

A LINGUAGEM ABJETA EM “NÃO PASSARÁS O JORDÃO” E EM “O LEITE EM PÓ DA BONDADDE HUMANA”

Anna Monica da Silva Aleixo¹ Tânia Sarmiento-Pantoja²

Resumo

O uso da tortura no período da ditadura militar no Brasil trouxe às suas vítimas sequelas que marcaram profundamente, uma vez que os sofrimentos causados pela ferida traumática transcendem as debilitações físicas. Nas narrativas “Não passarás o Jordão”, de Luiz Fernando Emediato e “O Leite em Pó da Bondade Humana”, de Haroldo Maranhão, esse aspecto compõe-se como núcleo desafiador à representatividade, pela via da memória, da violência presente na cena da tortura. Destacam-se, na elaboração da cena, os efeitos de abjeção que, de forma impactante e perversa, são resultantes das punições sofridas pelas vítimas. Dentre os resultados podemos destacar: o chamado horror deleitoso; o uso de uma linguagem que tem o poder de causar um efeito de abjeção e a movimentação/apropriação do Realismo Grotesco. Quanto aos procedimentos metodológicos, podemos dizer que se trata de uma pesquisa em literatura comparada fundamentada na teoria da estética do abjeto.

Palavras-chave: Abjeto. Tortura. Ficção.

Abstract

The use of torture during the military dictatorship in Brazil brought their victims sequels that have profoundly since the sufferings caused by traumatic wound transcend physical impairments. In the narratives “Não passarás o Jordão”, by Luiz Fernando Emediato and “O Leite em Pó da Bondade Humana”, by Haroldo Maranhão, this aspect is composed as challenging the representativeness core, through the memory of violence in this scene torture. Noteworthy in drafting the scene, the effects of

abjection that so shocking and perverse, are the result of the punishments suffered by the victims. Among the results stand out: the so-called horror delight, the use of a language that has the power to cause an effect of abjection and movement / appropriation of Grotesque Realism. Regarding methodological procedures, we can say that it is a comparative literature research based on the theory of aesthetics of the abject.

Keywords: Abject. Torture. Narrative.

BREVE INTRODUÇÃO AO PROBLEMA

A ditadura civil-militar é o pano de fundo de “O leite em pó da bondade Humana”, de Haroldo Maranhão e de “Não passarás o Jordão”, de Luiz Fernando Emediato. Essas histórias apresentam uma linguagem impudente que no ímpeto de narrar as atrocidades (cometidas durante as sessões de torturas) mostram os efeitos de abjeção provocados nos protagonistas das narrativas em tela. Com base nisso, acreditamos ser essa linguagem o fator que justifica o presente estudo, pois é por meio dessas narrativas que podemos conhecer (ou pensar sobre) uma linguagem capaz de desencadear efeitos de abjeção.

Nesse sentido, os procedimentos adotados envolveram a pesquisa bibliográfica e a seleção de um *corpus* para realização de análise, a partir de duas coletâneas de contos: *Verdes anos*, de Luiz Fernando Emediato e *As peles frias*, de Haroldo Maranhão. Consistiu a seleção em dois contos já citados com vistas à realização de um estudo de caso: “O leite em pó da bondade humana”, de Haroldo Maranhão e “Não passarás o Jordão” de Luiz Fernando Emediato.

¹ Graduada em Letras – Língua Portuguesa, da Universidade Federal do Pará. Foi bolsista de iniciação científica (PIBIC-CNPQ).

² Doutora em Estudos Literários. Docente de Literatura de Língua Portuguesa do Curso de Graduação em Letras – Língua Portuguesa e do Programa de Pós-Graduação em Letras, na Universidade Federal do Pará.

1. O OBJETO

A categorização sobre o abjeto neste trabalho se dá a partir dos estudos de Júlia Kristeva e Seligmann-Silva, bem como de comentadores das contribuições desses ensaístas. Inicialmente iremos apresentar uma síntese dos textos que permitiram a categorização sobre o abjeto e o sublime, uma vez que ambos estão interligados, além de que, para se entender um, faz-se necessário conhecer o outro.

