da merda e do lixo que são jogados nelas, mas também pela situação social que elas se encontram. E se pensarmos em questões como a sujeira social, a cidade e a linguagem, lembraremos do *Poema Sujo* de Ferreira Gullar. Durante o período ditatorial no Brasil, Ferreira Gullar, então exilado em cidades como Moscou, Santiago do Chile e Lima, vai para Buenos Aires. A situação política na Argentina começa a se agravar em 1974, e os presos políticos ou refugiados sentem na pele as ameaças e os riscos que corriam também na cidade portenha, conforme explica:

Com o passaporte vencido, não poderia sair do país, a não ser para o Paraguai ou Bolívia, dominados por ditaduras ferozes como a nossa. Enquanto isso, a cada manhã, novos cadáveres eram encontrados próximos ao aeroporto de Ezeiza, alguns deles destrocados a dinamite. Sabia-se que os agentes da ditadura brasileira tinham permissão para entrar no país e capturar exilados políticos. Sentia-me dentro de um cerco que se fechava. Decidi, então, escrever um poema que fosse o meu testemunho final, antes que me calassem para sempre (GULLAR, 2001, p.vii).

Assim nasce o *Poema Sujo*. A ideia inicial de Gullar era vomitar - numa escrita automática e sem ordem discursiva - “a massa da experiência vivida”, mas isso não aconteceu de súbito. Foi aos poucos. A linguagem para Gullar devia feder, não podia representar ouro, como vimos em Dominique Laporte. Sim, devia eliminar o escolasticismo e pedantismo também, mas deveria ser tão crua quanto podre. No caminhar pela capital Argentina, ao longo de cinco meses (maio a outubro de 1975), seu *Poema Sujo* foi sendo gerado. Alcides Villaça caracteriza o *Poema sujo* como um poema dialético. De fato, se

considerarmos seu argumento (*poema do simultâneo*), podemos perceber a dialética na potência. Villaça aponta: “Para o poeta [...] o que primeiro lhe surge multiplicado não é ainda o poema, mas o vacilante espectro de um possível que se quer expressão” (VILLAÇA apud GULLAR, 2001, p.xii). Potência de um poema que se constrói em imagens, que, por sua vez, são fétidas, de uma cidade suspensa no pensamento do exilado. Benjamin, num fragmento das *Passagens* afirma: “Escrever a história significa dar às datas a sua fisionomia” (BENJAMIN, 2006, p.518). A fisionomia de 75, para Gullar, foi horrenda e suja – como o poema. A propósito do título, a sujeira aqui vem do ponto de vista em que o político não está apenas na “ordem” do país, mas, pelo contrário, a ordem, nesse caso, só é possível ser estabelecida através da desordem. Villaça pode ser mais direto nessa definição do título:

Sujo pela composição das diferenças, pelas águas revolvidas, pelo estilo que vai da mão solta no papel à cadência rigorosa de uma avaliação, sujo é o poema moderno em seu passo crítico. Mas *sujo*, também porque participa de uma história não-oficial, secreta, que soma a consciência abafada e o corpo prisioneiro de vontades caladas. Dentro do moderno iluminismo de propaganda das efígies, a esfinge da poesia é cada vez mais seu reverso; suja, como signo de outra natureza (VILLAÇA apud GULLAR, 2001, p.xxi).

Por isso a imagem da noite se faz tão presente nesse poema, para salientar o sujo, a podridão de uma situação política vivida por ele nos anos 70. A noite, para Gullar, é o apodrecer das coisas. Ele toma como exemplo uma pêra, que na sua “claridade” demonstra o ponto do amadurecimento, mas quando escurece (sem que percebamos a velocidade do tempo), ela já está próxima da (ou na) podridão. Curiosamente, no livro de Laporte, lemos que no Edital de 1539, um decreto sancionava a ordem de se eliminar os resíduos das casas apenas no escuro da noite, porém, o rei estava entre os primeiros infratores de sua própria injunção. Já em Ferreira Gullar, na página 25, ele comenta sobre a noite:

Numa noite há muitas noites
 mas de modo diferente
 de como há dias
 no dia
 (especialmente nos bairros
 onde a luz é pouca)
 porque de noite
 todos os fatos são pardos
 (GULLAR, 2001, p.25).

A poesia de Gullar, suja na linguagem, na descrição das cidades e na situação política pretendeu representar justamente o que o Edital do século XVI na França não quis. A primeira tinha a pretensão de ilustrar com a linguagem suja a situação política do Brasil e da experiência do exílio; o segundo queria “maquiar” a sujeira e limpar a linguagem, um desejo de polir a língua tão forte quanto o de tirar a merda da cidade – mas a merda apenas era jogada nas cidades limítrofes, sem que o problema acabasse. Entre a memória do Maranhão e a vivência do Exílio, Gullar expõe a imundície nos versos: “era o sol / o sol apenas / com cheiro de lama podre / e cheiro de peixe e gente / corvina serra canção // papista comendo merda / na saída do bueiro / pátria de sal e ferrugem / que é que eu buscava ali / caminhando pelos trilhos / à toa” (GULLAR, 2001, p. 14). A passagem do sol que esquenta o bueiro e o faz feder, indo para a noite fria e ao peixe podre remete-nos a 1880 n’*O sentimento dum ocidental*, do português Cesário Verde, que desde a primeira parte de sua primeira estrofe: “Nas nossas ruas, ao anoitecer, / Há tal soturnidade, há tal melancolia, / Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia / Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.” à última estrofe: “Descalças! Nas descargas de carvão, / Desde manhã à noite, a bordo das fragatas; / E apinham-se num bairro aonde miam gatas, / E o peixe podre gera os focos de infecção!” (CESÁRIO VERDE, 1987, p. 31) dialoga com a cidade fedendo o sentimento que extravasa. Cesário Verde quer gritar a infecção da mesma maneira que Gullar desvela os segredos do Maranhão: “Ah, minha cidade suja / de muita dor em voz baixa / de vergonhas que a família abafa / em suas gavetas mais fundas / [...] / minha cidade doída”.

Desse fedor que invade as cidades não teria como esquecer a “carniça”, de Baudelaire, n’*As flores do mal*. Neste, o sol também ardia: “encontramos / Numa bela manhã radiante: / Na curva de um atalho, entre calhaus e ramos, / Uma carniça repugnante.” Duas estrofes depois,

o eu-lírico reitera que o sol ardia numa pútrida torpeza, para, na estrofe seguinte comparar a carcaça a uma flor se abrindo.

A podridão que germina vida

Mary Douglas nos aponta as sobrevivências darwinianas para depois levar adiante regras irracionais de impureza. “Darwin estava interessado nas condições sob as quais um novo organismo pode aparecer. Interessava-se pela sobrevivência dos mais aptos, e também pelos órgãos rudimentares cuja persistência dera-lhe indícios para reconstruir o esquema evolucionário” (DOUGLAS, 1976, p. 26). Se o homem moderno representa um longo processo de evolução, é nesse processo que Smith esteve interessado, pois “para ele, era importante o trabalho de limpar os destroços pegajosos e a poeira das culturas selvagens contemporâneas, e revelar os canais produtores da vida que provam suas funções vivas na sociedade moderna” (idem, p.26).

Esse pensamento, mesmo que em contextos bem distintos, lembra muito os conceitos benjaminianos, de fósseis, de resto, de algum resíduo “morto” que pode suscitar uma lembrança - ou pode reviver nas mãos de um pesquisador, de um colecionador ou de um analista. É o resíduo do passado que germina. No processo evolutivo darwiniano essas sobrevivências estão relacionadas às bactérias. Isso refletiu negativamente em alguns hábitos ocidentais, como vimos no primeiro capítulo, quando discorro sobre a antiga prática de se usar escarradeiras, um costume que foi se perdendo ao longo dos anos com a descoberta das bactérias e contaminações. Por outro lado, e até para reforçar a relatividade daquilo que se denomina “poluidor”, temos as comidas/bebidas que, para serem saborosas, precisam passar por um longo processo de decomposição, como é o caso de alguns iogurtes que contém lactobacilos e de alguns queijos.

O apodrecimento de certos alimentos é justamente o que lhe dará mais sabor, o processo que determinados queijos passam para que fiquem rançosos são necessários. A França utiliza, inclusive, essa técnica “rudimentar” para fabricar seus mais deliciosos queijos. No Brasil, o queijo gorgonzola é o que mais se aproxima (e vende bem). Portanto, o rançoso pode ser ruim em alguns alimentos, mas em outros pode ser bom. Faz parte do envelhecimento. Algo já passado que tem o sentido de abjeto, mas, ao mesmo tempo, que contém em si muita novidade.

O poema citado de Baudelaire (Uma carniça) reforça a ideia de algo velho e abjeto que pode ser visto com “outros olhos”. O eu-lírico praticamente revitaliza a morte. Ao ter uma carniça morta e fedorenta como “fonte de inspiração”, se declara à sua amada e coloca o corpo morto e o corpo vivo lado a lado. O verme beijando a beleza. O símbolo da morte percorrendo, dando adeus à vida e acolhendo a deusa: “Sim, tal serás um dia, ó deusa da beleza, / Após a benção derradeira, / Quando, sob a erva e as florações da natureza, / Tomares afinal a poeira. // Então, querida, dize à carne que se arruína, / ao verme que te beija o rosto, / Que eu preservei a forma e a substância divina / de meu amor já decomposto” (BAUDELAIRE, 1985, p. 172). Tanto o verme quanto a minhoca são animais considerados imundos, na visão bíblica (Levítico), porque tocam em cadáveres: “Assim como o peixe pertence ao mar, as minhocas pertencem ao reino do túmulo, juntamente com a morte e o caos” (DOUGLAS, 1976, p.73). Mas se revisitarmos Bataille, veremos que ele chama a atenção para o erotismo no sentido da morte individual, mas da imortalidade que se dá com a reprodução. A preservação da forma do amor já decomposto derivaria então do ato sexual, de acordo com Bataille. No entanto, a intensidade desse amor parece fortalecer quando se é deparado com a morte:

Quer se trate de erotismo puro (de amor-paixão) ou de sensualidade de corpos, a intensidade é maior na medida em que a destruição, a morte do ser transparecem. O que se chama de vício decorre desta profunda implicação da morte. E o tormento do amor desencarnado é tanto mais simbólico da verdade última do amor quanto a morte daqueles que ele uniu os aproxima e os entenece (BATAILLE, 1989, p.13).

O fragmento poético de Baudelaire nos permite retomar também o filme de Julio Bressane, *A erva do rato*, pois o homem que fotografa a nudez da mulher continua a fazê-lo mesmo após a morte dela, ou seja, seu olho é símbolo de sua vivacidade (já que, como vimos, o pênis parecia inerte). Essa atividade (de fotografar o esqueleto) está permeada de dicotomias morte/vida, pois o que lhe dá prazer relaciona-se também ao orgasmo, que na visão de Bataille é *le petit mort*. No último capítulo retomo este assunto, e daí poderemos ver como, em Bataille, o cadáver está sempre presente nos momentos de sexo de seus personagens.

O (mau) cheiro parisiense

Num outro poema de *As flores do mal*, “O gosto do nada”, Benjamin vai advertir sobre a questão dos odores nos poemas citadinos de Baudelaire. No verso “Perdeu a doce primavera o seu odor”, por exemplo, Benjamin percebe que “O odor é o refúgio inacessível da *mémoire involontaire*”, e por isso o filósofo alemão chama a atenção para a proximidade que há entre a poesia baudelaireana e o conceito de Proust. É interessante ver também que Benjamin coloca em equivalência o conceito de memória involuntária de Proust e o de memória pura (*mémoire pure*) em Henri Bergson. Só que no caso da carniça o cheiro é de podridão, mas vem involuntariamente à lembrança como o perfume exótico, já evocando outro poema desse livro:

XXII - Parfum exotique⁵⁵

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone;

Une île paresseuse où la nature donne
Des arbres singuliers et des fruits savoureux;
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,
Et des femmes dont l'oeil par sa franchise étonne.

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine,

Pendant que le parfum des verts tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.

(BAUDELAIRE, 1994, p.29)

⁵⁵ XXII- Perfume exótico - Quando ambos os olhos fechados, em uma noite quente de outono, / Eu respiro o perfume do seu peito quente, / Eu vejo desdobrar margens feliz / Deslumbrado as luzes do sol um tom monótono // Uma ilha preguiçosa que a natureza dá / árvores raras e frutos deliciosos; / Homens cujo corpo é magro e vigoroso, / E as mulheres cujos olhos com uma sinceridade surpreendente. // Guiado por seu cheiro na direção do clima encantador, / Vejo um porto cheio de velas e mastros / Ainda cansado de todas as ondas do mar, // Enquanto o aroma de tamarindo verde / Que circulam no ar e enche minhas narinas, / Se mistura em minha alma a canção dos marinheiros”.

É também pelo olfato rememorativo (tal como em Proust), que Benjamin admira a poesia de Baudelaire. Ele diz:

Não existe outro como ele, que no odor de uma mulher, por exemplo, no perfume de seus cabelos e de seus seios, persiga – seletiva e, ao mesmo tempo, indolentemente – as correspondências inspiradas, que lhe evocam então ‘o azul do céu desmedido e abobadado’ ou ‘um porto repleto de chamas e mastros’. Estas palavras são uma epígrafe declarada à obra de Proust (BENJAMIN, 1989, pp. 134-135).

Benjamin observa que Baudelaire dificilmente faz associações apenas com o visual; o odor é o elemento mais sensorial em *As flores do mal*. A associação entre o cheiro e a memória adquire aí grande importância: “Um odor desfaz anos inteiros no odor que ele lembra” (BENJAMIN, 1989, p.135). O mau cheiro da carniça baudelaireana (ou o peixe podre de Cesário Verde) nos remete não apenas ao animal se decompondo, mas se pensarmos na Paris do século XIV, por exemplo, constataremos que o “problema” vindo diretamente de restos mortais humanos se arrastava desde a Idade Média, por uma questão cultural – a população não via problema algum em enterrar os corpos dos mortos mutuamente, além disso, as covas ficavam abertas até serem preenchidas. E na Idade Média, as sepulturas eram coletivas, poucos tinham o direito de uma sepultura individual: estas eram destinadas somente aos nobres, magistrados ou membros do clero. José Carlos Rodrigues em *Higiene e ilusão* conclui: “Em torno das sepulturas semi ou inteiramente abertas, ficavam os fornos comunais para fazer pão, namoravam os casais, brincavam as crianças, divertiam-se os adultos. E não há registros de pessoas reclamando do mau cheiro e da convivência inoportuna com cadáveres” (1995, p.30). Posteriormente, uma das maiores preocupações do século XIV é separar. Dominique Laporte em *História da merda* já revela uma nova mentalidade nos parisienses, onde o cheiro da merda começa a se tornar uma referência negativa para o aprendizado olfativo, por isso as estratégias sociais em que um corpo individualizado começa a prevalecer. Rodrigues confirma: “Pretende-se nela destinar cada tipo de vida, cada tipo de ser, cada condição social, a um lugar especial no espaço e no tempo. Surgem, por esta via, os

hospitais, os colégios, as prisões, os hospícios” (1995, p. 40). A Paris de 1780, por sua vez, tem certa preocupação com o cemitério: a ideia é transferi-lo para fora da cidade, por isso exumam-se os corpos daquele espaço. O cemitério é então colocado em outra região, mas como a cidade se expande, ele volta a pertencer ao interior urbano. Recuperemos pois, o “cheiro” da França nesse período:

[...] o ambiente urbano do século XVIII na prática ainda é o da cultura medieval: o da carniça, o do estrume de animais que circulam dentro do perímetro urbano, o dos restos de alimentos, o dos cadáveres de pequenos e grandes animais, o dos cheiros dos sebos sendo derretidos, dos matadouros, dos açougues, das cozinhas coladas umas às outras, dos excrementos lançados às vias públicas... Nenhum lugar do território urbano escapa a esta espécie de pestilência: não escapam os teatros, não escapa a Assembléia Constituinte da Revolução, não escapa o Palácio Real, não escapam os tribunais, as igrejas e especialmente, ainda, os cemitérios... (RODRIGUES, 1995, p.42).

Junto à transferência do cemitério, uma gama de preocupações com o espaço urbano, inclusive o familiar. O livro de Laporte, dedicado a Gustave Flaubert, é coerente com o pensamento freudiano acerca do declínio olfativo do homem, como já mencionamos anteriormente, e além disso, Laporte explora as tensões entre o nariz privado e o olho público, situando um ponto revirado na história da fundação da família. Se o mau cheiro incomoda os indivíduos, é para fora das casas que vão os dejetos, mas o olho público não é poupado, especialmente o do rei, que passaria por Paris e veria os excrementos alheios na frente das casas.

Os ambientes são segregados e racionalizados. Os mobiliários domésticos são repensados – as camas passam a ser individuais⁵⁶. O cheiro do outro provoca desconforto, tanto moral quanto psicológico, e daí uma intolerância olfativa aos corpos alheios. É nesse contexto que

⁵⁶ Conforme relata José Carlos Rodrigues, as camas começaram a ter cortinas: “Muitas vezes destinadas a casais, estas camas com cortinas deixam muito evidenciado que se objetivavam a separar seus ocupantes de outras pessoas que freqüentavam o mesmo ambiente: refletem um estágio ainda balbuciente da história da privacidade, momento em que a fronteira se limitava principalmente a antepor objeções ao olhar” (1995, p.49)

surgem os pijamas, para que se dormissem “bem separados”. O túmulo individual passa a ter relação com a saúde pública, e os espaços urbanos, reorganizados. Alguns nobres recomendavam ainda que sua sepultura fosse projetada a uma distância quilométrica de outras sepulturas, para que os “raios mórbidos” não emanassem e se entrelaçassem na fermentação mortal. O reflexo de como a mudança de hábitos foi “eficaz” pode ser lido em Flaubert, já no século XIX, onde o escritor revela o estranhamento quando viu pela primeira vez os túmulos coletivos em Constantinopla:

O cemitério oriental é uma das coisas formosas do Oriente. Ele não possui esse caráter profundamente irritante que, na Europa, descubro nesse gênero de estabelecimento. Sem muro algum, sem fossado, sem separação nem recinto fechado qualquer. Isso se acha sem mais nem menos no campo ou na cidade, subitamente e em qualquer lugar, como a morte ela mesma, ao lado da vida e sem merecer maiores atenções. Atravessa-se um cemitério como se atravessa um bazar. Todos os túmulos são iguais. Eles se diferenciam apenas pela antiguidade. À medida que envelhecem, eles chafurdam e desaparecem, como acontece com a lembrança que temos dos mortos (diria Chateaubriand) (FLAUBERT, 2000, p.186).

Como se vê, a política de separação dos corpos foi apregoada tão fortemente que séculos depois a prática diversa no tratamento dos mortos causará espanto num francês. O espaço moderno é configurado com base na separação corporal (fossem eles vivos ou mortos). A cidade vai sendo modificada arquitetonicamente por uma questão de princípios morais. O desejo dos proprietários de grandes hotéis era de que os espaços de seus estabelecimentos tivessem muita circulação de ar, que fossem “ilhas no vento”, por isso instalavam-se em campos abertos. Portanto a história da merda se estende também para a história da arquitetura das metrópoles, depois para o interior, até se universalizar.

O corpo como fronteira

A separação dos corpos marcará na história um período de individualidades, tanto física quanto emocional. A reclusão do corpo

significa que ele deve conter dentro de si “tudo o que ofereça algum risco de transbordar as fronteiras que o definam como individual: os arrotos, os flatos, as transpirações, as salivas, os hálitos, os catarros e, mais tarde, os pensamentos e sentimentos” (RODRIGUES, 1995, p. 49). As fezes, ao percorrer um corredor (diferente de G.H., mas também escuro) que é o do intestino, irá se exteriorizar. E o corpo é essa fronteira dos dejetos. Aos poucos, a limpeza do corpo passa a ser também a limpeza moral: “O pensamento de que sujeira pessoal e sujeira moral não nasce socialmente antes do fim do século XVIII” (idem, p. 53). Isto significa que só a partir daí as pessoas cheirosas e “bem limpinhas” serão relacionadas a pessoas confiáveis. A higienização da ordem é testada justamente nos excluídos da sociedade, sendo que as experiências médicas sobre o asseio corporal deveriam ser feitas em lugares “sujos”, como as prisões, os asilos, navios e manicômios. Sendo assim, os burgueses se viram no direito de confinar os pobres, já que estes últimos eram vistos como pessoas perigosas, e, portanto, sofriam preconceitos e eram (são ainda hoje) excluídos da alta sociedade, devem usar uniformes para obrigatoriamente se mostrarem inferiores, se diferenciando da outra classe. Clarice Lispector tem uma crônica⁵⁷ onde ela questiona como deve ser a vida de profissionais que não são reconhecidos socialmente, como por exemplo, seus choferes. Ou então ela revela sua preocupação social quando admite que desde criança gostaria de ter sido uma lutadora, que sempre quis fazer alguma coisa pelo social:

E eu sentia o drama social com tanta intensidade que vivia de coração perplexo diante das grandes injustiças a que são submetidas as chamadas classes menos privilegiadas. Em Recife eu ia aos domingos visitar a casa de nossa empregada nos mocambos. E o que eu via me fazia como que me prometer que não deixaria aquilo continuar. Eu queria agir. Em Recife, onde morei até os doze anos de idade, havia muitas vezes nas ruas um aglomerado de pessoas diante das quais alguém discursava ardorosamente sobre a tragédia social. E lembro-me de como eu vibrava e de como eu me prometia que um dia esta seria a minha tarefa: a de defender o direito dos outros.

⁵⁷ LISPECTOR, Clarice. “Conversinha sobre chofer de táxi”. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro, 2004, p.35.

No entanto, o que terminei sendo, e tão cedo? Terminei sendo uma pessoa que procura o que profundamente se sente e usa a palavra que o exprima.

É pouco, é muito pouco (LISPECTOR, 2004, p.46).

Com a citação de Clarice, pretendemos reforçar o seguinte ponto: os profissionais, como empregadas domésticas, choferes, lixeiros, etc. estão numa situação de igualdade com o lixo social, raramente são dignos de reconhecimento. Quanto mais próximo o homem está do poder, mais longe da sujeira. O corpo humano, ao exercer determinadas funções/cargos profissionais, passa a ter visibilidade também nesse sentido: no corpo social. E a poluição não vale para todos: “O medo da poluição funciona apenas em uma direção: quem está no alto jamais polui quem está embaixo, razão pela qual estes últimos deverão ser mantidos afastados” (RODRIGUES, 1995, p.96).