Embora o abjeto se manifeste por meio da realidade bruta e radical e o sublime de forma “maquiada e mascarada”, “o abjeto está sempre prestes a irromper no sublime e espedaçar o equilíbrio que este proporciona” (ARCURI, 2011). Isso em função de o abjeto ser capaz de causar repúdio e, ao mesmo tempo, atração. Causa deleite em momentos em que deveria causar repugnância, tranquiliza quando deveria ameaçar, provoca asco e prazer, simultaneamente, atrai com a aversão. Pode provocar gozo com o desgosto. Arrebata, fascina e satisfaz com o desagradável. Para Júlia Kristeva (1980, p.10) vários elementos estão imbricados na abjeção e eles ganham força justamente nesse movimento de aproximação e repulsa:

“Dégout d'une nourriture, d'une salete, d'une déchet, d'une ordure. Spasmes et vomissements qui me protègent. Répulsion, haut-le-coeur que m'écarte et me détourne de la souillure, du cloaque, de l'immonde. Ignominie de la compromission, de l'entre-deux, de la trahison. Sursant fascine qui m'y conduit et m'em sépare”³. (KRISTEVA, 1980, p.10)

Conforme Kristeva (*apud* MORAES, 2011) o abjeto é, portanto, o que se conhece como o rejeitado, aquilo que traz repulsa, que produz asco, que se manifesta de forma ameaçadora, inquietante, que desperta ao mesmo tempo fascínio e desejo: “(...) ele é a poluição fundamental, pois se trata de um corpo sem alma”. Segundo ainda Kristeva (*apud* SOUZA; FERREIRA, 2011) o abjeto fragiliza nossas fronteiras, problematizando tanto a individualização dos seres quanto os significados estabelecidos por sua cultura, por isso não é estranho que os artistas sintam certo deleite em representar em sua arte o mau desempenho e desequilíbrio dos sujeitos e da sociedade. E mais:

Há na abjeção uma dessas violentas e obscuras rebeliões do ser contra aquilo que o ameaça e que parece vir de um fora ou de um dentro exorbitante, lançando para um além do alcance possível e do tolerável, do pensável. Ela está ali, muito próxima, mas inassimilável. Ela incita, inquieta, fascina o desejo que, entretanto, não se deixa seduzir. Assustado, ele se afasta; enojado, ele se recusa... Entretanto, ao mesmo tempo, esse ímpeto, esse espasmo, esse salto é atraído para um outro lugar que é tão tentador quanto é condenado. Incansavelmente, como um inescapável bumerangue, um vórtice de atração e de repulsão coloca aquele que está habitado por ela literalmente ao lado de si mesmo (KRISTEVA *apud* COHEN, 2000, p.53).

Seligmann-Silva (2005), em seu ensaio *Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo*, mostra-nos a famosa frase da *Arte poética* de Horácio que fala sobre o desejo dos poetas em serem úteis e agradarem os seres com sua arte. Para Aristóteles, em sua *Poética*, esse deleite pode ser estabelecido pelo prazer que o homem tem em imitar. Considerando essa diretriz Seligmann-Silva evidencia que a arte de referência é a pintura, à qual está submetida o olhar, operado a partir da ideia de prazer presente na contemplação e na da *representação* de seres em degeneração. Ainda segundo o ensaísta, Aristóteles também tematiza a morte que se enquadra na base desse gênero, e o abalo que traz consigo ao provocar cenas que chocam, as quais podem gerar efeitos de medo e compaixão; esses efeitos poderiam ter “uma consequência tanto prazerosa quanto útil” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.31).

De acordo ainda com Seligmann-Silva (2005), no período⁴ em que o domínio do paradigma baseado na tríade verdade - bom - belo começou a ser posto em questão nas artes, foi abalada também a crença renascentista acerca do Belo nas artes. Mas, ressalta o ensaísta brasileiro, a crise de um determinado protótipo do Belo não aconteceu de uma hora para outra, ela ocorreu em um longo período que se desenvolveu no final do século XVII até quando se tornaram estáveis as doutrinas estéticas românticas, ou seja, no final do século seguinte. E “fenômenos como o prazer que advém da contemplação de aparições asquerosas do feio e de seres monstruosos passam a serem objeto de intensos debates” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.32).