Corpo, cidade, indústria

Como mencionamos anteriormente, não é à toa que Laporte vai dedicar seu livro a Flaubert. Este último escreveu cartas quando esteve no Oriente ao seu amigo Louis Bouilhet, e descreveu a situação escatológica de alguns lugares por onde passou, dando ênfase ao contraste de lugares considerados sagrados possuírem um aspecto tão podre:

Jerusalém é uma ossuário de muralhas. – Tudo ali apodrece, os cachorros mortos na rua, as religiões nas igrejas: (idéia forte). Há grande quantidade de merda e de ruínas. O judeu polonês com sua touca de pele de raposa insinua-se em silêncio ao longo das paredes deterioradas, à sombra das quais o soldado turco entorpecido enrola nos dedos, sempre fumando, seu terço muçulmano. Os armênios amaldiçoam os gregos, os quais detestam os latinos, que excomungam os coptas. Isso tudo é mais triste que grotesco. Mas pode muito bem ser mais grotesco que triste. Tudo

depende do ponto de vista (FLAUBERT, 2000, p.169).

Ao visitar um lazareto em Atenas, descreve ao amigo a situação precária do lugar onde são depositadas as pessoas marginalizadas devido ao contágio de doenças. Se na cidade “santa” já não se aspirava grandes asseios, no lazareto a higiene parece-lhe bem pior: “Acabo de cagar. As latrinas do lazareto são assustadoramente sujas. Os cocôs duros e as evacuações salpicam o soalho amarelado onde se esparramam, aqui e ali, poças de urina. É clássico, e como as latrinas devem ser na cidade de Minerva” (idem, p. 198)⁵⁸. E posteriormente ele confessará que a Grécia é mais selvagem do que o deserto, já que a “miséria, a imundícia e o abandono a recobrem inteira” (idem, p. 201).

A mescla da abjeção com a cidade pode ser explicada no livro *Du déchet: philosophie des immondices. Corps, ville, industrie*. Aqui, Cyrille Harpet parte de uma trilogia do dejetivo, como podemos identificar no título, mas essa trilogia, segundo Harpet, se define como três tragédias sobre um mesmo tema (o dejetivo); três discursos – sobre o corpo, a cidade e a indústria – que se ligam lógica e cronologicamente a um desenvolvimento trágico da experiência humana. Essa “tragédia” a que ele se refere, diz respeito às forças de corrupção contra as quais o homem tem de enfrentar:

Forces qui s’emparent en premier lieu de sa propre structure organique (le corps), qui s’insinuent à travers la moindre des choses constituant le monde dans lequel il tente de vivre (la nature et la cité qu’il élève) et compromettent œuvres auxquelles il se consacre (activités, pratiques, arts, techniques). (HARPET, 1998, p.23)⁵⁹

Mas é a partir da matéria orgânica que se dá vazão a sua filosofia da imundície, pois os dejetos produzidos pelo corpo humano darão suporte para Harpet discorrer depois sobre a cidade. Dessa forma, pensa-se no corpo tanto como produtor de matéria orgânica, quanto ele

⁵⁸ Décima carta, escrita em Atenas, no Lazareto de Pireu, para o amigo Louis Bouilhet em 19 de dezembro de 1850, numa quinta-feira.

⁵⁹ “forças que tomaram em primeiro lugar sua própria estrutura orgânica (o corpo), que se arrastam através de qualquer coisa que constitui o mundo em que ele tenta viver (a natureza e a cidade que o eleva) e compromete muitas obras que se consagram (atividades, práticas, artes, técnicas).”

mesmo sujeito vivente de estrutura orgânica. Harpet desenvolve uma racionalidade onde a cidade deverá garantir sustentabilidade de uma “estrutura social, política e cultural além de medidas de rebaixamento da ordem, da evacuação dos miasmas e das imundícies” (p.23). Num primeiro momento, insiste essencialmente sobre as representações, os ritos e as práticas culturais que se atrelam aos fenômenos da perda. Lembra que o corpo e suas produções orgânicas podem ser apreendidos através da medicina, da etnologia e da psicanálise. Como o dejetivo orgânico é lembrado principalmente pelo excremento, é daí que se começa a desqualificação da matéria em geral na tradição epistemológica. Este, portanto, será o ponto prioritário que Harpet vai investigar: a ancoragem corporal e orgânica. Com a premissa de que a estrutura urbana pode ser comparada a um organismo vivo, detém seu olhar sobre o meio urbano, que é pólo produtor de dejetos e que está sempre constituindo história, com o intuito de identificar como a “cidade humana” tece a trama social e circunscreve os modos de circulação. Assim, o urbanismo, a arquitetura e as ciências sociais podem trazer elementos importantes para a compreensão de produção “detrítica”.

Nesse sentido seu posicionamento vai ao encontro do de Laporte. A cidade acaba sendo o lugar onde a mercadoria se acumula e onde é consumida antes de ser transformada (no caso, em fezes). Mas para purificar a cidade, convém enriquecê-la de uma forma que abra caminho para os meios de produção. Laporte faz um apanhado histórico levantando como a merda começa a ser tratada pela população: começa-se, ainda no século XVI, a dar uma atenção ao que se chamou de “domesticação de resíduos”, ou seja, é dentro de casa que os dejetos devem ficar, e então os resíduos desempenham um papel importante na intimidade familiar. Assim, o cheiro da merda torna-se suportável (ou ao menos, tolerável) no ambiente doméstico. Laporte, como Alan Dundes⁶⁰, lembra que enquanto isso começa a ser tratado com mais naturalidade na França, em algumas tribos australianas o ato de conversar enquanto se evacuava era muito comum.

Tal modificação implicará numa subversão na política dos resíduos: extingue-se a socialização da evacuação coletiva em detrimento dos “momentos íntimos e individuais”. Daí que o sujeito passa a ter outra mentalidade acerca da totalidade de seu corpo e,

⁶⁰ Em *Life is like – a chicken Coop ladder*, Alan Dundes menciona que muitos eruditos como Goethe, Mozart, Lutero, Kant, Nietzsche e Rilke expressaram forte interesse pela escatologia e pela anialidade, assim como pelos temas de limpeza e sujeira.

consequentemente, modifica sua concepção de acordo com as representações que constrói na sociedade. As regras sociais ditam provérbios do tipo: “cada um é obrigado a limpar a frente de sua casa”; ou ainda as frases cativantes, tais como “todo homem é rei de seu próprio castelo”.

Um resto: a merda

Uma prática comum entre os romanos⁶¹ é a utilização do material fecal para fertilizar o solo. Numa redescoberta dos modelos antigos, o século XV e XVI é marcado pela lembrança de costumes enterrados sob séculos de esquecimento. Resgatam a tecnologia agrícola nos diários dos viajantes que haviam ido para a China. Laporte exalta a importância da retomada de antigos costumes:

This pattern of repetition and revival helps us better understand the site of disgust at one moment in history is not necessarily disgusting at the preceding moment or the subsequent one. There are even instances of microvariations, whereby the attitude toward waste reverses, reinstating previous practices within the space of a few short years (LAPORTE, 2000, p.32).⁶²

O que passaram a usar, com base nos povos romanos, foi a urina. Com o líquido, “limpavam” cortinas e roupas. No final do século XV, parisienses interpuseram-se a esta prática, inclusive recomendando ao rei que não era saudável nem adequado usar um gorro “lavado” com urina e o uso foi interrompido; porém em 1550 a utilização de urina foi reestabelecida para limpar tecidos. Laporte comprova então que a experiência de resíduos na França do século XVI foi uma época de autêntica renovação de antiguidades. Assim, não foi o culto romano ou grego aos excrementos o que se reavivou, mas o uso intensivo de matéria fecal (sobretudo humanas) em métodos agrícolas praticados desde os primeiros imperadores.

⁶¹ Os romanos são pioneiros no tratamento das fezes: eles construíram uma das mais antigas redes de esgoto do mundo – a famosa “Cloaca Máxima de Roma”, datada do século VI a. C.

⁶² “Este padrão de repetição e ressurgimento nos ajuda a compreender melhor as oscilações do imaginário da civilização anal: o que ocupa o lugar de repulsa em um momento da história não é necessariamente repugnante num momento anterior ou posterior. Há mesmo casos de microvariações, segundo o qual a atitude para com os resíduos inverte, restitui práticas anteriores, no espaço de poucos anos”.

TERCEIRO CAPÍTULO: O TERCEIRO MUNDO VAI EXPLODIR

*“O mais urgente não me parece tanto defender
uma cultura cuja existência nunca salvou qualquer
ser humano de ter fome e da preocupação de viver melhor,
mas extrair, daquilo que se chama cultura,
idéias cuja força viva é idêntica à da fome.”*

(Artaud, in *O Teatro e seu Duplo*)

Um cheiro de fome

A repetição que bate sempre “na mesma tecla” (como percebemos na retomada de valores antigos ou na merda que volta para ser utilizada como fertilizante), pode ser vista como um ciclo escatológico, e assim lembramos de autores como Lourenço Mutarelli, pois em seu livro *O cheiro do ralo*⁶³ o retorno simbólico do imundo se inicia a partir do momento que o personagem vai até a lanchonete para ver a bunda da moça que trabalha no local, e ali come um sanduíche. O protagonista descreve então esse círculo: “[...] vejo a bunda que me alimenta, alimenta os sonhos que não tenho. O preço para poder ver é comer o lixo daquela comida. A comida sempre cai mal. Sendo assim, o ralo fede. Ou seja, a bunda faz o ralo feder” (MUTARELLI, 2002, p. 39). O ralo, tomando o enquadramento do “olho do inferno”, parece ver toda a sujeira que passa pelo cano e que depois invade o banheiro na forma de cheiro: um cheiro do inferno; o cheiro da merda. Essa sujeira, que se lê aqui através do cheiro do ralo⁶⁴, poderia ser pensada como a “sujeira do mundo”, captada pela escrita e pela lente de nomes como Glauber Rocha e Pier Paolo Pasolini, embora de diferentes “ângulos”: através da “cloaca do universo”, de *A idade da Terra* (ROCHA, 1980); ou da República de *Salò ou os 120 dias de Sodoma* (PASOLINI, 1975).

⁶³ Posteriormente do livro fez-se o filme, de mesmo nome, dirigido por Heitor Dhalia. Distribuído por Filmes da Estação, 2006.

⁶⁴ O ralo e a bunda denotam possíveis congruências: são espaços que marcam limites – a bunda (ou o cu) é um limite do corpo; o ralo é um limite da casa (banheiro). Ambos impostando fronteiras entre o interior e o exterior, tal como o texto de Freud sobre a fase anal, comentado no primeiro capítulo.

O sentido desse cheiro fedorento é “deslocado” agora para dar lugar a um sentido alegórico, conceito que “empresto” de Walter Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão*:

a morte não é apenas o conteúdo da alegoria, e constitui também o princípio estruturador. Para que um objeto se transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de sua vida. A harpa morre como parte orgânica do mundo humano, para que possa significar o machado. O alegorista arranca o objeto do seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria. (...) Para construir a alegoria, o mundo tem de ser esartejado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria. (...) A morte é, assim, o que é representado na alegoria, e o que permite construí-la. (ROUANET, apud BENJAMIN, 1984, p. 40)

O mau cheiro é tirado então de seu contexto do corpo e de moradia num processo anacrônico e fragmentário, para ser espalhado e ressignificado num outro lugar: no corpo social, onde, tanto o subdesenvolvimento, quanto a modernidade (num progresso essencialmente burguês) também podem levar o homem a situações degradantes. Assim é que temos uma imagem alegórica em “Eztetyka da fome”, de 1965, onde Glauber Rocha expõe toda a sujeira do mundo com a alegoria da fome latinoamericana – da falta de comida, mas também, de recursos cinematográficos; um texto que não apenas trata da fome, mas que surge da (e na) própria fome. No *Cinema Novo*⁶⁵, o cheiro que chega às narinas do espectador é sinestésico às imagens de

[...] personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens

⁶⁵ Segundo Paulo Emílio Sales Gomes, o Cinema Novo não foi um movimento que abrangeu apenas o cinema, ele foi “parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e da literatura”, no entanto, as obras eram subdesenvolvidas assim como seu público, e o que se notava era que “os ocupados estavam muito mais presentes na tela do que na sala”. Leia-se aqui “ocupados” como “povo colonizado”. In: GOMES, 1980, p. 82.

sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras, [...] (ROCHA, 2004, p. 65).

Imagens tão documentais que afastam o público por não suportar ver sua própria miséria nas telas. “A vida é dura”, diria o protagonista de Mutarelli. Lemos em Benjamin, num texto de 1933, uma menção a essa “moeda miúda” e suas consequências: “A crise econômica está diante da porta, atrás dela está uma sombra, a próxima guerra” (BENJAMIN, 1994, p. 119). Mas o texto de Glauber teve que ter seu “tom” modificado ao ser apresentado na V Rassegna del Cinema Latinoamericano, em Gênova, devido justamente ao paternalismo europeu em relação ao Terceiro Mundo. É diante dessa dureza econômica, que Glauber manifesta sua violência, projetando-se como um “guerrilheiro cultural” (termo utilizado por Ivana Bentes), e, ao invés de uma metralhadora, carrega uma câmera na mão. E ele mesmo assume tal violência para justificar a superação da fome:

Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelo planejamento de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência (ROCHA, 2004, p. 66).

A violência é manifestação, é erupção, extrapola os limites, como vemos nesse pensamento de Bataille: “Para os burgueses, os operários comunistas são tão feios e sujos como partes sexuais e peludas, ou partes baixas: e cedo ou tarde vai haver uma escandalosa erupção, durante a qual vão rolar cabeças de burguês, [...]” (BATAILLE, 1985, p. 16). Nesse contexto, uma grande influência para Glauber Rocha escrever, filmar e falar com tanta precisão da violência – e mais: viver “(n)a violência do mundo capitalista”, foi o psiquiatra antilhano, que viveu e trabalhou na Argélia, Frantz Fanon. Curiosamente, o prefácio de seu livro *Os condenados da Terra* é escrito por quem está do “outro lado da moeda”, numa potência econômica reversa à de Fanon, Jean-Paul Sartre, que tenta alertar seus conterrâneos que a violência imposta pelos países colonizados é nada menos do que o reflexo da mesma violência europeia que foi aplicada na Argélia e toda

África. A respeito de Fanon, o francês conclui: “Fomos os semeadores de ventos; ele é a tempestade. Filho da violência, extrai dela a cada instante a sua humanidade; fomos homens à custa dele; ele se faz homem à nossa custa. Um outro homem, de melhor qualidade” (SARTRE in FANON, 1979, p.16).

Como se vê, neste segundo capítulo a escatologia será demonstrada com ênfase no subdesenvolvimento social, nessa sujeira que pode levar o Terceiro Mundo à explosão, como veremos com Glauber Rocha e Rogério Sganzerla. Num sentido escatológico adentraremos especialmente à “cloaca do universo” trazendo aí significações bem apocalípticas.

A mais nobre manifestação cultural da fome é a violência

O prefácio de Sartre no livro de Fanon converge estreitamente com o olhar do argelino, que não precisa ser nenhum profeta para prever as implicações da violência num sistema colonial: “Esse reino da violência será tanto mais terrível quanto mais importante for o povoamento metropolitano. O desdobramento da violência no seio do povo colonizado será proporcional à violência exercida pelo regime colonial contestado” (FANON, 1979, p.69). Para o processo de descolonização, Fanon lembra da máxima de que “os últimos serão os primeiros”, mas, segundo ele, essa inversão de papéis não pode se dar senão com violência, com a transformação dos povos colonizados em “homens novos”, e por isso mesmo, a descolonização é um triunfo.

Fanon chama a atenção não é para que os países colonizados apenas consigam a “independência”, pois a independência não traz consigo aquilo que o termo nos sugere, mas ao contrário, libertar-se do país colonizador infelizmente significa ainda depender deles economicamente, a saber: “a libertação nacional dos países colonizados patenteia e torna mais insuportável seu estado real. [...] O que conta hoje em dia, o problema que traça o horizonte é a necessidade de uma redistribuição das riquezas. A humanidade, sob pena de se desmornar, compete responder a essa indagação” (FANON, 1979, p.78). E mais adiante ele deixa explícito que a questão não é defender uma disputa entre os países capitalistas e os socialistas, mas auxiliar tecnicamente as regiões subdesenvolvidas.

Glauber, porém, transpõe essa realidade africana do colonialismo/nacionalismo para o contexto latinoamericano, e vê nisso tudo uma incomunicabilidade de ambas as partes (países opressores x

países oprimidos) para que a pobreza seja superada (ou, no mínimo, que ela seja visível). Por isso, usa o cinema como ferramenta para impor, mesmo que violentamente, imagens tão realistas e duras de nosso sistema social:

[...] enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sistema trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado, nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino (ROCHA, 2004, p. 63).

A fome latina é um sintoma alarmante, já que traduz a originalidade de nosso cinema frente à cinematografia da Europa. Tanto é assim que Glauber critica duramente a mediocridade de críticos de arte como Carlos Lacerda que fingem viver num país sem “lixos sociais”, sem fome, sem desigualdades. Por isso, a importância do Cinema Novo: ele escancarou a miséria nas telas do cinema, mostrou, sem receios, a realidade dos países do Terceiro Mundo. Glauber afirma: “O que fez do *cinema novo* um fenômeno de importância com a verdade: foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político” (ROCHA, 2004, p.65). O Cinema Novo é capaz de compreender essa fome majoritariamente incompreendida por latinos e europeus, pois a fome “para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional” (p. 66). Mesmo passando fome, o brasileiro reluta em admitir por sentir vergonha de sua própria condição social. Daí a “mendicância” – termo que Glauber usa para descrever a “redentora piedade colonialista”, pois os países colonizados pedem dinheiro aos colonizadores mas a base para uma economia de auto-sustentabilidade nunca se terá – é como conhecemos o famoso dito popular: “dá-se o peixe mas não se ensina a pescar”. Em contrapartida, o Cinema Novo, de acordo com Glauber, nada pediu: “impôs-se a violência de suas imagens e sons em 22 festivais internacionais” (idem, p.66).

Podemos verificar nos filmes glauberianos uma estética dessa violência tão discutida por Fanon. Violência que se consolida através da transgressão à moral, como no antidocumentário *Di*, por exemplo, em

que Glauber homenageia o artista Di Cavalcanti em seu caixão fúnebre, passando pelos demais filmes da década de setenta, até chegar em *A idade da Terra*, filme visto por Ismail Xavier como um “espetáculo de transgressão”. A respeito desse último, o crítico de cinema atesta que Glauber

leva ao limite suas experiências com o plano-seqüência e a movimentação de câmera, exhibe ostensivamente uma montagem que recusa simetrias e concatenações, instala-se abertamente no espaço da “crise da representação”. E o faz de modo peculiar, pois não abandona o impulso de totalização; apenas expressa no próprio estilo uma fragmentação inevitável, que não se resolve. Coerentemente, *A Idade da Terra* não tem desfecho, pois as contradições de Glauber, neste final como em toda a obra, devem, pela força do estilo, permanecer expostas. O filme se dissolve, sem mascará-las (XAVIER, 2001, p.131).

Ao sair do senso-comum com seu cinema fragmentado, sobretudo em *A idade da Terra*, seu último filme, e, abarcando todo o cinema glauberiano, o que percebemos, desde o início, são filmes anticomerciais⁶⁶, o que deu para o Cinema Novo, de acordo com Glauber, a importância da Semana de Arte Moderna de 22. Assim, ele descreve o movimento quando começou a ser evocado em vários lugares: “todos buscavam uma definição. [...] todo crítico passou a falar bem ou mal sem saber do que estava falando; cineastas [...] adotaram a proteção da manchete que crescia nas colunas dos jornais e terminou ganhando as primeiras páginas” (ROCHA, 2003, p. 130). Com a produção, em 62, de vários filmes que entravam no rol do Cinema Novo, a grande “investida” do movimento era ser contra a chanchada, “e como *cinema novo* merecia crédito, tudo que não era chanchada passava a ser *cinema novo*” (ROCHA, 2003, p. 131). Cumprido o propósito inicial, o objetivo agora se fecha um pouco mais: “A primeira tática,

⁶⁶ Curiosamente, seu filme mais comercial, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), teve a direção premiada no Festival de Cannes, prêmio que leva Glauber a brincar com a situação: “faço um filme de estrutura comercial, com o objetivo de ganhar dinheiro, e os caras que esculhambaram *Terra em transe* vêm me dizer que este é o meu melhor filme, e dizem absurdos desproporcionais, deste jeito eu acabo rico, o que no fundo está me interessando bastante, pois a pobreza me enche o saco de uma maneira boçal”. In: ROCHA, 1969 apud BENTES, 1997.

derrubar a chanchada, foi a política do cinema novo de 1962. De agora em diante é combater o cinema dramático evasivo, comercial e acadêmico. Mas é outra luta a ser enfrentada” (ROCHA, 2003, p. 132). É na própria dificuldade econômica e social que o Cinema Novo⁶⁷ foi pensado e produzido. “O cinema está condenado ao desaparecimento?” (ROCHA, 2003, p. 43) - Glauber se questiona. Seu ponto de vista é o de que o cinema pode ser “mercadoria destinada ao espírito”, mas produzi-lo implica investimento, bom gosto, inteligência, sensibilidade; e por isso mesmo é que os poetas geralmente demonstram-se atraídos pela sétima arte. E a questão do capital a ser investido, por conveniência, acaba desviando bons cineastas para o trabalho de crítica:

Um crítico sincero teria coragem de negar o cinema, se o cinema é para ele a motivação intelectual e também profissão? No caso brasileiro, o único homem de cinema que ainda pode viver do ofício é o crítico. Alguns recebem bons salários pelas colunas e mais algumas comissões de publicidade e promoção. São honestos, com as exceções de praxe, e precisam justificar suas respectivas existências (ROCHA, 2003, p.43).

É a propósito dessa afirmação que a condição do cineasta se evidencia como um *resto*, uma sobrevivência. O cineasta que evita se “vender” para uma cultura globalizada, acaba se tornando um profissional residual na sociedade moderna. O mesmo tipo de indagação - não ao cinema, mas agora à literatura - faz Maurice Blanchot (2005, p.285), quando afirma que a literatura começou a caminhar em direção ao seu desaparecimento depois que os escritores perderam sua glória e seu renome. O Cinema Novo correspondendo a esse resto, não deixou de lutar com violência para retratar a fome do Terceiro Mundo: “O comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo” (ROCHA, 2004, p. 66). Assim, Glauber num diálogo constante com Frantz Fanon pode nos elucidar o porquê a estética da violência se fez tão necessária ao cinemanovista:

⁶⁷ Derivando-se desta vertente, porém nascendo de um grupo mais radical - fim da década de sessenta; início de setenta -, o Cinema Lixo propõe um “anarquismo sem qualquer rigor ou cultura anárquica e tende a transformar a plebe em ralé, o ocupado em lixo. Esse submundo degradado percorrido por cortejos grotescos, condenados ao absurdo, mutilado pelo crime, pelo sexo e pelo trabalho escravo, sem esperança ou contaminado pela falácia, é porém animado e remido por uma inarticulada cólera.” In. GOMES, 1980, p. 84

Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse o argelino (ROCHA, 2004, p. 66).

A interlocução com Fanon fica muito clara nesta citação, mas vale dizer que tanto um quanto outro trata da violência para dizer do amor. É de uma violência tal que carrega consigo um amor que inquieta e transforma. Uma espécie de libertação, depois de tantos séculos de opressão, por isso esse amor passa pela ideia de fazer justiça com as próprias mãos, passa pela violência, pelo trabalho, pela revolta, como nos diz Fanon: “Trabalhar significa trabalhar para a morte do colono. [...] O homem colonizado liberta-se na e pela violência” (FANON, 1979, p.66). É amor, mas não passividade. É revolução. Um mundo que não pretende dissimular a beleza que não tem, e amor é isso, como a noção de *pathos*, das ambivalências nas quais vimos no primeiro capítulo. Recuperamos, pois, esta afirmação da personagem G.H., de Clarice Lispector: “O mundo não tem intenção de beleza, e isto antes me teria chocado: no mundo não existe nenhum plano estético, nem mesmo o plano estético da bondade, e isso antes me chocaria” (LISPECTOR, 1998[a], p.159), ou ainda o que ela declara na crônica “Vestido branco”: “Grossura é pureza? Uma coisa sei: amor, por mais violento, é” (LISPECTOR, 2004, pp.68-69). Por sua vez, Bataille, num texto escrito em homenagem a Emily Brontë confessa ser *O morro dos ventos uivantes* um de seus preferidos, mas ele não deixa de dizer:

Talvez a mais bela, a mais profundamente violenta das histórias de amor... Porque o destino, que aparentemente quis que Emily Brontë, ainda que fosse bela, ignorasse inteiramente o amor, quis também que ela tivesse da paixão um conhecimento angustiado: este conhecimento que não liga o amor somente à clareza, mas a violência e à morte – porque a morte aparentemente é a verdade do amor. Assim como

o amor é a verdade da morte (BATAILLE, 1989, p. 12).

A carga de violência, nesse sentido, não é ignorada por Glauber, nem mesmo nas trilhas sonoras, onde o contraste violento da percussão de Naná Vasconcelos surge para quebrar a passividade das cenas. É sim um “espetáculo de transgressão” e ambivalência.

Os Cristos do Terceiro Mundo – as bestas do apocalipse

Com base numa concepção de mundo onde o amor não exclui a violência, temos no filme *A idade da Terra* (1980), de Glauber, a religião que tem bases no próprio homem, desmistificando a noção de um cristo transcendental. Aliás, um não, a filmografia de Glauber apresenta quatro Cristos do Terceiro Mundo (além de um anti-Cristo, o imperialista John Brahm), quebrando, assim, estereótipos cristãos, e ao mesmo tempo abraçando crenças diversas, pois, como ele mesmo afirma, “o cristianismo e todas as religiões são as mesmas religiões”. O sincretismo é tão forte nesse roteiro que podemos ver cenas carnavalescas, o batuque do candomblé, a religião como amor livre, a nudez do homem e sua relação de amor com a natureza, e assim por diante. A criação de um filme em que o cristianismo é colocado sob a ótica da violência, de contradições, de utopias, tudo ao mesmo tempo, está intimamente ligada com o cinema de Pier Paolo Pasolini. A narração de Glauber, que não estava nos *scripts*, é de espontaneidade, ele fala incessantemente de seu projeto e de tudo o que o impulsionou a filmar *A idade da Terra*. Mas, além disso, podemos ler essa narração como uma grande homenagem a Pasolini:

No dia em que Pasolini, o grande poeta italiano, foi assassinado eu pensei em filmar a vida de Cristo no Terceiro Mundo. O Pasolini filmou a vida de Cristo na mesma época em que João XXIII quebrava o imobilismo ideológico da Igreja Católica em relação aos problemas dos povos subdesenvolvidos do Terceiro Mundo e também em relação à classe operária européia. Foi um renascimento, a ressurreição de um cristo que não era adorado na cruz, mas de um cristo que era venerado, vivido, revolucionado no êxtase da ressurreição. Sobre o cadáver de Pasolini, eu pensava que o Cristo era um fenômeno novo,

primitivo numa civilização muito primitiva, muito nova. São vinte, trinta milhões, quarenta milhões, cinquenta milhões de anos... uma antropologia que a ciência, a física ou a antropologia ou a arqueologia, todas as ciências que materializam desejos. A língua mesmo se perde. O português é uma língua que não expressa bem conhecimentos que nós não temos de um passado desmemoriado. São quinhentos anos de civilização branca, portuguesa, européia, misturada com índios e negros e são milênios além da medida dos tempos aritméticos ou da loucura matemática que não se sabe de onde veio nem mesmo a nebulosa do caos, do nada. Ou seja, Deus ou nada, quem não acredita em Deus, acredita no nada. Se o nada for Deus... Então é muito... é muito rápida a história. É uma história de uma velocidade fantástica, é um desespero lisérgico.⁶⁸

⁶⁸ A narração de Glauber vai muito além, e creio ser de extrema importância destacá-la aqui. Insiro então, na continuidade, o discurso proferido em meio a imagens de céu, reviravolta da câmera ou mesmo continuação da atuação dos atores. A voz não para. E é pra ela que voltamos nossa atenção agora: “Já não se define no ano-humano-damno, nas palavras todas que poderiam definir o sentido da pirâmide. Aqui, por exemplo, em Brasília, este palco fantástico no coração do planalto brasileiro, fonte, irradiação, luz do Terceiro Mundo, numa metáfora que não se realiza na história, mas preenche um sentimento de grandeza, a visão do paraíso, esta pirâmide, esta pirâmide que é a geometria dramática do estado social, no vértice o poder, embaixo, as bases e depois os labirintos intrincados das mediações classistas, tudo isso, no teatro, pois sim, a cidade e a selva. Brasília é o El dorado. Aquilo que os espanhóis... **[trecho de encenação do filme]**. Toda essa ideologia do amor se concentraria no cristianismo, que é uma religião linda dos povos africanos, asiáticos, latino-americanos, dos povos totais, um cristianismo que não se realiza somente na Igreja Católica, mas em todas as religiões. Que encontram seus símbolos mais profundos, mais recônditos, mais eternos, mais subterrâneos, mais perdidos, a figura do Cristo, um Cristo que não está morto, mas está vivo espalhando amor e criatividade. A busca da eternidade e a vitória sobre a morte, porque a morte é uma estruturação determinada por um código fatalista, talvez de origens sexuais ou genéticas, *quien lo sabe... pero* se pode vencer a morte. Então, a civilização é muito pequena. Antes de Cristo e depois de Cristo. Um desenvolvimento tecnológico na Europa, econômico, o mercantilismo, capitalismo, neocapitalismo, socialismo, o transcapitalismo, o trans-socialismo, o anarco-constitutivismo, todo um desespero de uma humanidade em busca de uma sociedade perfeita, as utopias, a marcha... Conflitos religiosos entre católicos e protestantes provocaram explosões, navegações, guerras, invasões mouras na Europa, invasões cristãs na África do Norte; Espanha, Portugal e Inglaterra ocupam a América do outro lado. Índios massacrados, negros importados, guerras de independência, latifúndios e indústrias, guerras de latifúndios e indústrias, guerras de indústrias e latifúndios, guerras civis, levantes, caudilhos, guerras, guerrilheiros, revoluções, golpes de estados, democracias, regressões, avanços, recuos, sacrifícios, martírios, América. América do Norte se desenvolve. O desenvolvimento tecnológico americano leva a civilização ao mundo do século XX. A Revolução Soviética, a Revolução Soviética, a Re-volução Soviética de 1917 comandada por Lenin, Trotski e Stalin subverte completamente o discurso

Assim, na ânsia de representar, ou melhor, apresentar o Terceiro Mundo ao cinema – junto com a esperança de uma situação econômica mais justa (Brasília é o grande foco, nessa empreitada de um território novo, cheio de expectativas do povo, o sonho de uma civilização redentora), Glauber cria seus quatro Cristos: o negro, o guerrilheiro, o índio e o militar⁶⁹. São os quatro messias, os quatro Cristos. Mas são Cristos que vem para acabar com o messianismo. Embora Cristo tenha um discurso anti-messiânico (“Ninguém precisa me seguir!”), os oprimidos são abençoados: “Bendito sejam aqueles que têm fome. Bendito seja a miséria, porque um dia eles te libertarão. [...] Bendito sejam os loucos porque encontrarão a razão”⁷⁰. Vê-se que o estereótipo cristão sucumbe às novas imagens de um cristo que concebe também a violência, mesmo que seja para a defesa de seu povo, como é o caso do Cristo índio, que recebe arco e flecha para se defender; ou ainda o cristo colonizador que aparece com uma arma na mão. O anti-colonialismo é pregado, sobretudo, pelo cristo negro, e num de seus discursos ele grita: “A-cor-da humanidade!”, bradando que a humanidade deve acordar, mas também evidenciando a multiplicidade racial. São quatro Cristos

capitalista norte-americano. Enquanto isso, os povos subdesenvolvidos da América Latina, da África e da Ásia pagam o preço do desenvolvimento tecnológico da Europa, dos Estados Unidos, da Europa capitalista, da Europa socialista, da Europa católica, da Europa protestante, da Europa atéia, dos Estados Unidos. Os povos subdesenvolvidos estão na base da pirâmide. Não podem fazer nada. Todos buscam a paz. Todos devem buscar a paz. Existirá uma síntese dialética entre o capitalismo e o socialismo, estou certo disso. E no Terceiro Mundo seria o nascimento da nova, da verdadeira democracia. A democracia não é socialista, não é comunista, não é capitalista. A democracia não tem adjetivos. A democracia é o reinado do povo. A de-mo-cra-cia, a democracia é o desreinado do povo. Sabemos todos que morremos de fome nos terceiros mundos, sabemos todos das crianças pobres, dos velhos abandonados, dos loucos famintos, tanta miséria, tanta feiúra, tanta desgraça, sabemos todos disso. É necessária uma revolução econômica, social, tecnológica, cultural, espiritual, sexual, a fim de que as pessoas possam realmente viver o prazer. O Brasil é um país grande, a América Latina, África, não se pode pensar num só país. Temos que multinacionalizar, internacionalizar o mundo dentro de um regime interdemocrático, com a grande contribuição do cristianismo e de outras religiões, todas as religiões. O cristianismo e todas as religiões são as mesmas religiões, entre o entendimento dos religiosos e dos políticos convertidos ao amor...” In: *A idade da Terra*, 1980.

⁶⁹ Segundo Glauber mesmo, seus quatro cristos representam “os quatro Cavaleiros do Apocalipse que ressuscitam o Cristo no Terceiro Mundo, recontando o mito através dos quatro Evangelistas: Mateus, Marcos, Lucas e João, cuja identidade é revelada no filme quase como se fosse um Terceiro Testamento. E o filme assume um tom profético, realmente bíblico e religioso”.

Disponível em <http://www.tempeglauber.com.br/glauber/Filmografia/idade.htm>

Acesso em 25/ago/2009.

⁷⁰ Frase de *A idade da Terra*, 1980.

que nos remetem diretamente aos quatro cavaleiros do Apocalipse. É a questão do bestialógico, do animal. A menção à besta do apocalipse não é fortuita, pois anteriormente já tínhamos visto em outros filmes de Glauber a mesma referência. Basta lembrarmos de títulos como: *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, em que a alegoria da besta se transpõe na questão latifundiária; também em *O leão de sete cabeças* (animais monstruosos, opressão, imperialismo), ou a besta na menção ao próprio diabo, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

As bestas aparecem também na literatura de Fanon, mas aqui ele descreve a própria situação colonial para dizer que o homem colonizado representa um animal, na visão do europeu. Ele se lembra desde a concepção de Igreja, que na situação das colônias, não é de (e nem para) todos, mas apenas dos brancos, para, assim, explicitar uma visão maniqueísta do europeu:

Por vezes este maniqueísmo vai até o fim de sua lógica e desumaniza o colonizado. A rigor, animaliza-o. E, de fato, a linguagem do colono, quando fala do colonizado, é uma linguagem zoológica. Faz alusão aos movimentos répteis do amarelo, às emanções da cidade indígena, às hordas, ao fedor, à pululação, ao bulício, à gesticulação. O colono, quando quer descrever bem e encontrar a palavra exata, recorre constantemente ao bestiário. O europeu raramente acerta nos termos “figurados”. Mas o colonizado, que apreende o projeto do colono, o processo preciso que se instaura, sabe imediatamente o que o outro pensa. Essa demografia galopante, essas massas históricas, esses rostos de onde fugiu qualquer traço de humanidade, esses corpos obesos que não se assemelham mais a nada, esta coorte sem cabeça nem cauda, essas crianças que dão a impressão de não pertencerem a ninguém, essa preguiça estendida ao sol, esse ritmo vegetal, tudo isso faz parte do vocabulário colonial (FANON, 1979, pp. 31-32).

Fanon observa que o colonizado não é ingênuo e sabe da comparação: “e dá uma gargalhada cada vez que aparece como animal nas palavras do outro” (idem, p.32). Ele sabe que não é um animal, e vai polindo, aos poucos, suas armas para logo mostrar o poder de sua humanidade.

N’A *idade da Terra*, o simbólico e o mítico tem grande importância: na construção das bestas, por exemplo, materializadas pelos próprios Cristos, e esses Cristos são projetados a partir da ressurreição, não do sacrifício. No texto de 1971, “Eztetyka do sonho”, Glauber já dava pistas de sua concepção que eleva o mítico, o místico, o sonho, a liberdade:

O sonho é o único direito que não se pode proibir. A “Estética da fome” era a medida da minha compreensão racional da pobreza em 1965. Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos. Arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não suporte viver nesta realidade absurda. Borges, superando esta realidade, escreveu as mais liberadoras irrealidades de nosso tempo. Sua estética é a do sonho. Para mim é uma iluminação espiritual que contribuiu para dilatar a minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais de minha raça. Esta raça, pobre e aparentemente sem destino, elabora na mística seu momento de liberdade. Os Deuses Afro-índios negarão a mística colonizadora do catolicismo, que é feitiçaria da repressão e da redenção moral dos ricos. Não justifico nem explico meu sonho porque ele nasce de uma intimidade cada vez maior com o tema de meus filmes, sentido natural de minha vida (ROCHA, 2004, p.251).

Todavia, o sonho não exclui a visão do inferno, do mal. Pelo contrário, quando vamos fundo na “sujeira” é que se pode sonhar. Georges Bataille, descrevendo a experiência profunda com o mal de Emily Brontë, nos revela: “Ainda que poucos seres tenham sido mais rigorosos, mais corajosos, mais retos, ela foi até o fim do conhecimento do Mal. Esta foi a tarefa da literatura, da imaginação, do sonho.” (BATAILLE, 1989, p.11). No filme de Glauber, o imperialista Brahms transfigura-se no Anti-Cristo. Seu desejo é outro: “Minha missão é destruir a Terra, este planeta pequeno e pobre!”⁷¹. O sagrado e o profano se fundem nesse filme – temos imagens do carnaval, onde a festa da carne é evidenciada. Há que lembrarmos a cena do Cristo Guerreiro, um

⁷¹ In: *A idade da Terra*, 1980.

típico pervertido, pois, junto com seu pai, o imperialista Brahms, faz parte de orgias, do diabólico, das conspirações de ordem social. Então se verá o Cristo Guerreiro incrustrado numa relação edípica, pois ele quer matar o pai para ficar com a mãe. Glauber expõe todos esses cristos à realidade do Terceiro Mundo, por isso eles aparecem na sede e na fome (usa a Pepsi-Cola como metáfora), na revolução, no materialismo ou no milagre da multiplicação dos pães. O Terceiro Mundo é um resto, um abandono, e os cristos humanizados fazem parte também dessa condição – ou, pelo menos, transitam entre o submundo e o primeiro mundo, como é o caso do Cristo-colonizador. Da mesma maneira que o Terceiro Mundo é visto como um resto, *A idade da Terra* parece ser também um resíduo cultural, já que não foi bem visto pela crítica, tampouco nos festivais de cinema da época (como, por exemplo, o Festival de Veneza em 1980).

Resíduo cultural / social

A literatura, como esse cinema que escapa do circuito comercial, ainda *sobrevive*, é resíduo cultural nos dias de hoje. Mais resíduo ainda se considerarmos que a palavra se perde para a imagem hoje em dia. E o pensador polonês, Zygmunt Bauman, caminha nessa direção, quando pensa a própria modernidade como uma fase líquida, que não perdura, mas ao contrário, parece se escorrer por entre os dedos:

la líquida vida moderna es una escenificación cotidiana de la transitoriedad universal. Nada en el mundo está destinado a perdurar, y menos aún a durar para siempre. Con escasas excepciones, los objetos útiles e indispensables de hoy en día son los residuos del mañana (BAUMAN, 2005, p. 126).

Bauman explicita que o fato de o planeta estar *cheio* não se refere ao estado da terra, mas à desapareição de territórios que outrora não possuíam administração soberana, e, que, com a *modernização*, começaram a se transformar em “lixões” de dejetos humanos. Acrescenta ainda as consequências do progresso econômico:

[...] la producción de ‘residuos humanos’ o, para ser más exactos, seres humanos residuales (los

‘excedentes’ y ‘superfluos’, es decir, la población de aquellos que o bien no querían ser reconocidos, o bien no se deseaba que lo fuesen o que se les permitiese la permanencia), [...] (BAUMAN, 2005, p. 16).

Nesse sentido, as pessoas “supérfluas” são aquelas diretamente relacionadas ao resto, à pobreza, ou seja, elas representam o próprio lixo da sociedade. Se antes o progresso anunciava “mais felicidade para mais gente”, conforme adverte Bauman, agora fica claro um “desajuste social”, para falar com Pasolini, já que a sociedade progressiva gera desempregos e torna as pessoas descartáveis e depressivas. No filme *Teorema* (1968), de Pasolini, por exemplo, encontramos explicitamente uma crítica às famílias pequeno-burguesas, onde o personagem atuado por Terence Stamp, personificando Deus, traz revelações de uma família inteira, elucidando desejos sexuais (antes reprimidos), e evidenciando que, na submissão a esse ente divino, não há salvação aos filhos da burguesia; somente a humilde empregada da casa, na sua condição de subalterna, poderá viver seu sacrifício e tornar-se santa. Esse enredo de Pasolini nos faz lembrar da oitava tese sobre o conceito de história, de Benjamin, em que o filósofo alemão discute as direções que o progresso toma:

A tradição dos oprimidos nos ensina que ‘o estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentem em nome do progresso, considerado como uma norma histórica (BENJAMIN, 1994, p. 226).

Na concepção de Pasolini, a consequência trazida por uma sociedade de consumo em detrimento de uma civilização camponesa é o fascismo. Como poeta, romancista, cineasta, tradutor e filólogo, Pasolini acreditava que o literato deveria começar uma transformação por sua base, substituindo a velha cultura burguesa por uma *cultura nova*:

“enquanto a sociedade for burguesa, a cultura será burguesa. Não se pode esperar milagres” (PASOLINI, 1986, p. 97). Não só o Cinema Novo, mas também o cinema de Pasolini sofreu dificuldades financeiras para se produzir - ou seja, as dificuldades prevaleciam nas propostas filmicas com teor crítico. Glauber expõe as dificuldades do colega quando menciona um encontro que tiveram em Roma:

Pergunto-lhe se ganha dinheiro com *Édipo Rei*:
 - Nem uma lira. O filme foi feito em Marrocos, em péssimas condições. O dinheiro do produtor acabou no meio, terminamos o trabalho debaixo de grande tensão. O produtor, para podermos chegar ao fim, vendeu o filme para outros distribuidores... Assim não ganho nada (ROCHA, 2006, p. 280).

Diálogo que conduz Glauber a tirar sua conclusão: “A revelação de Pasolini serve para consolidar minha tese de que os autores de cinema lutam com as mesmas dificuldades, no Brasil ou na Europa” (ROCHA, 2006, p. 280). Nesse sentido, outro cineasta e crítico de cinema que não poupava os comentários a respeito da falta de apoio financeiro e cultural com relação aos filmes de cunho social foi Rogério Sganzerla. Este, revoltado, desabafa na sua coluna do jornal paulista:

Quem irá me defender a não ser eu mesmo? Meu caso é incrível. Injustiça e discriminação contra o meu trabalho é mato. Parece que todos os medíocres, que nunca fizeram nada no ramo, reuniram-se na Zona Sul para boicotar o meu trabalho. [...] Qual a minha saída? Falar mais mal ainda, revelar o abismo de contradições insolúveis em que se envolveu a autarquia tão ameaçada pelo grupo Barreto-Dahl-Marcondes (eles, os inventores, os investidores, responsáveis pelo pornochique), sim, senhor, é pior que pornochanchada porque manipulam o que não é deles para corromper a mulher: dinheiro público, de verbas e impostos servem exclusivamente os que vêm boicotando (eu, por exemplo) a criação nacional há dez anos. [...] Agora eu pergunto: como não ser agressivo se vocês estão impedindo o livre acesso às telas há dez anos? Por que não assumem isso? Porque são hipócritas (eu sei o

porquê: justamente devido à falta de talento, que é o que conta – demais...contra eles...). Continuem me boicotando que providenciarei remetê-los aos locais de onde não deveriam ter saído. Lixo (SGANZERLA, 2010, pp. 58-59).⁷²

Sganzerla, assim como Glauber e Pasolini, não se intimidou em acusar o desvio de verbas para os filmes nacionais. Glauber e Sganzerla falaram sobre a Embrafilme, criticam a situação “supercolonial”, desmascaram os produtores de pornochanchada e pornochique. Sganzerla ameaça: “Sei de coisas que fariam corar qualquer cristão” (2010, p.59), e depois: “Quanto mais obstáculos jogarem no meu caminho, mais provas contundentes ao juízo do público” (2010, p.60).

Crítica à burguesia

Glauber aponta ambiguidades em Pasolini, no sentido de que o cineasta “rejeitava a sociedade capitalista, mas aceitava-a no sentido em que tornou um profissional da indústria editorial e cinematográfica” (ROCHA, 2006, p. 283). Na opinião de Glauber, com exceção de *Accattone* e *Salò ou os 120 dias de Sodoma*, os demais filmes de Pasolini também manifestam ambiguidades - estas poderiam ser explicadas por sua concepção de homossexualidade, segundo Glauber: “para ele, a homossexualidade não era uma prática sexual normal, mas uma religião, uma ideologia, um mecanismo de fetiche, um misticismo” (ROCHA, 2006, p.283). E as ambiguidades são seu melhor ponto, segundo Glauber. Sendo comunista e homossexual, Pasolini transgride, ataca o sistema com seus filmes e textos, assim como o outro, “revolucionário cultural”, toca na questão do subdesenvolvimento e critica a burguesia. É dentro deste pensamento crítico que Glauber elogia *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, baseado na obra de Graciliano Ramos. “Nelson não lança uma luz de esperança, Fabiano e Sinhá Vitória partem dentro do dia quente de sol, não existe a manhã, existe apenas o dia” (ROCHA, 2004, p. 62). *Vidas Secas*, que se lança no subdesenvolvimento, não inova apenas por retratar esse cenário de miséria, mas por trazer “dialética na desmontagem”. Nesse sentido, *A idade da Terra*, filme tipicamente “desmontável” de Glauber, abarca o

⁷² Este texto, sob o título de “Uma situação colonial” foi publicado originalmente no Jornal *Folha de São Paulo*, em 26 de outubro de 1981.

contexto social, mas também a (anti) técnica, a liberdade de um cinema com cenas independentes entre si. Além disso, a voz de Glauber ao fundo das imagens já “quebra o protocolo” de um cinema tradicional, linear; a câmera gira e nos causa vertigem, em certas tomadas - *é cinema de poesia*, de acordo com a definição de Pasolini:

O cinema de prosa é um cinema no qual o estilo tem um valor não primário, não tão à vista, não clamoroso, enquanto o estilo no cinema é o elemento central, fundamental. Em poucas palavras, no cinema de prosa não se percebe a câmera e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito (PASOLINI, 1986, p. 104).