Seligmann-Silva (2005) faz a distinção de duas modalidades de sublime que ocorrem no percurso do século XVIII, o sublime sensualista e o espiritualista. Ainda segundo Seligmann-Silva, Edmund Burke é um dos teóricos-chave dessas duas categorias. Se a conceituação de determinados objetos se dá pela forma por que se apresenta, o sublime enquanto conceito é alheio a essa estratégia, uma vez que se manifesta como ilimitado. Valendo-se de Burke, Seligmann-Silva (2005) nos fala da distinção entre *pleasure* (prazer) e *delight* (deleite), o primeiro remete ao prazer simples e o segundo ao prazer relativo. “O sublime é manifestação de um máximo; é um abalo de muita intensidade que provoca deleite ou o “horror deleitoso”” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 33). No conceito renascentista de Belo, a representação de tal beleza estava na idealização de determinados objetos e o sublime se relacionava à representação do real, especialmente dos sentimentos que nasciam da dor e do perigo.

Seligmann-Silva (2005) nos diz que, segundo Burke, entre o feio e o sublime não existe necessariamente uma relação, mas sim uma grande compatibilidade entre ambos, uma vez que o feérico auxilia no despertar do terror, e não anula a possibilidade de os objetos belos atingirem o estágio de sublimação. Ainda na concepção burkeana se tem

³ “Nojo por um alimento, uma sujeira, restos de comida, lixo. Espasmos e vômitos que me protegem. Repulsão, náusea que me distancia e me desvia das manchas, do caminho da imundície, do mau cheiro. A desgraça do comprometimento, a relação entre as duas coisas, a traição. Um fascínio que me conduz e me afasta”.

⁴ Trata-se do Iluminismo.

uma noção de sublime que não corresponde integralmente com a dos teóricos alemães. Este mesmo sublime, para esses teóricos, é uma categoria que manifesta o infinito, o superior, o divino. Com esses parâmetros o “inominável” é a palavra que melhor define o termo sublime. Como afirma Seligmann-Silva (2005), para Burke o sublime é uma espécie de antecessor do moderno conceito de abjeto. E para Kant e outros autores, o sublime do século XVIII, pode estar na base da moderna teoria do abjeto.

Ainda segundo o autor do ensaio em questão, Moses Mendelssohn considera o sublime, como sendo um sentimento de origem mista o qual surge da apreensão de objetos cuja magnitude não pode ser captada de uma única vez pelos sentidos, e também pode representar o grau de maior elevação do poético. Diferentemente da posterior afirmação de Kant, Mandelsohn mostra que entre o belo e o sublime haveria uma *continuidade*, sendo que um é a intensificação do outro, ou seja, o sublime sendo a manifestação máxima das coisas e com isso estaria acima do Belo.

De acordo com Lessing (*apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p.37), “o asqueroso constitui um limite para a arte”; asqueroso esse, que não nasce da monótona repetição do belo, “mas do asqueroso “em si”” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.37). O autor de *Laocoonte* visa à beleza sob o ângulo da dor corporal: quanto mais dor, menos beleza, assim, o grito é amenizado, na medida em que é transformado em suspiro, pois o grito mostraria uma face asquerosa e repugnante. A grande boca escancarada traz consigo uma anatomia deformada, que para Burke *indicava* a morte e para Lessing é o *ícone* do cadáver em decomposição. Ao suavizar esse grito, Lessing vai ao instante mais profundo da representação artística, pois deixa uma abertura para a imaginação ir além do visível. Apenas pela imaginação do espectador é que a face poderá ser violentada pela perfídia do grito.

No final do século XVIII e início do século XIX, o indivíduo romântico estava totalmente familiarizado com a estética do sublime. Para dar ênfase em sua análise, Seligmann-Silva (2005, p. 39) cita “as obras de um Turne, de um Constable, de Blake ou das séries de gravuras de Goya, *Caprichos* (1793-94) e *Desastre de guerra* (1810-16, publicada em 1863)”. Percebe-se em gravuras como estas, não mais a higienização das imagens das catástrofes, mas sim o terror, a morte e toda a fealdade que delas poderia extravasar, representados o mais próximo possível da realidade. Com isso, percebe-se uma metamorfose do sublime em direção ao abjeto. Em outras palavras: com essa passagem, o sublime burkeano (sensualista) se sobrepõe ao de Mendelssohn (espiritualista), de modo que nessa arte abjeta não há mais escrúpulos em mostrar imagens que ofenderiam a sensibilidade por provocarem asco, repulsa ou mesmo escândalo.