Como vimos anteriormente em *A idade da Terra*, Glauber faz uma homenagem a Pasolini, numa voz que intervém por trás das lentes, sendo que o *Evangelho segundo São Mateus* (1964), lhe serviu de inspiração para criar os quatro Cristos diferentes do Terceiro Mundo. A alusão a Brahms, o imperialista, demonstra que tempos distintos se misturam no mesmo espaço; a cena da construção do Teatro de Brasília evoca

uma revolução cultural do Brasil, com sua construção, o Brasil pode se livrar do seu complexo diante do colonialismo. O despertar político e a consciência do subdesenvolvimento datam da construção de Brasília. Isto é bastante contraditório porque Brasília era uma espécie de Eldorado, a possibilidade que os brasileiros tinham de criar eles mesmos alguma coisa (ROCHA, 1979 apud VENTURA, 2000, p. 382).

Junto às imagens de operários “construindo Brasília”, Brahms grita: “Há 500 anos os escravos estão construindo essa pirâmide, que será o meu túmulo.” E uma voz, como interlocutora, simula o Terceiro Mundo: “Brahms, chegou a hora de você ouvir a voz do Terceiro Mundo. Você representa a pirâmide; eu, meus irmãos, nós, os escravos. A humanidade caminha para a Terceira Guerra Mundial. O mundo será

destruído pela bomba atômica” (um tom profético como o de Sganzerla, n’*O bandido da luz vermelha*: “A Terceira Guerra já começou e ninguém tá dando bola”). Agora é a voz de Glauber, em *off*, que continua: “No final do século XX, a situação é a seguinte: existe os países capitalistas ricos, e os países capitalistas pobres; existe os países socialistas ricos, e os países socialistas pobres. Na verdade, o que existe é o mundo rico e o mundo pobre.”⁷³ E a seguir todos (operários e Brahms) caminham na mesma direção; todos entram nessa pirâmide-túmulo. O mundo capitalista absorve os pobres igualmente.

A cloaca da humanidade

Nesse último filme de Glauber Rocha, entretanto, vemos que a cena que melhor traduz a modernidade “engolindo” a humanidade é aquela em que, nas pedras próximas ao mar, o Cristo militar grita incontáveis vezes:⁷⁴ “Esta é a cloaca do Universo. Nós estamos condenados! Houve uma implosão no centro da Terra. Nossas estruturas foram destruídas. A qualquer momento nós poderemos ser tragados pelo abismo.”⁷⁵ Essa sujeira, evidenciada pela cloaca do universo, nos remete novamente à modernidade tecnológica que, de acordo com Tereza Ventura, foi um advento que “rompeu os alicerces da terra, seus detritos [da modernidade] escoam pela natureza abundante dos trópicos. O mar Atlântico, signo da descoberta da América, acolhe os dejetos das potências imperialistas” (VENTURA, 2000, p. 387).

É pelo Atlântico que chegaram os colonizadores; é pelo Atlântico que se vê nitidamente a sujeira se acumulando em nossas águas, especialmente por ser o Cristo militar o personagem “dono da cena” (já que ele está representando também um conquistador português). Ademais, o discurso do conquistador aponta que o Terceiro Mundo é o lixo, que somos países das sobras, do dejetos, uma vez que ao proferir “cloaca do universo” a câmera focaliza a cidade do Rio de Janeiro.

Tais imagens, é importante ressaltar, se enquadraria perfeitamente ao que Gilles Deleuze chama de “repetição com diferença”, pois é repetida tantas vezes e todas as tomadas são inseridas

⁷³ Todas essas citações são de *A idade da Terra* (1980), exceto aquela dentro de parênteses, que se refere ao filme de Sganzerla.

⁷⁴ Aqui, a repetição é por conta de Glauber que incorpora ao filme todas as gravações feitas da mesma cena.

⁷⁵ A IDADE DA TERRA. Rio de Janeiro, 1980, 160 min. color.

no filme, sendo a cada momento, uma nova cena. Tudo isso compõe aí um quadro de diferenças e repetições muito originais. Como já foi citado aqui, n' "A quinta história" de Clarice o mesmo início de conto vai sendo repetido com novos acréscimos a cada tentativa de se contar a estória, só que a narradora clariceana vai aumentando a narrativa gradualmente até chegar na quinta história, contudo não repete o acontecido na íntegra, mas o início é sempre o mesmo, portanto são pequenas as diferenças de suas histórias. Vale uma retomada nas repetições:

"A primeira, 'como matar baratas', começa assim: queixei-me de baratas. [...]" (LISPECTOR, 1998[b], p.147)

"A outra história é a primeira mesmo e chama-se 'O assassinato'. Começa assim: queixei-me de baratas. [...]" (LISPECTOR, 1998[b], p. 147)

"A terceira história que ora se inicia é a das 'Estátuas'. Começa dizendo que eu me queixara de baratas. [...]" (LISPECTOR, 1998[b], p.148)

"A quarta narrativa inaugura nova era no lar. Começa como se sabe: queixei-me de baratas. [...]" (LISPECTOR, 1998[b], p.149)

"A quinta história chama-se 'Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia'. Começa assim: queixei-me de baratas" (LISPECTOR, 1998[b], p.150).

Com Clarice, vemos Leibnitz, o pensador das pequenas diferenças. Com Glauber, o improviso e a persistência da cena levam o espectador à exaustão, ainda mais do que em Clarice Lispector, pois o discurso é o mesmo do início ao fim, o que muda é uma ou outra palavra, pausas inerentes à interpretação, etc. Cabe ressaltar aqui que a literatura, nesse sentido, pode estabelecer vantagens sobre a cinematografia, porque um texto pode ser alterado por seu autor antes da publicação, ao passo que o cinema, não (obviamente poderíamos dizer que sim, que no cinema o diretor pode escolher a melhor cena, mas no caso de Glauber, que muitas vezes prefere colocar TODAS as tomadas, isso não se aplica). Eis uma (in)cansável repetição do que já está dado, mas a cada movimento do mesmo, algumas particularidades se inovam.

Posteriormente, a leitura da cena trará contribuições valiosas para este trabalho, já que, não somente a repetição, mas o conteúdo escatológico se faz tão presente neste filme - a escatologia que evidencia uma sujeira social, a escatologia que implode o centro da Terra.

A filmagem se passa na Baía de Guanabara, com pedras e a sujeira embalada pelas águas da baía. Os atores são Tarcísio Meira e Ana Maria Magalhães. Embora extenso, é pertinente colocar aqui o diálogo (quase monólogo) integral dos personagens.

Ele grita:

As nossas estruturas... nossos alicerces foram destruídos. A qualquer momento poderemos ser tragados no abismo. Nós estamos condenados... **[a câmera gira e mostra o lixo]**. Nós estamos condenados. Houve uma implosão no centro da Terra. Os nossos alicerces foram destruídos. A qualquer momento poderão ser tragados. Nós estamos condenados. Houve uma implosão no centro da Terra. A qualquer momento nós poderemos ser tragados pelo abismo. As nossas infraestruturas, os alicerces foram destruídos! **[música de piano ao fundo]**

Nós estamos condenados! Houve uma implosão no centro da Terra. Os nossos alicerces foram destruídos. A qualquer momento poderemos ser tragados [escurece a tela] pelo abismo. **[barulho da onda / escurece mais / o plano aproxima o Cristo – Tarcísio Meira / a sujeira é focalizada]** A cloaca do universo! Nós estamos condenados! As nossas estruturas foram destruídas. **[escurece]** A qualquer momento nós podemos ser tragados pelo infinito. O abismo.

Ela, em tom de desespero:

Mate Brahms! Mate Brahms!

Ele:

Você, você é a mulher que eu procurei em milênios, em todos os planetas, no infinito, em todas as galáxias, no universo!

[ele a beija / o Rio de Janeiro é mostrado ao fundo]

Esta é a cloaca do universo [**escuro**]. Nós estamos condenados. Houve uma implosão no centro da Terra! Uma guerra entre seres desconhecidos. Na Terra, em todos os planetas de todas as galáxias, no infinito do universo. [**ele a beija**] No infinito do espaço sideral [**mostra-se o Corcovado / escurece / ele a beija / focaliza-se um avião, o céu azul / tela branca / mostra-se o mar, a sujeira**]

Esta é a cloaca do universo. [**ele tem um revólver na mão**] Nós estamos condenados. Houve uma implosão atômica, no centro da Terra, uma guerra entre seres abissais. As nossas estruturas foram destruídas, os nossos alicerces abalados, a qualquer momento poderemos desaparecer no fundo de um abismo.

Ela (em desespero):

Mate Bramhs! Mate Bramhs! Mate Bramhs! Mate Bramhs!

Ele:

No infinito, os espaços siderais... [**ele a beija, a arma está voltada pra ele mesmo**]

A cena é totalmente apocalíptica: é o mundo tragando a humanidade. José Carlos Rodrigues, em seu texto introdutório de *Higiene e ilusão: o lixo como invento social* nos faz uma aproximação⁷⁶ do lixo com a morte no sentido que existe uma dupla afinidade simbólica, “quer porque o que vai para o lixo seja o que está morto, quer porque morrer corresponda a ir para o lixo” (1995, p.12). Quando o personagem de Glauber vocifera que a humanidade será tragada pelo abismo, ele está prevendo a própria morte, está se igualando ao lixo, e como um corpo morto que é engolido pela terra, agora o infinito abocanha os homens para o mar. Como é até difícil imaginar “aonde vai parar” o acúmulo de tanto lixo produzido pela humanidade, também é difícil imaginar como será nosso próprio fim. Rodrigues faz uma boa observação a respeito disso:

⁷⁶ Essa aproximação é utilizada para reforçar que esse seu livro sobre o lixo não está distante de seus livros anteriores que tratavam do corpo e da morte, respectivamente.

Sabemos ser um problema ainda não resolvido na sociedade industrial o fato de o lixo trazer à lembrança o espectro do fim: simplesmente porque quanto mais sociedade industrial necessariamente mais restos, mais subprodutos, mais lixo. [...] Há quem delire sobre o dia em que estas montanhas de lixo serão do tamanho do planeta e os que de modo algo paranóico projetam o dia em que será possível catapultar lixo para o espaço. Claro está que estes dias apocalípticos não vão chegar! (RODRIGUES, 1995, p. 12)

A morte e o lixo tornam-se cada vez mais ligadas quando o personagem de Glauber aponta um revólver para sua própria cabeça. Num grito de desespero a mulher pede que ele mate Brahms, o imperialista, mas o pedido é paradoxal, pois o filme também mostra a dicotomia dessa mulher, que ora aparece em cenas românticas com Brahms, ora quer a morte deste e alia-se ao conquistador, como nesse fragmento mesmo do abismo em que os dois se beijam. A personagem de Ana Maria Magalhães quando aparece ao lado do imperialista lhe diz: “Fique tranqüilo, ninguém o trairá jamais”, mas é ela mesma a traidora. É a ambivalência em querer conquistar novas terras e ao mesmo tempo ter os olhos voltados para o império.

A ambivalência da cena vai além: é pertinente discutir o tratamento da imagem nesta cena. O claro-escuro parece querer dizer o conteúdo do roteiro. Quando o Cristo-guerrilheiro (ou conquistador português, como alguns definem) grita “Nós estamos condenados...”, a escuridão que de repente toma a tela parece reforçar essa condenação de um abismo que tomará a todos. Incluímos aí o importante fator das vertigens que apodera nossos sentidos, uma vez que a câmera gira demasiadamente focalizando todo o lixo. O movimento brusco da câmera embute a ideia de que as estruturas realmente estão abaladas.



Figura 5 - Imagem de *A idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha.



Figura 6 - Imagem de *A idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha.

A escatologia então se apresenta através do lixo que se acumula na água, dando-nos a impressão de que o Terceiro Mundo está envolto em tal imundície, mas não deixa de apresentar o outro sentido: de uma implosão no centro da Terra, do início do fim, em que nada restará. Numa correspondência com o texto de Clarice onde havíamos mencionado a “sobrevida” das baratas, parece haver uma semelhança aqui, já que a explosão no centro da Terra é a tentativa de extermínio das baratas, a detetização, mas ao que se vê, do homem nada sobra, e elas sobrevivem à radiação. O livro de Frantz Fanon *Os condenados da Terra* estabelece um diálogo nesse sentido, já que os países do Terceiro Mundo seriam os condenados economicamente, politicamente e moralmente, e a situação dos argelinos, por sua vez, poderia ser lida como a de *cloaca do universo*.

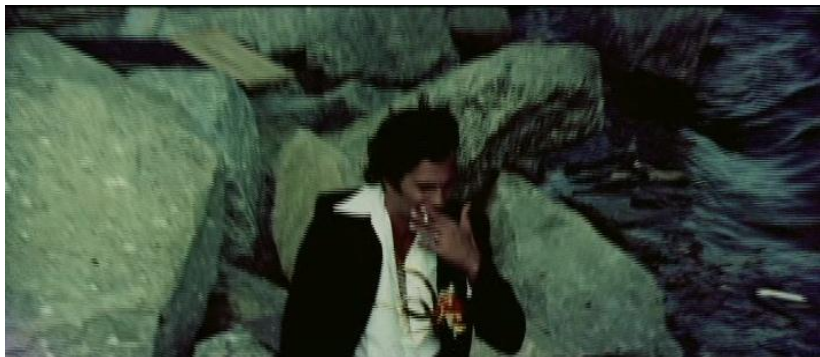


Figura 7 - Imagem de *A idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha.



Figura 8 - Imagem de *A idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha.



Figura 9 - Imagem de *A idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha.

A cena “cloacal” de *A idade da Terra* traz ainda elementos em que não só a fala dos personagens diz respeito à escatologia, mas

também o tratamento que Glauber deu às imagens e aos gestos. Em termos de fotografia, o claro-escuro nos remete à explosão no centro da Terra. A reincidência de se fechar e abrir o diafragma da câmera e o som que isso produz já conduz o espectador às explosões, à cloaca, ao buraco negro. O personagem grita. Escurece. A imagem faz o som. Abre o diafragma, clareia. “Houve uma explosão no centro da Terra. A cloaca da humanidade”. Novamente o diafragma é fechado. Clareia. E assim por diante. Além do claro-escuro, há planos tão longos que parecem remeter-nos realmente à idade da Terra.

O Terceiro mundo vai explodir...

... e quem tiver de sapato não sobra. Este foi o jargão mais famoso do filme *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, de 1968. A explosão da Terra de Glauber é também evidenciada (de outra maneira, sobretudo) num filme do Terceiro Mundo e sobre o Terceiro Mundo. A película de Sganzerla foi rodada na Boca do Lixo e traça, com audácia, o submundo paulistano, capaz – também - de evidenciar a “boa vida” dos corruptos que vivem tranquilamente sob a impunidade governamental: “Tenho 26 anos. Vivo de roubos e empréstimo dos amigos. Posso dizer de boca cheia: eu sou um boçal!” – afirma o protagonista Luz. E a narração prossegue explicando: “É um lixo sem limites, senhoras e senhores”.

O filme é escatológico nos dois sentidos do termo: de um mundo que vai acabar (ou explodir), e por outro lado, porque se passa na Boca do Lixo, sendo repleto de “imagens sujas”, de prostituição, de crime e corrupção. A narração do filme é carregada de ironia, como por exemplo, quando se brinca com os tipos de propriedade que o bandido saqueava: “Ele pode atacar a qualquer momento. O bandido mascarado não respeita a propriedade PRIVADA de ninguém.” O bandido roubava, comia na casa das vítimas, conversava com elas, estuprava. O Delegado Cabeção é outro personagem inusitado, para os moldes de filmes tradicionais, pois o mesmo, além de ser ridicularizado pelo bandido, tem ódio da elite. Numa determinada cena ele entra na casa da vítima, olha para os quadros caríssimos e chama a classe de “parasitas intelectuais”. Aqueles quadros modernos, no seu modo de ver, quanto mais caros, mas podres eram. A narração radiofônica que ouvimos no filme era de um sensacionalismo aberrante, sempre colocando em dúvida as notícias a respeito do bandido: “Roubava dos ricos para dar aos pobres. Versão mentirosa?” Ou então: “gênio ou besta?” E depois afirmavam que na

verdade o bandido era muito religioso, e que preferia se matar a ser pego.

O caráter apocalíptico intensifica-se com a proximidade do término do filme, quando se começa anunciar discos voadores na cidade. A luz avermelhada desses fenômenos já faz uma analogia com o bandido procurado, trazendo junto a ideia de que o inferno é aqui na Terra (além de que a luz vermelha é uma alusão explícita ao comunismo). Inferno que podemos associar com a impunidade, já que o filme é “recheado” de dizeres irônicos que escancaram o pensamento dos corruptos acerca do desvio de verbas públicas para coisas inúteis, como o anúncio de Programa de Governo do ministro: “Vou abrir as prisões, vou construir a casa do pai solteiro, vou instituir o natal da criança mal-criada, e os pobres, enfim, vão mastigar. Vou distribuir chicletes para os pobres, para que eles mastiguem noite e dia. [...] Vou construir o lar do milionário arruinado”⁷⁷. Sganzerla exhibe as facilidades abertas para o bandido Luz, quando o personagem afirma: “Tá tudo certo, mas eu fico invocado com uma coisa: a gente ataca, mata, faz o diabo e nunca acontece nada”⁷⁸.

O cineasta foi exemplar ao abordar o tema do subúrbio brasileiro, e, inclusive, a indiferença das autoridades frente ao crime. Numa das manchetes usadas em seu filme, ele (ou melhor, o narrador) alfineta: “A fome e a guerra separam o Terceiro Mundo do resto da Terra”. É nesse âmbito da fome, de uma discussão sobre o Terceiro Mundo e do subdesenvolvimento econômico que podemos colocar Glauber Rocha e Rogério Sganzerla num mesmo nível de discussão, pois os dois, cada um à sua maneira, pretenderam abranger o escatológico e a “explosão do mundo” como consequência última de uma ordem social desequilibrada. Os pobres, contentando-se com os restos dos países colonizadores, vivem do troco, vivem do lixo. Um fragmento d’*O cheiro do ralo* elucidava essa questão:

O lixo é bom.

É?

O lixo é o troco.

É o troco, é?

A gente faz o lixo para ocupar os desocupados
(MUTARELLI, 2002, p. 77).

⁷⁷ Frase proferida pelo personagem que faz o papel de Ministro, no filme *O bandido da Luz vermelha*.

⁷⁸ Frase proferida pelo personagem Luz, no mesmo filme.

Os “desocupados” citados na ficção de Mutarelli são, na verdade, os ocupados (colonizados), se levarmos em consideração o termo de Paulo Emílio. Aliás, o prefixo “des” já sugere uma anomalia: desempregados, descuidados, despreparados; e não nos surpreende que a parcela da população que carrega esse prefixo é composta geralmente dos que ficam com o resto, as sobras dos países colonizadores. A antropóloga Mary Douglas novamente pode contribuir aqui, pois ela discorre, em *Pureza e perigo* sobre as anomalias numa perspectiva dos povos primitivos e como elas “evoluíram” para o que hoje podemos considerar um perigo para a sociedade. No seu ponto de vista, “[...] a regra de se evitar coisas anômalas confirma e reforça as definições às quais elas não se ajustam. Logo, onde o Levítico abomina coisas rastejantes, deveríamos ver a abominação como o lado negativo de um padrão de coisas aprovadas” (DOUGLAS, 1976, p.55). O “perigo” que se dá ao título de seu livro, junto com a “pureza”, se deve então ao fato de que as anormalidades sejam concebidas como coisas perigosas. Douglas reconhece que “os indivíduos sentem-se ansiosos quando confrontados com anomalias” (p. 55). Segundo a autora, qualquer sistema possui suas anomalias, uma vez que se confrontam com eventos que desafiam os pressupostos. A questão é o que fazer com as anomalias quando não se está habituado a lidar com o diferente – no caso de culturas primitivas, Douglas faz menção do nascimento de crianças gêmeas “em algumas tribos da África Ocidental, a regra de que os gêmeos devem ser mortos quando nascem, elimina uma anomalia social, se se acredita que dois seres humanos não podem nascer do mesmo ventre ao mesmo tempo” (DOUGLAS, 1976, p. 55). Os bebês nascidos com uma aparência monstruosa (bebês hipopótamos) são colocados no rio para serem levados pela água. Por sua vez, o galo que canta à noite e não ao alvorecer, tem o pescoço torcido para não contradizer a regra. Por isso Mary Douglas enfatiza que ao atribuir perigo a certas coisas, se coloca o assunto acima da discussão.

Os des-

Por essa via, podemos relacionar o roteiro inicial de *Terra em transe* (1967), em que o personagem Paulo Martins vê, na casa do ditador, fotografias da conquista do homem à lua e, concomitantemente, a polícia persegue um negro, que cai morto e tem seu corpo misturando-

se ao lixo. O roteiro: “Gritando como um selvagem africano, o negro dispara suas últimas balas e é ferido. Cai morto. Ganem os cães. Tiram fotografias do negro, sua cara sobre o lixo” (SENNÁ apud VENTURA, 2000, p. 222). Os colonizados (negros e índios, por exemplo) são então esses des-empregados, des-ajustados socialmente, des-armados; dividem espaço semântico com as coisas supérfluas, descartáveis, residuais e anômalas com o lixo da sociedade⁷⁹. O documentário *Estamira*⁸⁰ parece dialogar com tudo isso, pois a mulher que dá nome a este filme, taxada de louca, sobrevive do e no lixo: ela é uma catadora do Gramacho (grande aterro do Rio de Janeiro). Estamira é um exemplo singular do que significa ser resíduo/sobrevivente de uma sociedade de consumo, de uma cultura de consumo, de uma imundície que, na psicanálise, tem nome próprio: paranoia. Ela tem 62 anos, tem filhos que não a compreendem, além do fato de ela renegar a existência de Deus, opondo-se às opiniões familiares. Contudo, parece ela mesmo ser uma profeta pelas coisas que diz:

Tem o eterno, tem o infinito, tem o além, tem o além dos além. O além dos além vocês ainda não viram; cientista nenhum ainda não viu os além dos além. A minha missão, além de eu ser Estamira, é revelar a verdade, somente a verdade, seja mentira, seja capturar a mentira e tacar na cara, ou então ensinar a mostrar o que eles não sabem. Os inocente? Não tem inocente, não tem. Tem

⁷⁹ Após assistir o curta colombiano *Agarrando pueblo* (de Carlos Mayolo e Luis Spina, 1977), não há como não relacioná-lo a esse contexto do submundo urbano. O filme em questão aborda a espetacularização da miséria humana, onde, numa metalinguagem do cinema, o que está em jogo é a filmagem de miseráveis, doentes, loucos, vagabundos e prostitutas nas ruas de Cali. A questão da representação merece atenção, pois os personagens que saem às ruas com a câmera na mão, em princípio, filmam cenas do cotidiano, mas posteriormente forjam as imagens, ou seja, as “representam” (no sentido de ensaiadas, com atores e tudo mais). O trabalho de Glauber possui tal hibridismo – ao mesmo tempo em que grava a pobreza nacional, não apenas representa, mas apresenta o quadro social, além de estar diante da falta de recursos – e isso não precisa ser encenado. Susan Buck-Morss, em “A tela do cinema como prótese da percepção” explicita muito bem que o que está em jogo no cinema não é a “autoridade” do documentário ou da ficção, mas “o que conta é o simulacro, não o objeto corpóreo por detrás dele. Na cognição protética do cinema, a diferença entre documentário e ficção, portanto, é apagada. Claro que ainda ‘sabemos’ que são diferentes. Mas eles habitam a superfície da tela como equivalentes cognitivos. Tanto o evento real quanto o encenado estão ausentes. Sua aparência de estar presente é igualmente simulada. Ambos são construídos ou ‘constituídos’ por uma consciência intencional, dependentes dos mesmos princípios de filmagem e montagem para seu significado” (BUCK-MORSS, 2009, p.16).

⁸⁰ ESTAMIRA. Dir. Marcos Prado. Rio de Janeiro, 2006, 115 min.

esperto ao contrário. Esperto ao contrário é que tem, mas inocente não tem não.⁸¹

Estamira, mulher que foi abusada sexualmente, que sofre com a sujeira social, diz que Deus mesmo quer o seu corpo, assim feia e velhinha, que Deus é um sem-vergonha, como ela irá desabafar depois a respeito dos médicos que só sabem copiar receitas. Estamira é uma mulher sem esperanças, mas repleta de discursos apocalípticos, sem amor, mas repleta de poesia, sem comida, mas repleta de imaginação gastronômica.

Por sua vez, Glauber Rocha revitaliza a sujeira social ao trazer, com Benjamin, a esperança messiânica. As passagens bíblicas em que se crê e se espera por prodígios dum Cristo em *A idade da Terra* são alusões explícitas à esperança de um novo país, com a construção de Brasília. As imagens da nova capital vão se fundindo com questionamentos de um Cristo negro: “Onde está a Terra prometida?” Nesse contexto, as terras são brasileiras. E a analogia prossegue: “Bendito sejam os loucos porque encontrarão a razão”. Logo o Cristo negro abençoará a barriga de grávidas, num gesto que contempla a esperança. Mas a esperança não é algo que faça cruzar os braços e esperar a salvação, longe disso. Glauber vai ao encontro do pensamento benjaminiano, em que “não há um Messias enviado do céu: somos nós o Messias” (LÖWY, 2005, p. 51), como bem foi lembrado em *Aviso de Incêndio*, sobre as teses de Benjamin. Os personagens glauberianos, representando o coletivo, a humanidade oprimida, buscam essa salvação, mesmo quando em muitos momentos se vêem “de mãos atadas”. A voz de Glauber reaparece n’*A idade da Terra* dizendo: “Os povos subdesenvolvidos estão na base da pirâmide, não podem fazer nada. Todos buscam a paz. Todos devem buscar a paz”. Desse modo, buscam a autorredenção, conforme definiu Löwy.

Sociedade de Consumo

A paz, referida por Glauber, é buscada a qualquer preço, uma paz de espírito que seria encontrada numa sociedade justa, mesmo que o preço para conseguir isso seja a violência - o que torna, agora, uma busca paradoxal. Mesmo Glauber “parte da convulsão e violência para chegar à rebeldia em estado puro” (ROCHA apud BENTES, 1997, p. 28). Conforme Bentes, seus filmes permitem mostrar que “a ferocidade,

⁸¹ Fala da personagem Estamira, captada do filme homônimo.

a fome e a revolta são atributos ou condições do homem e da Terra, mas vai às últimas consequências e faz da violência uma política e uma estética” (BENTES, 1997, p. 28). A Revolução, em Glauber, parte então de uma obstinação ou do fascismo, para chegar à transformação, sendo que seus personagens carregam também essa rebeldia: Corisco, Brahms, Paulo Martins, só para citar alguns. A violência, para ele, não se “dita” nos filmes, como uma lição de moral, mas o ato violento se apresenta legitimamente. É assim que mais uma vez temos a aproximação de Glauber com Pasolini, no que concerne ao “ritual do sangue”, uma vez que o primeiro, de acordo com ele próprio, se via como um “sádico de massas”. Glauber confessa a Cacá Diegues: “começo a entender a significação do sadomasoquismo e a infinita ternura que há no crime. Eu tinha um verdadeiro prazer em filmar Antônio das Mortes massacrando beatos, projetava meu inconsciente fascista em cima de miseráveis” (ROCHA, 1973 apud BENTES, 1997, p. 30). A essas “loucuras do poder de forma desmesurada” dos personagens de Glauber, Bentes chama de “pulsões anarcoditatoriais da elite”, assim como as cenas de bacanais. A autora destaca também a ambiguidade que desliza entre a crença e a descrença dos personagens:

Glauber, na sua infinita crença na transformação e no devir, nas forças desestabilizadoras, sejam elas impuras, ambíguas, frágeis (o macumbeiro, o cangaceiro, o malandro, o Cristo, o poeta), vai tentar subverter o militarismo e suas pulsões anarcoditatoriais, transformando-o em força revolucionária. Se há um princípio de conversão em Glauber, que opera essas torções, esse princípio é a CRENÇA numa espécie de devir revolucionário que não se reduz à crença na Revolução. [...] A crise dos valores, a crise da verdade, a crise dos esquemas produzem esse rompimento radical. [...] Para fazer a Revolução ou instaurar o fascismo é preciso crer, paradoxo da modernidade que reduz a “pós-modernidade” a uma questão decisiva: não se crê em mais nada, o que torna a Revolução inútil e o fascismo uma aberração. Há um grande medo e desconfiança na atualidade em relação aos que crêem, seja lá no que for (BENTES, 1997, pp. 30 – 31).

A desilusão de Glauber será sentida na transmutação entre o “mito e o místico”, conforme lembrou Bentes, e na “revolta em estado puro”. Assim como em Glauber, a desilusão e a revolta também foram elementos “anarcoditatoriais” para a produção de Pasolini. Este, vendo seus filmes serem censurados quer saber que censura é esta, que só é válida para aquilo que os órgãos governamentais consideram pornografia. Sua descrença é no poder, no governo; dispositivos que o motivam a reivindicar e intervir num debate por uma cultura democrática contra a censura do Estado, subvertendo o tema do debate para o slogan: “Por uma censura democrática contra a permissividade do Estado”. Sua indignação é com a passividade do Estado que permite que obras comerciais e pornográficas existam - claro, o direito à expressão deve ser considerado - porém, quando se trata de obras de arte em que o erótico possui um caráter político e cultural, o Estado continua sendo intolerante.

A instrumentalização do poder consumista e a vil moralização da elite (que condena o homossexualismo, mas que ignora a situação das prisões, onde a “homossexualidade potencial dos heterossexuais se manifesta de forma violenta”) conduzem Pasolini a renunciar sua “Trilogia da Vida”. Dessa forma, o cineasta renega sim, mas diz não se arrepende de tê-lo feito: “De fato, não posso negar a sinceridade e a necessidade que me impeliram para a representação dos corpos e do seu símbolo culminante, o sexo” (PASOLINI apud NAZÁRIO, 1982, p. 59). Luta então pelo direito de expressão e pela liberalização sexual em detrimento de um poder consumista intolerante, e adverte:

Os meus críticos, dolorosos ou desdenhosos, [...] tinham cretinos “deveres”, como dizia, a continuar a impor: eram “deveres” que diziam respeito à luta pelo progresso, pelo melhoramento, pela liberalização, pela intolerância, pelo coletivismo etc etc. [...] Não se deram conta de que a televisão e, talvez ainda pior, a escola primária degradaram todos os jovens em rapazes insatisfeitos, complexados, racistas, burgueses de segunda série: mas consideram tudo isso como uma desagradável conjuntura, que certamente se resolverá - como se uma mudança antropológica fosse reversível (PASOLINI apud NAZÁRIO, 1982, pp. 61 – 62)

Numa ideologia voltada especialmente ao camponês, Pasolini dirige *Pocilga* em 1969. São duas histórias paralelas e diferentes, mas que dialogam entre si: uma ambientada na Idade Média, outra nos anos 60. Mas elas têm a ver com corpos (e/ou porcos). A primeira, protagonizada pelo ator Pierre Clementi, mostra, num silêncio total, a peregrinação de um homem que come carne humana. Ele é condenado e grita várias vezes: “Matei meu pai, comi carne humana, tremo de alegria”. Este jovem, numa cena explicitamente religiosa, se recusa a pedir perdão à “imagem do pai” (um crucifixo lhe é mostrado) e não a beija. Posteriormente, em decorrência de ser um “filho desobediente”, ele será amarrado e servirá de comida aos cachorros. Já a outra história, a dos anos 60, é mais explícita à crítica do consumo desenfreado. O personagem Julián, filho de um industrial alemão poderoso, é um jovem hermético e estranho – não se relaciona bem com as pessoas e prefere a solidão. Seu pai, o velho Klotz, parece ignorar os passeios e os atos de Julián, mas todos os que o rodeiam percebem que o jovem frequenta diariamente as pocilgas. É em função do amor aos porcos (e à zoofilia praticada por este) que Julián abandona a família e a noiva para viver no campo. Como na história paralela, ele será taxado de filho desobediente. Num jogo irônico, Pasolini evidenciará na fala do Sr. Klotz os preconceitos dos grandes capitalistas e do apoio que dão aos nazistas e fascistas, assiduamente comparando os judeus aos porcos. Numa conversa cheia de ironias com seu rival Hershitze, brindam. O rival diz “À saúde dos judeus, Sr. Klotz!”, e o outro: “À saúde dos porcos, Sr. Hershitze!”. Ou ainda, num outro diálogo com seu amigo que lhe conta as atrocidades que se cometiam com os judeus na Guerra, ele finge desacreditar, exigindo provas. O amigo contava que os judeus eram entregues às câmaras de gás completamente nus, respiravam o gás, e depois caíam mortos, sob muito excremento. Prosseguia:

Os cadáveres chegavam ao Instituto de Anatomia ainda com os olhos abertos⁸² e brilhantes (*enquanto ele contava, o Sr. Klotz tocava sua harpa*). [...] Nos homens se cortava o testículo esquerdo para enviá-lo ao laboratório de anatomia. [...] A guerra acabara e a frente dos aliados se aproximava de Estraburgo. O que faria o Dr. Hirt com as 80 peças de sua coleção única em sua espécie? Fez desaparecer cientificamente

⁸² No próximo capítulo tratarei dessa questão dos olhos abertos dos prisioneiros de Auschwitz, quando farei uma análise do filme *Noite e neblina*, de Alain Resnais.

mediante meticulosas cremações. E seus dentes de ouro foram entregues ao Dr. Hirt, que desapareceu com eles⁸³.

Ao final, são os camponeses que irão anunciar a morte do herdeiro Klotz, num embaraçoso relato: como todos os dias, Julián teria visitado a pocilga, mas a menina Gustavo, que sempre lhe acompanhava com o olhar, chega ao campo chorando - dizia que Julián havia sido devorado pelos porcos. Os camponeses foram até o riacho, os porcos estavam amontoados e grunhiam, comendo os últimos pedaços de Julián – não sobrando nem roupas ou calçados. Parece então que o orgulho do pai deve ser engolido, quando o mesmo diz: “Não diga nada a ninguém”. Assim, o filme deixa clara a aguda degradação humana alastrada pela sociedade de consumo. A lacônica essência do ser humano é posta em jogo, num contexto onde a bestialidade e a antropofagia serão usadas para criar uma atmosfera crítica e irônica sobre o consumismo.

Em *Pocilga* fica evidente uma articulação com *Salò*, já que Pasolini irá abordar novamente a questão do fascismo histórico⁸⁴, mas *Pocilga* infiltra mais nessa relação do fascismo histórico com o presente, na destruição da vida camponesa, em outras formas de vida – é a submissão ao consumo, a decadência dos produtores rurais, mas que, ao final, Pasolini se vinga ao explicitar a força do campo; os porcos devorando o herdeiro do grande capitalista. Já em seu último filme, *Salò ou os 120 dias de Sodoma* (produção de 1975, que integra a “Trilogia da Vida”) Pasolini faz uso da estrutura do texto de Marquês de Sade para revelar sua visão da decadência da ditadura italiana, o fascismo. Compondo quatro ciclos que aludem à obra de Dante (*A Divina Comédia*), vemos explicitamente “a sujeira do mundo” no Anti-inferno (quando as vítimas são levadas para a mansão onde serão concretizadas as torturas), nos ciclos das manias, no ciclo das fezes e no ciclo do sangue; haja vista que os dezesseis jovens capturados pelos senhores fascistas passam por inúmeras atrocidades - cheirar um ralo seria um levíssimo castigo na República de Salò. A violência, já comentada em Glauber Rocha, é, em *Salò*, levada ao extremo, sendo que nestes três círculos (merda, sangue e manias) se percebe claramente a metáfora das depravações/perversões de homens poderosos sobre povos inocentes e submissos. É válido lembrar o escritor e filósofo Georges Bataille, em

⁸³ Fragmento capturado do filme *Pocilga*, de Pier Paolo Pasolini, de 1969.

⁸⁴ O fascismo histórico é exatamente a “besta adormecida”, que trataremos a seguir.

seu *História do olho*, onde, tal como em Pasolini, a transgressão⁸⁵ é bastante explícita; a sujeira aparece em seu sentido literal, não apenas metafórico, e se cristaliza ora com a urina, ora com lama de chiqueiro, ora com sangue, com vômito. Estas excreções, para o autor, fazem parte de um processo em que a dor e o prazer se fundem:

Eu estava pálido, manchado de sangue, vestido de qualquer jeito. Corpos sujos e despidos jaziam atrás de mim, numa desordem desvairada. Dois de nós estavam sangrando, cortados por cacos de vidro; uma moça vomitava; nossos ataques de riso haviam sido tão violentos que alguns tinham molhado as roupas, e outros, as poltronas ou o chão; a consequência era um cheiro de sangue, de esperma, de urina e de vômito que faria qualquer um recuar de horror, mas o que me assustou ainda mais foi o grito que irrompeu na garganta de Marcela. [...] Coisa estranha, esses gritos me devolveram o ânimo (BATAILLE, 2003, pp. 32-33).

Essas práticas que misturam sexo e urina/merda aparecem nas duas obras, na de Pasolini e na de Bataille⁸⁶. Ambos compõem um cenário onde os personagens pertencem a um universo adolescente, quase infantil; ou seja, produzem narrativas (literária/cinematográfica) que exploram experiências de personagens muito jovens, recém saídos da puberdade, com a diferença de que os adolescentes de Bataille estão num “jogo” buscado por eles próprios, e em Pasolini os jovens são forçados às práticas libidinosas, participam de um jogo em que são

⁸⁵ Foucault, em seu artigo “Prefácio à transgressão”, homenageia Bataille, e discorre sobre a narrativa batailliana colocando-a onde “o limite e a transgressão devem um ao outro a densidade de seu ser.” E continua: “Assim se esboça uma experiência que Bataille, em todas as idas e vindas de sua obra, quis pesquisar, experiência que tem o poder ‘de colocar tudo em causa (em questão), sem repouso admissível’, e de indicar o lugar onde ela se encontra, o máximo de proximidade dela mesma, o ‘ser imediato’. Nada lhe é mais estranho do que a figura do demoníaco que justamente ‘nega tudo’. A transgressão se abre sobre um mundo cintilante e sempre afirmado, um mundo sem sombra, sem crepúsculo, sem essa intromissão do que não morde os frutos e crava no seu núcleo sua própria contradição”. Ver: FOUCAULT, 2008, p. 32 e 34.

⁸⁶ Não pretendo aqui comparar o cineasta italiano e o escritor francês, até mesmo porque eles não compartilham das mesmas ideologias; apenas quero chamar a atenção para a violência dos discursos nos dois artistas, além do fato de tratarem da sexualidade de maneira tão arrebatadora.

meramente manipulados, sem qualquer aceitação, apenas submissão. Tal passividade é inadmissível na filmografia de Glauber Rocha, já que, havendo passividade, há abuso de poder dos governantes. Ivana Bentes menciona as cenas de *Terra em Transe* em que o político Vieira grita: “O sangue das massas é sagrado” (ROCHA apud BENTES, 1997, p. 32), seguindo a resposta do poeta Paulo Martins: “O sangue não tem importância. Não se muda a história com lágrimas” (ROCHA apud BENTES, 1997, p. 32). O sadismo então em Glauber dialoga com o de Pasolini - salvo os contextos distintos - no sentido da crueldade diante da submissão. Mas a falta de compreensão do público também é violenta, como por exemplo, quando foi taxado de fascista pelo fato de seu personagem Paulo Martins proferir que tinha fome do absoluto; a denominação “fascismo esplendoroso” que lhe atrai tem uma conotação diversa: é a de tentar “montar cinematograficamente uma mitologia de esquerda que pudesse suplantar a mitologia ‘colonizadora’. Nesse esforço e proposta descomunal vai se apropriando e fazendo torções de tudo que servir de estofa à sua construção mítica.” (ROCHA apud BENTES, 1997, pp. 33-34). A Revolução, no entendimento de Glauber, “é a anti-razão que comunica as tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a pobreza” (ROCHA, 2004, p. 250). Portanto, a violência em Glauber, tal qual em Pasolini, deve ser pensada como força transformadora, como revolução, como desrazão; em contrapartida à idéia de repressão, da razão burguesa. Nesse sentido, os discursos de José Martí, criador do Partido Revolucionário Cubano⁸⁷, convergem para a violência na luta pelos direitos, caso haja resistência em se fazer justiça pelas vias pacíficas. O problema é que sempre há essa resistência. De acordo com o cubano, ou se reclama a situação do país, ou deixa-se que o país reclame por sua situação – o que é muito pior. Por isso afirma: “La política es la verdad” (MARTÍ, 1992, p. 170), e posteriormente justifica:

Es lícito y honroso aborrecer la violencia, y predicar sobre ella, mientras haya modo visible y racional de obtener sin violencia la justicia indispensable al bienestar del hombre; pero cuando se está convencido de que por la diferencia inevitable de los caracteres, por los intereses irreconciliables y distintos, por la

⁸⁷ Martí foi, além de político, jornalista e poeta, escrevendo, desde o início de sua juventude, artigos de ordem revolucionária, transformando os ideais cubanos no final do século XIX contra a dominação espanhola.

diversidad, honda como la mar, de mente política y aspiraciones, no hay modo pacífico suficiente para obtener siquiera derechos mínimos en un pueblo donde estalla ya, en nueva plenitud, la capacidad sofocada, - o es ciego o que sostiene, contra la verdad hirviente, el modo pacífico; o es desleal a su pueblo el que no lo ve, y se empeña en proclamarlo (MARTÍ, 1992, p.170).

Contextos sociais vivos

Benjamin, em conferência de 1934, nos lança a dicotomia do autor como produtor que se coloca a serviço de um ideal burguês e tenta, sem sucesso, a *tendência correta* aliada a uma escritura de *qualidade*. E logo ele explica porque a fórmula é falha: “Podemos dizer que uma obra caracterizada pela tendência justa não precisa ter qualquer outra qualidade. Podemos também decretar que uma obra caracterizada pela tendência justa deve ter necessariamente todas as outras qualidades” (BENJAMIN, 1994, p. 121).

Parece que Glauber, ao produzir seus filmes, estava adentrando o cerne da questão de Benjamin, quando este tratava da relação forma e conteúdo na literatura política: “O tratamento dialético [...] não pode de maneira alguma operar com essa coisa rígida e isolada: obra, romance, livro. Ele deve situar esse objeto nos contextos sociais vivos” (BENJAMIN, 1994, p. 122). Se transpusermos à mesma lógica da literatura política tratada por Benjamin para a cinematografia⁸⁸, veremos que Glauber parte exatamente dessa linha tênue entre a experiência e a representação, o cinema glauberiano funde as duas coisas; e a fome se (re)presenta nas telas e na falta de recurso. O cineasta, utilizando-se dos meios técnicos produz para uma cultura de massa, mas é, em contrapartida, também “vítima colateral do progresso” (nos termos de Bauman). O materialismo histórico ao qual Benjamin se referia vem de uma base marxista: “materialismo” e não “idealismo” porque é necessário enxergar aquilo que se apresenta no plano material. Ideia, nesse viés, é também aquilo que nos constitui, mas isso não basta, Marx refaz o modelo dialético da história através da luta de classes. É preciso enxergar na história aquilo que se refere ao corpo, como a fome, por exemplo. E aquilo que se refere à materialidade é comentado por Glauber em “Vidas Secas 64”:

⁸⁸ Obviamente a literatura política de Glauber evidencia bem a questão benjaminiana, no entanto, transmuta a questão para o cinema por abranger um discurso mais direto, o visual.

No cinema, o autor não pode produzir porque a criação depende dos meios técnicos – ele necessita de uma máquina que transforme suas idéias em expressão. Esta máquina lhe é negada; o autor, na renúncia mística, despede-se e se lança à conquista dos meios e do filme – ele cria com a fome e com o sangue e raramente não é vencido – mas o que escapa, o que vive desta luta é o que resta de eterno para o cinema (ROCHA, 2004, pp. 61- 62).

A pergunta que deve ser feita então, de acordo com Benjamin, não é mais “como se vincula uma obra com as relações de produção da época?”, mas “como ela [a obra] se situa *dentro* dessas relações?”⁸⁹ (BENJAMIN, 1994, p. 122). A essa pergunta poderíamos arriscar responder que a obra de Glauber, como a de Pasolini, é o próprio *dentro* das relações sociais, não mostra o problema social, mas faz parte dele, sobretudo no período do cinema novista. Um cinema que não esconde a pobreza, e tampouco a revela na sua totalidade, pois “nenhuma estatística pode informar a dimensão da pobreza” (ROCHA, 2004, p. 250), por isso, apenas a compreendemos sem saber direito sua grandeza.

Raquitismo filosófico

A situação política e econômica do colonizado, segundo Glauber, é o motriz para o *raquitismo filosófico* e para a *impotência*, “que, às vezes inconsciente às vezes não, geram no primeiro caso a esterilidade e no segundo a histeria” (ROCHA, 2004, p. 64). O *raquitismo filosófico* foi pensado também por Benjamin, pois quando ele discorre que a “moeda miúda” levará à guerra, ele está falando não só da crise econômica, mas da pobreza intelectual, já que uma “nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem” (BENJAMIN, 1994, p. 115). A experiência que se perde, evidencia-se pela mudez dos homens que voltavam da guerra e não transmitiam mais histórias às novas gerações, mas também pelo cansaço humano em apostar no grandioso, na técnica. Num texto intitulado “Sobre negros y blancos”, publicado em Nova Iorque na Revista *Pátria* em março de 1894, José Martí comenta a

⁸⁹ O grifo é do autor.

necessidade de o povo não se acomodar (ou não se anestesiarem, como diria Susan Buck-Morss), já que o perigo está na docilização de uma nação perante as injustiças sociais. Para ele, a força de reconstrução é possível sim. Como em Benjamin, a ideia da catástrofe pode ser concebida paralelamente à de esperança messiânica. Com Martí, a proposta é “levantar as mentes caídas”, já que, segundo ele, “Norteamérica calló sobre la esclavitud, y a ello debe la sangre odiosa de la guerra de secesión, y el fracaso probable de su república oligárquica e injusta. Cuba, que se tiene en tan poco, se dice, francamente, sus dudas y crupezas. Se estudia al sol, y se salvará. Cuba se salva” (MARTÍ, 1992, p.347). No entanto, para atingir essa salvação, propõe:

Trabajemos, en tanto, por la consecución y el triunfo no lejano de nuestros ideales. Edifiquemos bien y no temamos a choques infundados, porque la paz sólo pelagra, donde haya un sistema que produzca la indignación que excita la injusticia en el pueblo más dócil (MARTÍ, 1992, p. 348).

Um resto: o subdesenvolvimento

Os países subdesenvolvidos seriam então os mais dóceis na *submissão* aos colonizadores. E o capitalismo, na visão de Benjamin, também já teria sido previsto por Marx como “um sistema não somente de exploração crescente do proletariado”, e tão logo poderíamos esperar desse sistema, a “criação de condições para a sua própria supressão” (BENJAMIN, 1994, p.165). O progresso desenfreado teria rapidamente suas consequências. Novamente trazendo Buck-Morss, “o resultado lógico do fascismo é a introdução da estética na vida política” (BUCK-MORSS, 1996, p.11). Em tal perspectiva, Benjamin, pensando no autor como produtor, parece estar o tempo todo questionando: “O que rendeu politicamente?”. O trabalho de Glauber, como o de Pasolini, longe de ficar apenas no que suas produções dizem, querem alçar vôos maiores: no como elas dizem. O cinema de Glauber e de Pasolini está naquilo que escapa, no excesso e na exceção.

Descrença. Ruínas. Sonho. Tendência ao cinema *digestivo*: “filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais” (ROCHA, 2004, p. 65). Conforto e Mickey

Mouse para despistar a fadiga. “Tanta violência, mas tanta ternura”. Um ciclo escatológico da pobreza.

QUARTO CAPÍTULO: CATÁSTROFE E ABJEÇÃO

A “limpeza” dos homens na noite e na neblina

*“Todo olho traz consigo sua névoa”
(Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*)*

Tudo o que não era considerado “limpo” poderia se enquadrar na diversidade do “sujo” ou do “anormal”, ou seja, quanto a uma referência normativa, racial, sexual, física e mental. Com Glauber Rocha o olhar para o Terceiro Mundo nos mostra que a sujeira se conota pela fome, e com Clarice Lispector a nítida forma da abjeção pode ser lida através das inúmeras dicotomias vivenciadas pela personagem G.H. Num âmbito da política mundial o abjeto de Kristeva parece exercer mais repulsa do que desejo – pelo menos para nós que não conseguimos compreender o desejo por uma limpeza étnica, bem definida pelo nazismo. Assim, no período das grandes guerras, temos um massacre de negros, judeus, homossexuais, além dos deficientes físicos e mentais. Na esfera da dicotomia do sujo/limpo, percebemos o pensamento dos nazistas cheios de sofreguidão por exterminar tudo o que não era considerado, para eles, como um estado de perfeição, de harmonia e de equilíbrio⁹⁰.

Giorgio Agamben, ao iniciar o livro *O que resta de Auschwitz*, faz uma advertência: as circunstâncias históricas dos extermínios dos judeus felizmente têm sido suficientemente esclarecidas. Por outro lado, o significado ético e político do extermínio e a simples compreensão humana do acontecido seguem como um enigma; enigma de uma “Auschwitz incompreensível para sempre”, como muitos assim desejaram que realmente fosse. Deste modo, o campo de Auschwitz, na sua incompreensibilidade, corresponde à cisão instaurada pela linguagem, pelo trauma, pela potência e pela impotência da narração dos sobreviventes. Temos o apagamento dos corpos, e o que nos chama a atenção é o fato de que esse corpo já não é mais considerado nem objeto: é instância abjeta, é inumano, é um nada, é resto. Kristeva, acerca do crime premeditado alega: “Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crime premeditado, la muerte

⁹⁰ Cf. *Arquitectura da destruição*. Dir. Peter Cohen. Suécia, 1992. 121 minutos.

solapada, la venganza hipócrita lo son aun más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal” (2004, p.11).

O corpo abjeto

Num âmbito social é possível pensar o corpo como um abjeto, e Michel Foucault aproveita para escrever sobre as dominações de poder que exercem controle sobre o corpo (seus limites de força física, mas também mental, daquele que é dominado) - este estudo rendeu-lhe um conceito que ficou conhecido como “Microfísica do poder”. Essa microfísica

supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma ‘apropriação’, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; que se desvende nele antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, que um privilégio que se pudesse deter; que lhe seja dado como modelo antes a batalha perpétua que o contrato que faz uma cessão ou a conquista que se apodera um domínio (FOUCAULT, 1987, p. 29).

Poderíamos discutir as inúmeras situações em que o corpo se coloca numa relação de poder, sendo marcado estrategicamente para representar uma posição social. Explica-nos Foucault: “O corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais” (1987, p.28). Foucault debruça esse seu estudo sobre o nascimento das prisões, mas a partir de sua microfísica torna cabível tecer um fio que leva dos suplícios que *caminham junto* ao nascimento das prisões, da escravidão (relação colonizador / colonizado) e dos regimes ditatoriais às torturas de Auschwitz.

Neste sentido, o relato de documentários, como *Arquitetura e destruição*⁹¹, evidencia que, com a incineração dos corpos nos campos

⁹¹ *Arquitetura da destruição*. Direção de Peter Cohen. Suécia, 1992, 121 minutos.

de concentração, pedaços de cabelos dos presos voavam pelas chaminés dos fornos como um sinal de banalidade do crime, indo parar nas ruas. E o que vemos na história da arte, é uma interlocução com esse corpo fragilizado, muitas vezes esfacelado, como por exemplo, a conhecida "Série Trágica" de Flávio de Carvalho, que ganhou visibilidade pela pintura de sua mãe morrendo, ao pincelar um corpo mártir no mesmo período da Segunda Guerra. Mas a imagem de um corpo decomposto vai aparecer muito antes: já em 1632, o quadro "A lição de anatomia do Dr. Nicolas Tulp", de Rembrandt, sinaliza para o desmembramento representativo de uma fragmentação da ciência⁹² quando o corpo humano aparece numa mesa para a dissecação de suas partes. A pesquisadora de Bataille, Eliane R. Moraes, escreve sobre essa fragmentação corporal, tão tematizada nas obras de Breton, Salvador Dali, Picasso, descrevendo o período de destruição pelo qual a humanidade passava historicamente:

Se o corpo pode ser tomado como a unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade, num mundo voltado para a destruição das integridades ele tornou-se, por excelência, o primeiro alvo a ser atacado. Os artistas modernos inauguraram uma problematização do corpo que só encontra precedentes no período a que se convencionou chamar Renascimento, quando a descrição da morfologia humana tornou-se igualmente, ainda que motivada por interrogações diversas, uma obsessão nas artes plásticas e na literatura, submetendo-se, também ali, às evidências de uma mesa de dissecação. Para que as artes modernas levassem a termo seu projeto foi preciso, antes de mais nada, destruir o corpo, decompor sua matéria, oferecê-lo também 'em pedaços' (MORAES, 2002, p.60).

A frustração de Hitler por sua incompreensão com relação à pintura tem como consequência a destruição de toda e qualquer obra que não se enquadrasse no modelo greco-romano clássico, e aí o banimento

⁹² A fragmentação da ciência se dá na divisão da medicina em ramos diferenciados: cardiologia, pediatria, oftalmologia, etc. In: BARKER, Francis. *The tremulous Private Body, Essays on Subjection*. London/New York, Methuen, 1984.

às artes que retratassem doentes degenerados, o corpo de modo assimétrico ou desarmônico ou mesmo as pinturas expressionistas, como bem mostra o filme *Arquitetura e destruição*. O nazismo de Hitler acaba por exterminar não somente a representação de um corpo deficiente, mas os próprios doentes, pois para ele o corpo saudável teria a mesma conotação de “limpo”. No outono de 1941 cerca de 70 mil doentes mentais são assassinados.

Tendo em vista os documentários que revelam a podridão da guerra, é interessante discutir o filme que traz imagens dos campos de concentração na guerra e no pós guerra: *Noite e Neblina*, do diretor francês Alain Resnais. Toma-se como ponto de partida o conceito de *imagem dialética* de Walter Benjamin, desdobrando-se através do pensamento de Didi-Huberman.

A catástrofe na escuridão

Em *Noite e neblina* a catástrofe está não só nas imagens do campo de concentração ativo (passado), mas naquilo que hoje nos resta dele. A noção de passado e presente pode ser também compreendida pela cor e pelos jogos de luz (mas não só), que neste filme, sobretudo, torna-se um artifício que se revela através da cronologia do espaço físico (o colorido no pós-guerra). Enquanto que no outro tempo fílmico, ou seja, no tempo da guerra, os deportados entram nos comboios na escuridão e não sabem o que os esperam, não sabem pra onde estão sendo levados. Um tempo de incertezas em que tudo é escuro. Obscuro. E como diz Ferreira Gullar⁹³: “De noite, porque / a luz é pouca, / a gente tem a impressão / de que o tempo não passa” (2001, p.27).

Esse jogo da luz e da noite nos remete à própria noção de cinema, já lembrada por Jean-Luc Godard em *Historia(s) del cine*. Godard alude o tempo todo à escuridão da história (a guerra, os massacres) ao preto-e-branco dos primeiros filmes da indústria cinematográfica. No caso da escuridão de Resnais, ela se liga ao massacre como um ato ímpio e por isso clandestino, encoberto. O poema de Gullar novamente dialoga quando ele escreve que a noite é podre, embora uma coisa nunca apodreça como outra: “o apodrecer de uma coisa / de fato é a fabricação / de uma noite: / seja essa coisa / uma pêra num prato seja / um rio num bairro operário” (GULLAR, 2001,

⁹³ Refiro-me ao *Poema Sujo*, edição de 2001.

p.20). E a podridão percebida por Godard está no cinema, pois ele o vê não como a representação da catástrofe, mas como a própria catástrofe. O escuro na tela deixa a imagem indistinta como uma máscara no rosto: “[...] en el fondo / el cine no forma parte / de la industria / de las comunicaciones / ni de la del espectáculo / sino de la industria de los cosméticos / de la industria de las máscaras / la que a su vez sólo es / una magra sucursal / de la industria de la mentira” (GODARD, 2007, pp.82-83).

A “maquiagem” que a noite e a neblina vêm trazer, esconde a profundidade das coisas, e se (im)põe numa nação que pretendia manter apenas a raça ariana, mas também é utilizada na cinematografia: “no vayas a mostrar / todos los aspectos de las cosas // reserva para ti / una margen / de indefinición” (GODARD, 2007, p.69). No campo da indefinição, ou, mais especificamente da presença na ausência, temos o pensamento de Georges Didi-Huberman, leitor de Benjamin, que concebe a imagem como anacronismo e também condena a leitura de uma imagem como simples representação mimética. Se, para Benjamin, a *imagem dialética* é aquela que tem a ver com a suspensão - e nessa imobilização é que se dá o movimento⁹⁴ -, para Didi-Huberman é preciso enxergar na imagem a ausência. Desta forma, quando olhamos para um campo de concentração desativado hoje – colorido, florido e claro – por que uma outra coisa nos olha? Com Didi-Huberman é possível afirmar que “ver só se experimenta em última instância numa experiência do tocar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31). Para este autor, ao tomarmos a imagem como proveniente de um jogo contínuo entre o próximo e o distante, presença e ausência, cheio e vazio, considera-se os campos de extermínio contendo o presente e o passado ao mesmo tempo: o passado está fora de seu tempo e está presente no aqui-agora, por isso mesmo incitamos o anacronismo das imagens. A visão, aqui, se (res)significa sempre quando algo se esquiva. Nas palavras de Didi-Huberman, “a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

⁹⁴ Benjamin define: “Ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a cesura no movimento do pensamento. Naturalmente, seu lugar não é arbitrário. Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível. Assim, o objeto construído na apresentação materialista da história é ele mesmo uma imagem dialética. Ela é idêntica ao objeto histórico e justifica seu arrancamento do *continuum* da história.” In: BENJAMIN, 2007, p.518.

Quando ver é perder. Tudo está aí.

O esvaziamento da imagem que nos olha, propicia então outras visões, como é o caso de certos objetos que podem trazer angústia e/ou melancolia. O caso mais melancólico a lembrar é o túmulo:

[...] diante de um túmulo, a experiência torna-se mais monolítica, e nossas imagens são mais diretamente coagidas ao que o túmulo quer dizer, isto é, ao que o túmulo nos encerra. Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-los simplesmente, serenamente – na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo. Ele me olha também, é claro, porque impõe a mim a imagem impossível de ver daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38).

A morte, então, comunica. E nosso olhar esvazia a morte do outro para a nossa mesma⁹⁵. Kristeva, ao tratar da abjeção como distância e aproximação do *outro*, lembra da guerra e do que a morte vem nos dizer:

Nos corredores escuros do museu que resta de Auschwitz, eu vejo um monte de sapatos de garotos, [...]. A abjeção do crime nazista alcança seu ápice quando a morte que, de qualquer maneira, me mata, se mistura com o que, no meu

⁹⁵ *Farnese*, filme de 1970 do curador Olívio Tavares de Araujo, nos faz lembrar do relato em que o artista fala da sua relação nada afetiva que teve com seu pai, e que, no momento de sua morte o artista chorou desesperadamente sem entender direito o porquê. Depois compreendeu que aquele choro não era pelo pai que estava “partindo”, mas pela sua própria morte que ele via ali, diante do caixão. A correlação então que Farnese faz nesse episódio é muito semelhante ao que Didi-Huberman afirma em relação ao esvaziamento do sujeito.

mundo vivo, é considerado para me salvar da morte [...] (KRISTEVA, 1980, p.12).

A imagem de *Noite e neblina* em que aparece um dos condenados morto de olhos abertos dá-nos a impressão de que esse olho arregalado é que nos olha, e que nos diz, e modifica a paisagem do presente a partir desse passado. Ao trazermos a opinião de Buck-Morss, conseguimos também metaforizar o cinema como um olho, porém agora, o “olho sem lágrima da câmera”. O olho da câmera é sem lágrima, e o corpo do espectador, explode através de choques físicos e psíquicos.

Olho: objeto transformado. Olho abjeto.

A imagem do olho traz conotações diversas no cinema e na literatura - temos esse órgão amplamente metaforizado, por exemplo, em Georges Bataille, na *História do olho*, onde ele muitas vezes está associado à morte, a um *voyeurismo* diante do espetáculo trágico. Há que lembrar especialmente que Bataille alude ao objeto “ovo” a um grande olho, não só pela forma globular, mas também pelas funções que exerce na narrativa. Assim, temos uma situação em que a personagem Simone brinca de quebrar o ovo com o cu, transparecendo claramente o desejo desse *voyeur*, como se os olhos, simbolizados pelos ovos, estivessem vendo tais brincadeiras, e, por vezes, participando delas. Na figura de *voyeur*, o ovo toma emprestado o papel do olho, mas o olho⁹⁶, como participante das brincadeiras, transgride, subvertendo-se da passividade para a atividade, como no inusitado fragmento em que um

⁹⁶ Algumas aproximações entre a *História do olho* com *O cheiro do rato*, de Lourenço Mutarelli, impressionam, pois aqui também existe um olho que “precisa ver de tudo”, segundo as vontades do narrador-protagonista. Sendo assim, o personagem carrega sempre seu olho de vidro para flagrar cenas que lhe chamam a atenção, como a bunda da garçonete, por exemplo. O episódio em que um homem entra com um olho na mão é outro que revela o encanto do personagem: “Ele entra. Traz um olho de vidro nas mãos. Esse olho já viu de tudo. Ele diz. Esse olho tem história. De tudo ele não viu. Penso eu. Não viu a bunda, isso ele não viu. Pego o olho. Analiso. É incrível. É perfeito. Injetado. Quero o olho para mim. A bunda e o olho. Lembro daquela capa de disco. Acho que era do Tom Zé. A bunda e o olho. O olho do cu” (MUTARELLI, 2002, p.31). Mas as coincidências não param por aí: o protagonista, ao comprar esse olho como “mercadoria usada”, lhe inventa histórias, produz um universo imagético para esse olho, lhe dá vida. E essa história inventada é justamente a do olho de seu pai que lutou na guerra, ficou paraplético e morreu; por isso ele guarda o olho de vidro e a perna mecânica como objetos de profunda estima - a coincidência estaria justamente no fato de que Bataille teve um pai paraplético e cego.

padre sevilhano, já morto pelos personagens, tem seus olhos arrancados para servir como um brinquedo sexual abjeto para a jovem Simone, além dos olhos da amiga Marcela, que novamente servem como artefato abjeto para masturbação. Há que ressaltar ainda a ligação entre a urina da personagem Simone e o olho (nas “brincadeiras” sexuais, sempre que Simone urina, o olho aparece no mesmo contexto) – essa relação abjeta se deve ao fato de Bataille ter presenciado seu pai, cego e paraplégico, fazer suas necessidades e revirar os olhos, em sensação de alívio, muitas vezes na própria cama. É no capítulo “Reminiscências” que, numa espécie de desabafo autobiográfico, Bataille confessa as lembranças deprimentes da infância, em que se incomodava com o fato de assistir seu pai urinar:

[...] a paralisia e a cegueira tinham, entre outras coisas, estas consequências: ele não podia, como nós, urinar no banheiro; urinava em sua poltrona, tinha um recipiente para esse fim. Mijava na minha frente, debaixo do cobertor que ele, sendo cego, não conseguia arrumar. O mais constrangedor, aliás, era o modo como me olhava. Não vendo nada, sua pupila, na noite, perdia-se no alto, sob a pálpebra: esse movimento acontecia geralmente no momento de urinar. [...] Normalmente, quando urinava, seus olhos ficavam quase brancos; ganhavam então uma expressão fugidia; tinham por único objeto um mundo que só ele podia ver e cuja visão provocava um riso ausente. (BATAILLE, 2003, p. 89).

O olho e a urina se associam então na história de Bataille, pois ao ver seu pai urinar, o menino Bataille ao mesmo tempo o via revirar os olhos, do prazer de se aliviar. Essa imagem, em Bataille, daria um texto à parte, basta lembrarmos da imagem de um olho revirado que vê o outro lado, metaforizado pelo dia/noite, e que transgredir o limite do olhar⁹⁷, ou ainda, pensarmos pelo lado espiritual, onde a extirpação dos

⁹⁷ Michel Foucault, no “Prefácio à transgressão” adverte que “o globo revirado é, ao mesmo tempo, o mais fechado e o mais aberto: fazendo girar sua esfera, permanecendo consequentemente o mesmo e no mesmo lugar, ele subverte o dia e a noite, transpõe limites, mas para reencontrá-lo sobre a mesma linha e pelo avesso; e a meia-esfera branca que em um instante aparece lá onde se abria a pupila é como o ser do olho quando transpõe o limite do seu

olhos teria seu vínculo com o espaço da oração, e daí, com a interrupção da linguagem, que, de acordo com Foucault, em Bataille é o inverso: “[...] o olho de Bataille define o espaço de vinculação da linguagem e da morte, lá onde a linguagem descobre seu ser na transposição dos seus limites” (FOUCAULT, 2008, p.43). A fusão do prazer, dos olhos e da urina se justificam por essas associações da experiência com o pai, que Bataille vai decifrando ao longo de sua escrita: “Como meu pai me concebeu cego (completamente cego), eu não posso arrancar meus olhos como Édipo. Como Édipo, decifrei o enigma: ninguém o decifrou mais profundamente que eu” (BATAILLE, 2003, p. 97). Desta narrativa uma outra reflexão pode ser concebida: a melancolia através do olho arrancado, que se situa aqui na perda de um objeto venerado. Nesse caso, a perda é consciente, caracterizando assim o luto⁹⁸. As personagens da narrativa de Bataille, conscientes dessa perda (tanto do olho, quanto da vida da amiga Marcela)⁹⁹, continuam transferindo a libido para outros objetos sexuais.

Cabe aqui também a comparação entre este olho/objeto-abjeto e os ratos naquela cena de tortura de um caso clínico de Freud (cena já descrita no primeiro capítulo, em que o paciente vê ratos sendo enfiados no ânus do torturado). Mais ainda: na condição de um *canibalismo melancólico* assinalado por Freud, as personagens dessa história traduzem essa “paixão de manter dentro da boca (mas a vagina e o ânus também podem prestar a esse controle) o outro intolerável que tenho vontade de destruir para melhor possuí-lo vivo” (KRISTEVA, 1989, p. 18). Dessa forma, prefere-se aceitar o objeto fragmentado, engolido e digerido, a ter que aceitar uma perda, como a morte, por exemplo. Kristeva completa o raciocínio: “Ele manifesta a angústia de perder o outro, fazendo sobreviver o ego, certamente abandonado, mas não separado daquilo que o nutre ainda e sempre e se metamorfoseia nele – que também ressuscita – por essa devoração” (KRISTEVA, 1989, p. 18).

próprio olhar – quando ele transgride essa abertura sobre a luz pela qual se definia transgressão de todo olhar.”. In.: FOUCAULT, 2008, pp. 41 – 42.

⁹⁸ De acordo com Freud, o que diferencia o luto da melancolia é a consciência do objeto perdido. No primeiro caso, a perda é consciente; no segundo, não se sabe o que se perdeu. Por isso, no luto, a libido pode ser transferida a um “novo objeto”, enquanto que na melancolia existe uma redução na auto-estima e na libido, pois o indivíduo depara-se com uma perda objectual desconhecida.

⁹⁹ Outro livro de Bataille que retoma a questão do sexo ao lado de pessoas mortas (como a Marcela de História do olho), é *História de ratos*, em que o pai da B., sua amada, já morto está ao lado dele, da filha e de A. O protagonista então afirma: “Eu estava no coração do castelo, habitava a casa do morto e ultrapassava os limites” (BATAILLE, 1988, p. 84).

Com Didi-Huberman, notaremos que a perda (a angústia pela morte do outro) esvazia o sujeito para a sua própria morte. Assim se mostram os relatos dos sobreviventes de Auschwitz; assim se mostra Bataille com sua escrita de vazios em que o limite vai se delineando por certa incorporação do abjeto, que é transfigurado pelas excreções das personagens e se mesclam com o desejo de autoaniquilação inconsciente do narrador. Na lógica de repulsão/atração e amor/ódio com relação ao outro é que se mostra a abjeção que permeia escritores ao tratarem da morte com tanta naturalidade como Bataille: “pois é identificando-me com o outro amado-odiado, por incorporação-introjeção-projeção, que instalo em mim sua parte mais sublime, [...] assim como sua parte mais abjeta, que me rebaixa e que desejo liquidar” (KRISTEVA, 1989, p. 17). Ao rebaixamento do outro que volta a si mesmo, vem o esvaziamento do ego, que vai transparecer na *linguagem de rochedos* (para usar um termo de Foucault sobre a linguagem de Bataille).

A guerra adormeceu. Um olho sempre aberto.



Figura 10 - Imagem de *Noite e Neblina* (1965), de Alain Resnais.

No filme de Resnais, a imagem do olho pode ser lida através do medo (de quem adormece superficialmente) - um olho fechado para o

descanso da morte, o outro aberto para precaver-se da guerra, como descrito na narração do filme:

No mesmo instante que lhe estou a falar a água fria das marés e das minas enchem os buracos onde se encontravam os cadáveres. Uma água fria e opaca como a nossa péssima memória. A guerra adormeceu. Um olho sempre aberto. A erva fiel voltou de novo à praça das chamadas, à volta dos blocos. Uma aldeia abandonada ainda cheia de ameaça. O crematório está arruinado, mortos assombram esta paisagem. Quem de nós vigia este estranho observatório para nos avisar da chegada de novos carrascos? Será que eles têm uma cara diferente da nossa? [...] Ainda há os que não acreditavam, ou só de vez em quando. Ainda há os que olham sinceramente para estas ruínas como se o velho monstro dos campos estivesse morto por baixo dos escombros... que fingem ter esperança à frente desta imagem que se afasta como se curasse a peste totalitária. Nós que fingimos acreditar que isto tudo pertence a um único tempo e a um único país e que não olhamos à nossa volta. E que não ouvimos que se grita sem fim.¹⁰⁰

O que se percebe nessa citação é uma inquietude de quem tem naquela paisagem bucólica, a sensação de assombro, pois o passado permanece vivo dentro de uma imobilidade que é a própria imagem: a imagem da fixidez da morte. O fixo e o móvel: enxergamos então o vestígio do passado movendo-se na imagem, daí a “imagem dialética”. Lembremos da narração no início do filme: “Mesmo uma paisagem tranqüila; mesmo uma pradaria com vôo de corvos, messes e jogos de ervas; mesmo uma estrada onde passam carros, camponeses, casais; mesmo uma aldeia para férias com um campanário podem levar simplesmente até um campo de concentração”.¹⁰¹ Ler uma imagem dialética, significa, pois, considerar os resíduos do passado que ela contém. De certo modo, já percebemos esses resíduos nessa primeira cena do filme: ao olharmos para a aldeia abandonada, o que vemos são

¹⁰⁰ Fragmento transcrito da narração de *Noite e neblina*.

¹⁰¹ Transcrição de *Noite e neblina*.

cadáveres do passado colocando o tempo presente numa condição crítica. A concepção de história em Benjamin se dá como montagem, o que levará Agamben à seguinte conclusão: se cinema é imagem, e a imagem é carregada de história, então cinema é história¹⁰². Para Benjamin, o materialismo histórico é uma maneira de rever a história a partir de um plano material e dialético. A história não é linear, não é possível ter progresso sem catástrofe¹⁰³, pois a evolução, nos lembra o próprio Benjamin, está ligada ao fascismo. Daí que vários genocídios se façam em nome da “evolução”. Auschwitz é um exemplo. Renata Telles, em sua tese de doutorado, registra:

Na primeira metade desse século [o XX], entre as duas guerras que abalam a experiência visual com sua paisagem enfumaçada, seu labirinto de trincheiras, com sua camuflagem e sua perspectiva aérea, expondo a monstruosidade humana de maneira nunca antes vista, uma camada fundamental da crítica à linearidade contínua emerge na leitura que Walter Benjamin faz do tempo e do nosso presente. Seja ao olhar para o narrador, para a técnica de reprodução, para a imagem ou para a história, Benjamin busca uma nova relação com o tempo: experiência da extinção como escavação geológica que, ao colocar lado a lado temporalidades distintas,

¹⁰² Esse pensamento encontra-se no texto “O cinema de Guy Debord”.

¹⁰³ A tese IX de Benjamin, em “Sobre o conceito de história” destaca o anjo de Klee (*Angelus Novus*), em que seus olhos estão voltados para trás, para o passado a fim de não esquecer o amontoado de ruínas que a modernidade vai deixando no seu curso. Benjamin diz: “Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu.” E Benjamin termina dizendo que essa tempestade é o progresso. Michael Löwy lê essa tese partindo de duas premissas de se “escovar a história a contrapelo”: 1) pelo significado histórico - “trata-se de ir contra a corrente da versão oficial da história opondo-lhe a tradição dos oprimidos. Desse ponto de vista, entende-se a continuidade histórica das classes dominantes como um único e enorme cortejo triunfal, ocasionalmente interrompido por sublevações das classes subalternas”; 2) pelo significado político (atual) - “a redenção/revolução não acontecerá graças ao curso natural das coisas, o “sentido da história”, o progresso inevitável. Será necessário lutar contra a corrente. Deixada à própria sorte, ou acariciada no sentido do pêlo, a história somente produzirá novas guerras, novas catástrofes, novas formas de barbárie e opressão” (LÖWY, 2005, p. 74).

interrompe a cronosofia do progresso (TELLES, 2005, p. 18).

Se pensarmos à maneira didi-hubermaniana, é preciso entrar nessas imagens dialéticas anacronicamente e compor constelações. O visível se dá no momento em que a vista nos escapa, ou seja, é imprescindível partir da negação de uma presença pressuposta, abandonar os conceitos tradicionais de representação. Conforme Jean-Luc Nancy, a questão da representação de Auschwitz não pode resolver-se numa referência (negativa ou positiva) a um horror ou santidade extrema. A questão deve passar por: “¿Qué ocurrió en Auschwitz con la representación misma? ¿Cómo se puso en juego allí?” (NANCY, 2006[b], p. 33). *Noite e neblina* nos dá a possibilidade de ver através da montanhas de cadáveres, por exemplo, e pensar no esvaziamento da imagem diante daquilo que nos assombra. A imagem se solta das amarras da representação para ir mais além do visível: “[...] a questão do volume e do vazio se coloca inelutavelmente ao nosso olhar. É a situação de quem se acha face a face com um túmulo, diante dele, pondo sobre ele os olhos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 37). É assim o colocar-se diante dos fornos de Auschwitz. Montanhas de caveiras. Montanhas de corpos. Restos. Abjeção. Da montanha de cabelos das mulheres, fez-se tapetes. Da montanha de ossos, fez-se adubo. Dos corpos, fez-se sabão.



Figura 11 - Imagem de *Noite e Neblina* (1955), de Alain Resnais.



Figura 12 – Imagem de *Noite e Neblina* (1955), de Alain Resnais.

Curioso pensar que de um corpo considerado imundo será produzido sabão. O sabão que lava a imundície da impunidade? – poderíamos nos perguntar. A dicotomia do sujo/limpo se revela através do mesmo corpo que foi desprezado anteriormente para agora “limpar” os ambientes. Há que pensar ainda que na obsessão pela limpeza existe um desejo latente de se tocar a sujeira, de ir ao mais profundo da miséria

humana, de pôr a mão no imundo. E a ambiguidade da abjeção já discutida em Julia Kristeva recorre novamente pra ilustrar a própria ideia de um corpo intercambiante, que vai da esfera mais degradante para a mais “limpa”, se considerarmos a aplicação do “produto final” desse corpo.

Nancy, em seu *Corpus*, revela que as aniquilações que o corpo sofre(u), inclusive através dos extermínios, mostra-o “curtido em chagas” (NANCY, 2003, p.60), e anuncia a “mundialidade dos corpos” através da seguinte descrição:

Los cuerpos asesinados, desgarrados, quemados, arrastrados, deportados, masacrados, torturados, desollados: a carne puesta en depósitos de cadáveres, el ensañamiento con las llagas. En el depósito, los cadáveres no son muertos, no son nuestros muertos: son llagas amontoadas, pegadas, fluyendo una en la otra, y la tierra lanzada directamente encima, sin una sábana para definir el espaciamiento de un muerto, luego de otro muerto. [...] Como al revés que el espíritu, se subliman en humo, se evaporan en neblina. (NANCY, 2003, p.61)

E o que essas montanhas de cadáveres e cabeças do filme de Resnais parecem dizer é justamente o que uma tumba diz: “[...] o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziados de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 37). Julia Kristeva pontua que o cadáver é o mais repugnante dos dejetos pois ele é um limite que já invadiu tudo. De perda em perda, nada fica: morre-se. Neste sentido, contempla-se um mundo que tem apagado seus limites num desvanecimento. Daí o cadáver ser o cúmulo da abjeção:

El cadáver – visto sin Dios y fuera de la ciencia – es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida. Abyecto. Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos (KRISTEVA, 2004, p.11).

O olhar que nos é devolvido



Figura 13 - Imagem de *Noite e Neblina* (1955), de Alain Resnais.

Conforme já discutimos, para Didi-Huberman, a imagem tem a potência de dar a ver o objeto nele mesmo, como o túmulo (de granito, coberto de inscrição, etc – evidência de um volume), mas tem a potência de nos olhar, e o que nos olha não tem mais nada de evidente, pelo contrário, trata-se agora de uma espécie de *esvaziamento*. Assim, temos a distinção entre o homem tautológico (aquele que vê no objeto somente o objeto mesmo e nada mais) e o homem da crença (para quem o volume perde sua evidência e ele vive “num sonho acordado”). A pilha de cadáveres de *Noite e neblina* vem nos olhar para dizer de nosso fim mesmo, da morte, e as plantas que florescem ali hoje não alteram o ânimo da paisagem, como se houvessem ainda reminiscências. Visão de um sujeito da crença, que “prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes, desesperadamente informes, para enchê-los de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para confortar e informar – ou seja, fixar – nossas memórias, nossos temores e nossos desejos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 48). Na concepção benjaminiana, a própria história é vista como reminiscência, ou seja, a história que não vivenciamos enriquecida pela potência (o passado pode *não ter sido* assim). A história, nesta perspectiva, é residual.

É necessário, contudo, atentar para o fato de que as imagens capturadas pelo viés da tautologia ou da crença estão intimamente relacionadas com a questão da presença/ausência. A teoria de Didi-Huberman se liga à de Benjamin no que concerne às imagens da crença, pois estas permitem que o homem veja além daquilo que vê (o que não ocorre com a tautologia), e por isso o pensador francês comenta que o homem da tautologia fará de tudo para recusar a *aura* do objeto. Lembremos do texto recorrente de Benjamin, em que conceitua a aura como a “aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170). A recusa da aura, abordada minimamente por Benjamin, portanto, está implícita no “como” o sujeito da tautologia concebe a obra de arte: o objeto por ele mesmo.

Auschwitz (ir)representada: tautologia ou *além* das representações?

De forma semelhante podemos considerar o próprio conceito de Shoah como o esvaziamento de uma possibilidade de representação, já que o grande perigo é essencializar uma identidade como paradigma. Segundo Nancy, a questão da identidade se torna um problema quando é pensada na universalidade, não na singularidade. Para ele, tomar a universalidade

[...] en términos de identidad – de ‘yo’, de ‘sujeto’, de identidad representable por remitirse a sí misma -, he aquí, probablemente, el fondo del cual proviene la posibilidad del ‘judío’ y de un deseo de su ‘exterminio’. Se constituyó al ‘judío’ como el portador de toda la identidad dada, mientras que el mundo cristiano y moderno se constituía como mundo de la identificación, siempre problemático, siempre por venir, por producir o por conquistar (NANCY, 2006[b], p. 13).

Considera também que a raça ariana foi vista como “representante de la representación”, o que ele chama de “suprarrepresentação nazi”, e, em sentido oposto, lembra que o judeu é, para Hitler, o representante da representação em seu sentido ordinário e pejorativo, destruidor de civilizações, parasita, e, portanto, o representante da destruição da representação. Nesse mesmo texto,

intitulado *La representación prohibida* atenta para o conceito de representação, uma vez que a origem do termo está relacionada não à ideia de repetição, mas de intensidade da apresentação, e adverte para a questão da representação em Auschwitz, afirmando que os campos podem ser (e são) representados sim, mas de uma maneira que deixa junto um sentido (ou um rastro de presença naquilo que é já ausência). Deste modo, o autor diferencia a idolatria da representação, postulando que

El ídolo es un dios fabricado, no la representación de un dios, y el carácter irrisorio y falso de su divinidad obedece al hecho de haber sido fabricado. Es una imagen que es de por sí misma y no por lo que presuntamente representa, una imagen que es de por sí una presencia divina, y por eso está hecha de materiales preciosos y durables, madera imputrescible, oro y plata, etc, y es, antes que nada, una forma tallada, una estela, un pilar e incluso un árbol o un arbusto (NANCY, 2006[b], p. 22).

Isso implica numa concepção de representação que recusa a mimese, ou seja, que recusa a representação como um estado de verdade. A mimese imobiliza algo que se dá como processo, mas aqui, contrariamente a isso, a representação deve ser compreendida como simbolização, pois, conforme Didi-Huberman, ver é perder, o que significa que só temos aquilo que perdemos.

Um resto: a morte

Em *Noite e Neblina* a imagem some, se perde na noite e no nevoeiro para dar lugar à imagem colorida, que, por sua vez, some também deixando um resquício de sentido: a morte, que, através das imagens claras dos campos floridos volta para rememorar um tempo

decorrido¹⁰⁴. Assim, entramos nas imagens anacronicamente e compomos constelações entre presente e passado, onde a “representación es una presencia presentada, expuesta o exhibida. [...] No presenta algo sin exponer su valor o su sentido o, cuando menos, el valor o el sentido mínimo de estar ahí frente a un sujeto” (NANCY, 2006[b], p. 37).

Um exemplo muito claro do anacronismo é o da criança que fica em seu quarto sozinha, à espera da mãe, e vê, no *fundo* da ausência, objetos que a olham, dos quais logo ela transformará numa *imagem*. Cito: “A mais simples imagem, por certo: puro ataque, pura ferida visual. Pura emoção ou deslocamento imaginário. Mas também um objeto concreto – carretel ou boneca, cubo ou lençol da cama – exatamente *exposto* a seu olhar, exatamente transformado. Um objeto *agido*, em todo caso, ritmicamente agido” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 79). Nesse caso, o carretel com que a criança brinca (do exemplo freudiano), olha pra ela, aparece e desaparece, e, em suas idas e vindas, pode aludir ao encontro do presente com o passado. Percebemos o quanto Didi-Huberman é benjaminiano quando conclui:

Eis por que o objeto eleito pela criança só “vive” ou só “vale” sobre um fundo de ruína: esse objeto foi inerte e indiferente, e tornará a sê-lo fatalmente, fora do jogo, num momento ou noutro. Esse objeto esteve morto, e o estará: toda a sua eficácia pulsativa, pulsional, prende-se ao intervalo rítmico que ele mantém ainda sob o olhar da criança (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 82).

Na noção do resíduo, nas referências à imagem dialética (que têm latência e que exigem de nós uma postura dialetizante), na menção à aura, é possível se perceber muito da contribuição benjaminiana em Didi-Huberman, como se pudéssemos lê-lo além dele, atravessando Benjamin, entretanto. Como o carretel da criança que vai e volta, as imagens dos mortos em Auschwitz se vão, dão lugar a imagens vivificantes, mas aquele olho arregalado sempre volta, os mortos revivem no presente de uma imagem dialética, onde o passado não

¹⁰⁴ Conforme foi discutido nos capítulos anteriores a respeito da abjeção, sempre há um retorno, aqui, como a barata ou como as fezes, a morte também volta. Na imagem dialética, o passado retorna.

acabou. Assim o olho pode ser pensado enquanto carretel de criança; uma imagem presente, sobretudo na ausência, uma imagem que retorna:

É talvez no momento mesmo em que se torna capaz de desaparecer ritmicamente, enquanto objeto visível, que o carretel se torna uma imagem visual. O símbolo, certamente, o “substituirá”, o assassinará – segundo a idéia de que o ‘símbolo se manifesta primeiro como assassinato da coisa’ - , mas ele substituirá num canto, esse carretel: num canto da alma ou num canto da casa (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.83).

Muito embora compartilhe com Benjamin a noção de ruína, é de Freud que Didi-Huberman extrai a ideia “desse seu princípio”, ou seja, é preciso enxergar a imagem *para além do princípio do prazer*¹⁰⁵. Ele explica: “É que o carretel só é “vivo” e dançante ao figurar a ausência, e só “joga” ao eternizar o desejo, como um mar demasiado vivo devora o corpo do afogado, como uma sepultura eterniza a morte para os vivos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 83). Da mesma forma “abre” as possibilidades de como se enxergar uma imagem esvaziada de seu sentido primeiro, vendo aí a possibilidade de se enxergar *para além do princípio da imitação*, ou *para além do princípio da visibilidade*, enxergar na imagem o próprio tempo, não a representação do tempo. O olho aberto do morto no campo de concentração evidenciando aquilo que nos olha, que nos amedronta, que nos assombra. O olho aberto evidenciando a (nossa) própria morte. Como um jogo de esvaziamento, as imagens preto/branco do filme, se perdem na *dialética visual*, e daí podemos ler também a imagem do comboio fechado que leva os deportados aos campos na noite e na neblina (literal e metaforicamente no escuro, já que eles não sabiam o que os esperava), que traz na narração a advertência de que a morte faz suas escolhas.

Conforme a teoria aqui discutida, a noite traz muitas imagens, e não é fortuita a citação do fenomenólogo Merleau-Ponty, que diz: “Quando, por exemplo, o mundo dos objetos claros e articulados se acha abolido, nosso ser perceptivo amputado de seu mundo desenha uma espacialidade sem coisas. É o que acontece na noite.”¹⁰⁶ É nesse

¹⁰⁵ O pensador francês toma “emprestado” o título de um livro de Freud (bem como o exemplo da criança com o carretel) para exprimir de modo verossímil a imagem “para além do princípio do prazer”.

¹⁰⁶ DIDI-HUBERMAN apud Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945, p. 282.

apagamento da imagem através da noite (ou do escuro), que é possível enxergar mais além, enxergar a ausência de nós mesmos. Com Godard, podemos ver poesia na noite, mesmo quando esta esbarra na escuridão da morte. É assim que Godard vê a noite além da noite:

lo que se hunde / en la luz / es la resonancia / de lo que sumerge la noche / lo que sumerge / la noche / prolonga en lo invisible / lo que se hunde / en la luz / el pensamiento, la mirada / la palabra / la acción enlazan esa frente / ese ojo, esa boca / esa mano / con los volúmenes / apenas percibidos / en la sombra de las cabezas y de los cuerpos / inclinados en torno / a un nacimiento / a una agonía / o a una muerte (GODARD, 2007, p.165).

Na noite, as coisas se misturam, as imagens são indistintas, como o nosso próprio inconsciente. A noite adquire um lugar privilegiado, que é a experiência da privação do visível, e essa experiência pode fazer revelações – como o fez para Tony Smith¹⁰⁷, que enxergou na noite o fim da arte. O ponto crucial, porém, está no fato de que a noite pode trazer imagens, “a noite que não traz conselho quando se vive na insônia, ou mesmo no devaneio sonolento, mas a noite que traz fadiga e imagens” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 98). Neste ponto, existe uma familiaridade com o psicanalista Pierre Fedida, quando este escreve a respeito da (in)visibilidade, da obscuridade ou da imagem fracassada de um trabalho de morte, pois no jogo de esvaziamento o que se esclarece é o luto. Por isso Fedida crê que o luto põe o mundo em

¹⁰⁷ Tony Smith foi um artista minimalista que recebeu questionamentos acerca de seu estilo: seriam as obras minimalistas consideradas tautológicas? Didi-Huberman vem lembrar dos artistas minimalistas dos anos 60, entre eles, Marcel Duchamp, em que a arte em questão seria definida por “volumes sem sintomas e sem latências, portanto, objetos tautológicos”. Donald Judd, um desses artistas, apresenta então quatro cubos de metais, como o aço inoxidável, alumínio, cobre – materiais nobres e resistentes ao tempo. Eliminou-se o detalhe: cada cubo apresenta-se na sua simples forma de visibilidade, e temos agora uma arte esvaziada, que “*não representa nada*” diante de nós como imagem. Ele está aí, diante de nós, simplesmente, simples volume íntegro e integralmente dado [...] Sua aridez formal o separa, aparentemente, de todo processo ilusionista ou antropomórfico em geral. Só o vemos “especificamente” e tão claramente na medida em que ele não nos olha.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.60) A não-representatividade como imagem implica no fato de que o objeto “não joga com alguma presença, porque ele é dado aí, diante de nós, como específico *em sua própria presença*, sua presença ‘específica’ de objeto de arte”. Ver a imagem sob o prisma da crença consiste em ver na imagem, a ausência; mas os cubos, no caso, não deixam vazio, são presença em si mesma.

movimento. Em seu texto “O sopro indistinto da imagem” descreve a formação de imagens durante o sonho, fazendo uma relação com a linguagem:

[...] a matéria destas imagens pertenceria ao rosto e à voz da fala reminescente, fala cujo passado é anacrônico, subtraído de qualquer horizonte de interioridade do presente consciente. Durante a sessão, o analista sabe que tais seres fantasmagóricos perturbam o curso de um relato e atrapalham o representável: seu único suporte – o destinatário desaparecido – é o vazio da fala aberta para sua respiração (FEDIDA, 1996, p. 177).

Num campo de indefinição, Fedida faz menção ao texto de Louis Marin a respeito da pintura *Anunciação*, de Fra Angelico: “*Mistério da Figurabilidade*: por sua *vacuidade* mesma, como vazio ausente de qualquer figura, a pintura *mostraria a invisível* condição de possibilidade das figuras, espaço de pintura, espaço de luz em que o incircunscritível vem em lugar dos corpos representados” (MARIN apud FEDIDA, p.184). Contrapondo à imagem tautológica, coloca lado a lado Freud, Cézanne, Mallarmé e Valéry – que tratavam o aparelho ótico muito além do que uma simples “técnica de reprodução da visão”. A imagem deve afetar, comunicar. Nesse caso Fedida descreve o branco como a cor que afeta, mas que impõe silêncio – daí nada se pode dizer: “o branco é a indeterminação de silêncio da linguagem que deveria impor uma imagem. Deixar o ser indefinido, o indistinto do branco ou do silêncio da imagem, não seria a única retidão possível da linguagem para reservá-la, a fim de que a fala não incorra em erro?” (FEDIDA, 1996, pp. 188-189).

E é a partir desse branco que embaça e indistigue a imagem¹⁰⁸ que concebemos a neblina, o nevoeiro, o comboio que vai partindo dentro da névoa e não se sabe para onde vai levar aquelas pessoas. O branco da neblina que se funde na noite e que nos faz calar. Godard

¹⁰⁸ É válido lembrar do livro de Clarice Lispector, *Onde estivestes de noite*, em que, no conto homônimo, acontece uma longa caminhada noturna na montanha, mas ali tudo é indistinto, tudo é inomeável – desde o sexo dos personagens (que se definem como Ele-ela), até as cores que se mesclam entre o branco e o preto o tempo todo. Embora, a meu ver, esse seja o conto mais expressivo do livro, em todos os outros há também um quê de indefinição.

parece conversar com tudo isso: “lo que se hunde en la noche / es la resonancia / de aquello que el silencio sumerge / lo que el silencio sumerge / difunde en la luz / lo que se funde en la noche” (GODARD, 2007, p. 75). Tanto a noite quanto a neblina, em sentido estrito, apaga as imagens - ou pela falta de luminosidade ou pelo excesso de brancura – mas é essa indefinição mesma que abre a potência do ver “para além (de princípios quaisquer)”. Mesmo a arte minimalista, com seus cubos (de madeira ou de metais) é dialética, tem latência, uma vez que é o nosso “ver” que se inquieta, não o objeto. Se assim é, o que dizer então de *Noite e neblina*, em que as imagens nos olham tão profundamente que parecem gritar?

PEQUENA CONCLUSÃO: VEREDAS

Esta pretensa “conclusão” se enquadraria mais sob a denominação de “caminhos” do que propriamente uma inferência sobre o conjunto de capítulos. Se os próprios argumentos defendidos aqui já incitam a pensar que a sujeira é uma questão de ponto de vista seria contraditório dizer que isso ou aquilo faz parte do imundo de uma forma generalizada. Com G.H., assim como com Ana de “Amor” e o homem de “Desenlace às três da tarde”, personagens dos livros de Clarice Lispector, o *in-mundo* sobrevém quando uma ordem é estremecida, é posta fora dos padrões, mesmo que a desordem seja dada através de introspecção e desvarios, pois é aí que as personagens “entram no mundo”, se colocam nele a partir de perspectivas do despojamento, da nudez. Ademais, quando deslocamos nosso olhar para o Oriente ou para os povos primitivos, por exemplo, como poderíamos pensar esses “mundos” se eles não têm os mesmos “padrões” da cultura moderna ocidental? É por isso que a relativização tornou-se o caminho mais pertinente nas discussões acerca da sujeira, tanto étnica, quanto higiênica.

Julia Kristeva, como vimos, defende que a abjeção é necessária para que se viva. Ela é pólo de atração e de rejeição. É preciso descartar. Por isso os dejetos corporais, por isso a morte, que é o limite que “já invadiu tudo”, quando já se perdeu tudo. O abjeto não cessa de desafiar, ela diz. Assim, “esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente” (KRISTEVA, 2004, p. 10). Ao transpormos a experiência mística de G.H., a sistematização metropolitana para o descarte de dejetos corporais, ou a força exercida pelo fascismo e pelo nazismo, veremos que essas são condições limítrofes, se entravam em dicotomias inerentes ao abjeto: categorias de dentro e fora, sujo e limpo, sagrado e profano, mesmo e outro. E o cadáver é a expressão máxima, já que sendo a extrapolação do limite da vida, ainda assim há germinação na terra, ou seja, é a vida imbricada na morte.

Morte, podridão, astros, origem, merda: signos que para culturas primitivas estão inseridos numa compreensão totalitária, global. No resgate, por exemplo, de um mito dos povos mexicanos de Huicholes de Jalisco a respeito do firmamento, temos: “Luna salió de su casa de agua para iluminar el cielo. Quiso distribuir sus blancos

destellos en el firmamento, y defecó. Se esparcieron sus heces, piedras brillantes sobre la negrura” (AUSTIN, 1988, p. 77). A cosmogonia, na visão dos povos primitivos, pode ser também escatológica. Entende-se por que então na trajetória do trabalho tem-se o contato com os mitos, que são resgates muito instigantes das culturas ágrafas. Porém, apesar da sensação de incompletude que os mitos nos trazem (sentimo-nos estimulados a saber mais sobre eles, assim como eles próprios destinam-se a mostrar o mundo de uma maneira totalizante), não cabia aqui dar um novo rumo à dissertação àquela altura da entrega e voltar o olhar especificamente às mitologias sem um estudo mais aprofundado das religiões primitivas, das simbologias, dos bestiários. Caberia ler com mais afinco Claude Lévi-Strauss e outros antropólogos que buscaram na cultura ameríndia os códigos dessas civilizações - e isso demanda tempo. A “passagem” por esses conceitos profundos instigou-me a pensar numa futura pesquisa. O ilustrador de *Una vieja historia de la mierda* (escrito por Alfredo López Austin), o também mexicano Francisco Toledo, possui um riquíssimo acervo de pinturas “alheias ao pudor”, a padrões sociais pré-estabelecidos. Desenvolve uma temática em que os animais e os humanos se identificam por uma série de fatores, que vão desde a copulação (ou o ato sexual) até as dejeções. Seus *Cuadernos insomnes* são ilustrados a partir da criação e da recriação de mitos. Um belo material escatológico que ficou de fora desta pesquisa pela impossibilidade de captar suas minúcias, de *escavar e recordar* (usando uma expressão benjaminiana) tudo o que o material pudesse enriquecer este trabalho. Ficará para um próximo estudo.

Por ora, os filmes, as narrativas literárias e os estudos antropológicos que foram contemplados podem ser pensados, cada um à sua maneira, num estremecimento da ordem (tanto psicológica quanto social). Numa cultura onde a exibição é o que dita valores, o olhar não consegue se prender a nada porque tudo é fugaz. Mas não conseguimos escapar do “olho da consciência”, para falar com Bataille, que nos fixa, uma vez que a barbárie não fica alheia a esse olhar nem mesmo quando se age no escuro que indistingue a catástrofe. A barbárie fica indistinta, mas ainda assim nos olha através da consciência. Jean-Luc Godard é quem lembra do cinema em sua abordagem política, onde até mesmo o preto-e-branco dos filmes pode mascarar verdades e ludibriar o espectador. Como ele afirma, o cinema é a indústria da mentira. Porém, o cinema pode ser também um recurso usado para o “desmascaramento” de uma situação social. Glauber Rocha e Rogério Sganzerla são provas contundentes disso, já que, através do cinema e de seus escritos

tornaram nítida uma realidade de fome e de corrupção, muito difícil de ser assumida pelos próprios brasileiros.

Para este momento, as passagens abjetas são vias de desnudamento de padrões. Pretende-se aqui uma nudez que tem a força do desejo, mas também de crueldade, de desmascaramento, como Bataille propõe. A impureza e o hibridismo são abalos de estruturas cristalizadas, e as tensões trazidas à tona devem intuir como uma “contradición tan extraña como admirable” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 40). A escatologia, aqui, torna-se uma travessia que pretende analisar diversas produções artísticas para chegar a uma abordagem política abrangida pelo fascismo e pelo nazismo. As produções cinematográficas de Pier Paolo Pasolini, assim como os textos de Clarice Lispector, exemplificam esse estranho fascínio exercido pela abjeção e pelo imundo. Muitos artistas ficam fora deste recorte¹⁰⁹ - mas pretende-se, assim mesmo, conduzir o leitor a um corredor escuro e passar por sujeiras diversas, canais de esgoto, sangue, corpos fétidos, merda, vômito, violência (que implica incessantemente no erotismo), ratos, subdesenvolvimento. Imagens abjetas que, se contrapostas, conduzem ao estremecimento da ordem, à profanação, e isso nada mais é do que a dialética da história.

¹⁰⁹ Entre eles: François Rabelais, Albert Camus, Augusto dos Anjos e Salvador Dalí – que optam também por um viés transgressor.

REFERÊNCIAS

- Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias. – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. de Selvino José Assman. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007[a].

_____. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

_____. “Elogio da profanação”. In.: _____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007[b].

_____. “Parodia”. In.: _____. *Profanaciones*. Traducción: Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

ASSIS, Machado de. *Várias histórias*. Obra Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. II.

AUSTIN, Alfredo López. *Una vieja historia de la mierda*. Ciudad de Mexico: Ediciones Toledo, 1988.

BARKER, Francis. *The tremulous Private Body, Essays on Subjection*. London/New York: Methuen, 1984.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

_____. *História de ratos*. Tradução de Aníbal Fernandes. Hiena Editora: Lisboa, 1988.

_____. *História do olho*. Tradução e Prefácio de Eliane Robert de Moraes. Ensaios de Michel Leiris, Roland Barthes e Julio Cortázar. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929 -1939*. Selección, traducción y prólogo de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

_____. *O ânus solar (seguido de O olho pineal)*. Tradução de Aníbal Fernandes. Hiena Editora: Lisboa, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Librio, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas - La modernidad y sus parias*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas v. III. Trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. “N – Teoria do conhecimento, teoria do progresso”. In: *Passagens*. Org. Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

_____. Rua de mão única. Tradução Rubens R. T. Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENTES, Ivana. “O devorador de mitos”. In.: ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese da percepção*. Tradução de Ana Luiza Andrade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009.

CALARCO, Matthew. *Zoographies – The question of the animal from Heidegger to Derrida*. Columbia University Press: New York, 2008.

CARVALHO, Flávio de. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005.

CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. 2 ed. 4 reimp. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

CURI, Simone. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Venus rajada – Desnudez, sueño, crueldad*. Traducción de Juana Salabert. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DUNDES, Alan. *Life is like. A chicken Coop ladder. A study of German National Character through Folklore*. Detroit:Wayne State University Press, 1989.

FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. 2 ed. Prefácio de Jean-Paul Sartre. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FEDIDA, Pierre. “O sopro indistinto da imagem”. In.: _____. *O sítio do estrangeiro, a situação psicanalítica*. São Paulo: Editora Escuta, 1996.

FLAUBERT, Gustave. *Novembro*. Tradução, introdução e notas de Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2000.

FOUCAULT, Michel. “Prefácio à transgressão”. In.: _____. *Ditos e escritos* (Vol.III). 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *Vigiar e punir - Nascimento da prisão*. Tradução de Ligia M. Pondé Vassalo. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREUD, Sigmund. *Duas histórias clínicas (o “pequeno Hans” e o “homem dos ratos”)* – vol. X das *Obras Completas*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. “Três ensaios sobre a sexualidade” In: *Fragmento da análise de um caso de histeria*. – vol. VII das *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GODARD, Jean-Luc. *Historia(s) del cine*. Traducción de Tola Pizarro y Adrián Cangí. Buenos Aires: Caja negra, 2007.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.

GULLAR, Ferreira. *Dentro da noite veloz*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

_____. *Poema sujo*. Prefácio Alcides Villaça. 9 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

HARPET, Cyrille. *Du déchet: philosophie des immondices. Corps, ville, industrie*. L’Harmattan: Paris, 1998.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

_____. “Sobre la abyección”; “De que tener miedo”. In. _____. *Poderes de la perversión*. 5 ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina S.A., 2004.

_____. *O sol negro. Depressão e melancolia*. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAPORTE, Dominique. *History of shit*. Translation by Nadia Benabid and Rodolphe el-Khoury, with an introduction by Rodolphe el-Khoury. Massachusetts: A Document Book, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Tradução de António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.

_____. *O cru e o cozido* (Mitológicas v. 1). São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. 4 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

_____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998[a].

_____. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998[b].

_____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998[c].

_____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LYOTARD, Jean-François. *O inumano. Considerações sobre o Tempo*. 2 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

MARTÍ, José. “Ciegos y desleales”. In: *Obras escogidas*. Tomo III (nov. 1891 – maio 1895). La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1992.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MUTARELLI, Lourenço. *O cheiro do ralo*. Prefácio de Valêncio Xavier. 2 ed. São Paulo: Devir, 2002.

NANCY, Jean-Luc. *58 indícios sobre el cuerpo, Extensión del alma*. Trad. Daniel Alvaro. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007.

_____. *Corpus*. Traducción de Patricio Bulnes. Arena Libros: Madrid, 2003.

_____. *El intruso*. Traducción de Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006[a].

_____. *La representación prohibida seguido de La Shoah, un soplo*. Traducción de Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006[b].

NAZÁRIO, Luiz. *Pasolini - Orfeu na sociedade industrial*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

NUNES, Benedito. “A paixão de Clarice Lispector”. In: CARDOSO, Sérgio (et al). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras/FUNARTE, 1987, pp.269-275.

PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogo com Pasolini - escritos (1957 - 1984)*. Tradução Norma Benetazzo. São Paulo: Nova Stella, 1986.

ROCHA, Glauber. *O Século do cinema*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

_____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

RODRIGUES, José Carlos. *Higiene e ilusão: o lixo como invento social*. Nau: Rio de Janeiro, 1995.

_____. *Tabu do corpo*. 2 ed. Achiamé: Rio de Janeiro, 1980.

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. *A estética da melancolia em Clarice Lispector*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2000.

SGANZERLA, Rogério. *Edifício Rogério [Textos críticos 1 e 2]*. Org. por Manoel Ricardo de Lima e Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

TELLES, Renata Praça de Souza. *Roberto Schwarz vai ao cinema: imagem, tempo e política* (tese de doutorado). Florianópolis: UFSC/PGL, 2005.

VENTURA, Tereza. *A poética polytica de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

VERDE, Cesário. *Poesias completas de Cesário Verde*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector – A paixão segundo C.L.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- Filmografias

A ERVA DO RATO. Direção de Julio Bressane. Brasil, 2008, 80 min, color.

A IDADE DA TERRA. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 1980, 160 min., color.

AGARRANDO PUEBLO. Dir. Carlos Mayolo e Luis Spina. Colômbia, 1977. 28 min.

ARQUITETURA DA DESTRUICÃO. Dir. Peter Cohen. Suécia, 1992.
121 minutos.

DI-GLAUBER. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 1977, 18
min., color.

ESTAMIRA. Dir. Marcos Prado. Rio de Janeiro, 2004 115 min., color e
p/b.

NOITE E NEBLINA. Dir. Alain Resnais. França, 1955. 32 min. Color.
e p/b.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. Dir. Rogério Sganzerla. São
Paulo, 1968, 93 min.

O CHEIRO DO RALO. Direção de Heitor Dhália. Distribuído por
Filmes da Estação. São Paulo, 2006, color.

O FANTASMA DA LIBERDADE. Direção de Luis Buñuel.
França/Itália, 104 min., color.

POCILGA. Direção de Pier Paolo Pasolini. Itália/França, 1969, 100
min., color.

SALÒ OU OS 120 DIAS DE SODOMA. Direção de Pier Paolo
Pasolini. Itália/França, 1975, 108 min., color.

TEOREMA. Direção de Pier Paolo Pasolini. Itália, 1968,105 min.,
color.

TERRA EM TRANSE. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 1967, 115 min., preto-e-branco.

- Periódicos

BATAILLE, Georges. “Madame Edwarda”. In: *Revista Outra Travessia*. Revista de Literatura, n.5. Ilha de Santa Catarina, 2º semestre de 2005.

BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestésica: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. In: *Travessia – Revista de Literatura*. N. 33. Florianópolis, 1996.

LISPECTOR, Clarice. “Desespero e desenlace às três da tarde”. In: *Travessia – Revista de Literatura*. n. 36. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.

- Sítios

Encyclopædia Acephalica. Disponível em:
<http://athemita.files.wordpress.com/2007/04/encyclopaedia-acephalica.pdf>

Acesso em 27/ maio/ 2011.

Portal Exame. Disponível em:
<http://portalexame.abril.com.br/meio-ambiente-e-energia/noticias/fezes-porco-geram-energia-515508.html>>

Acesso em 18/maio/2010

Revista Cafeicultura. Disponível em
<http://www.revistacafeicultura.com.br/index.php?tipo=ler&mat=20245>

Acesso em 10/jun/2010

Tempo Glauber. Disponível em
<<http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/idade.htm>>
Acesso em 25/ago/2009.

Revista Moviola. Disponível em:
<<http://www.revistamoviola.com/2008/10/05/a-erva-do-rato>>
Acesso em 24/ jan / 2011.

BATAILLE, Georges. *O ânus solar*. Tradução Aníbal Fernandes,
Lisboa: Hiena, 1985. Disponível em
< [http://www.4shared.com/get/t2YAh34S/Georges_Bataille_-
_O_Anus_Sola.html](http://www.4shared.com/get/t2YAh34S/Georges_Bataille_-_O_Anus_Sola.html)>. Acesso em 15/ ago/ 2010.

ANEXO

Fonte:

<http://www.revistacafeicultura.com.br/index.php?tipo=ler&mat=20245>

Acesso em 10/jun/2010

26/03/2009 20:20

Café do Jacu, caro e exótico

A TRIBUNA - VITÓRIA-ESDOMINGO - 22/03/2009 – REGIONAL –
Página 14

- DOMINGO - 22/03/2009 – REGIONAL – Página 14

Julio Huber

Em Domingos Martins, o café feito com sementes ingeridas pelo pássaro jacu é vendido a cerca de R\$ 240,00 o quilo.

Você já imaginou tomar um cafezinho feito com os grãos tirados das fezes de uma ave? E se esse café custasse algo em torno de R\$240,00 o quilo? Esse café existe. Trata-se do Jacu Bird Coffee, ou Café do Jacu, que é produzido na fazenda Camocim, em Pedra Azul, Domingos Martins.

Parece estranho, mas esse café exótico é um dos mais caros do mundo e o mais caro do Estado. Para se ter uma ideia, a maior parte da produção é vendida para as melhores cafeterias de Tóquio, Londres, Los Angeles e São Francisco.No Espírito Santo, apenas a Casa do Porto, em Vitória, a Estalagem Petra e o restaurante Don Lorenzoni, em Pedra Azul, comercializam o Café do Jacu.

O motivo de ser tão caro, e raro, é porque passa por um processo diferente dos tradicionais. Os grãos do Jacu Bird são colhidos das fezes de uma ave chamada jacu, que come os melhores frutos do cafeeiro, aqueles sem defeito e completamente maduros.

Considerado uma ameaça para o lucro dos cafeicultores, pois em certos cafezais comiam até 10% da produção, o jacu passou de vilão a grande colaborador do cafeicultor e empresário Henrique Sloper, proprietário da Fazenda Camocim, em Domingos Martins.

Após saber que o café mais caro do mundo – o Kopi Luwak –, da Indonésia, é produzido a partir dos grãos encontrados nas fezes do

civeta, um tipo de gato selvagem, Sloper resolveu fazer a experiência com os grãos encontrados nas fezes dos jacus que devoravam a produção de arábica em sua propriedade.

E o resultado o deixou animado. Além de ser um produto exótico, o sabor do café surpreendeu até os melhores especialistas em degustação do País. A provadora e consultora de café de São Paulo Eliana Relvas provou o Café do Jacu e afirmou que vale a pena.

"O sabor desse café é equilibrado e muito bom. Fica um gosto bom na boca. O mais diferenciado é que se trata de um produto exótico", disse Eliana.

A primeira produção do Café do Jacu ocorreu em 2006, com poucos quilos. Em 2008, atingiu cerca de 150 quilos. Agora, toda a produção é exportada. O preço? Quem dá é o produtor, que só vende quando encontra alguém que pague o valor que ele quer.

"Por ser um produto exótico e o único no mundo, só vendo quando o meu comprador paga o valor que eu estipulo. Essa é uma prova de que a natureza e o homem podem viver em harmonia, pois sem o jacu esse café seria como um outro qualquer", disse Sloper.

- PRODUTO É SUCESSO EM RESTAURANTES

DOMINGOS MARTINS – A procura pelo Jacu Bird Coffe vem aumentando em restaurantes e cafeterias no Estado, como na Estalagem Petra, em Pedra Azul, restaurantes Don Lorenzoni, em Venda Nova do Imigrante, e Casa do Porto, na Praia do Canto, Vitória.

O proprietário do restaurante Don Lorenzoni, Fernando Lorenzoni, disse que o estabelecimento já se tornou referência na venda do Café do Jacu. Segundo ele, são vendidos pelo menos 150 cafezinhos por mês, a R\$ 8,00 cada.

"Quem já experimentou, não quer saber de outro. Começamos a vender o produto há uns oito meses e a procura só tem aumentado. Com a chegada do inverno, acredito que será ainda melhor. Após saborear as

nossas massas especiais, nada melhor que tomar um Café do Jacu", disse.

A atendente da Estalagem Petra Priscila Machado Moraes observou que muitas pessoas que não conhecem o café se assustam quando são informadas que o motivo do alto preço é em função dos grãos serem retirados das fezes do Jacu.

"Muitas pessoas conhecem o café e vêm aqui só para comprá-lo. Mas, quem pergunta o motivo do preço diferenciado fica assustado quando explicamos", comentou.

A Casa do Porto, na Praia do Canto, Vitória, também vende o exótico café. Lá, são oferecidos em sachê, para preparar um cafezinho, além do pacote com 250g de pó ou de grãos torrados.

OS PREÇOS

CASA DO PORTO, PRAIA DO CANTO, VITÓRIA

Sachê para um cafezinho: R\$ 2,50

Pacote com 250g do pó: R\$ 59,00

ESTALAGEM PETRA, KM 90 DA BR-262, PEDRA AZUL

Pacote com 250 gramas do pó: R\$90,00

Um cafezinho do jacu: 4,50

Cafezinho tradicional: R\$ 0,50

RESTAURANTE DON LORENZONI, KM 102 DA BR-262, VENDA NOVA DO IMIGRANTE

Cafezinho do jacu: R\$ 8,00

Pacote com 250 gramas do pó: R\$90,00

-

Obs: No Restaurante Sampaullim, localizado na Rod. ES 164, Km 69 em Pedra Azul, o Café Jacu Bird pode ser degustado por R\$7,00 a xícara.