O autor do ensaio em questão chega a se indagar sobre a diferença entre a estética do sublime e

a do abjeto, perguntando-se por que uma deslizou para a outra? Seligmann-Silva mostra então que Kristeva é a teórica-chave no que diz respeito ao entendimento dessa categoria no Século XX. Ela em inúmeras vezes aproxima abjeto e sublime, pois o sublime assim como o abjeto são manifestações de “uma ausência de limites”. Embora a abjeção represente essa ausência, contrariamente ao sublime, não aponta para a elevação, e sim para chamar a atenção de um objeto passível de degradação: “Ambos os conceitos, sublime e abjeto, lidam com o inominável e sem-limites, mas falando esquematicamente, o sublime remete ao sublime espiritual – e o abjeto ao nosso corpo” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 40), ou seja, o abjeto nos remete para o baixo e o sublime para cima. Essa arte abjeta teria, por função, segundo Kristeva, violentar os tabus, visto que a sociedade é marcada por regras.

O abjeto pode ser considerado como aquele que abala as estruturas das regras desordenando-as. Encontrado em meio às fronteiras e múltiplas representações, “[é] o que perturba identidade, sistema, ordem. O que não respeita fronteiras, posições, regras. O meio-termo, o ambíguo, o composto (...)” (KRISTEVA *apud* ARAUJO, 2009, p.88). A ambivalência é, também, um efeito do abjeto, pois explica a sensação de “atração-repulsão”. “É imoral, sinistra, calculista e obscura: um terror que desagrega, um ódio que sorri” (KRISTEVA *apud* ARAUJO, 2009, p.88). Sensação paradoxal que é base da condição abjeta, pois se repele e recalca – em prol da regra e da ordem – aquilo que se atrai.

Fiorella Araújo (2009) nos diz que o abjeto não pode ser entendido como uma qualidade, mas uma ligação de fronteira que pode representar uma margem que foi lançada para além do limite, ameaçando assim, a identidade, pois o abjeto não é a ausência de limpeza, mas o que deixa a identidade perturbada, sem limites e sem regras.

Na área do abjeto não existe uma barreira, por assim dizer, um limite, pois existe uma violação até mesmo no plano linguístico. Pereira (2009) nos diz que o abjeto infringe, também, no plano linguístico: fronteira e significação. Devemos lembrar a propósito que o verbo *jacio*, em latim, possuía significações múltiplas e com marcações semânticas voltadas à expressão de algo sem limites ou carregado de imprecisão, tais como “lançar”, “deitar”, “jogar”, “exalar”, “produzir”, “dizer”, “ejetar”. O próprio dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa (2007) apresenta o significado da palavra “abjeto” como sendo um adjetivo e substantivo masculino que se pode atribuir para o que é desprezível, baixo, ignóbil. Ainda segundo o mesmo dicionário: “lat. *abjectus*, a, um 'atirado por terra, derribado, desprezível, vil, abjeto, rasteiro, baixo, abatido, desanimado', part. pas. do v. lat. *abjicere* 'lançar, atirar, derribar, deitar abaixo, desprezar, rejeitar'; ver *ject-* e *-jeto* ou *-jecto*” (HOUAISS, 2007).

Após as intervenções teóricas acerca do abjeto e da linguagem abjeta, passamos para outra parte do trabalho em que procedemos a um breve levantamento

lexical relacionado ao abjeto nos contos em tela, o que nos permitirá perceber os efeitos de abjeção com mais propriedade nas próximas etapas do estudo.

2. LEVANTAMENTO LEXICAL DO ABJETO NOS CONTOS

Nas narrativas podemos perceber uma escrita entre(inter)ditada, em que os ruídos que se instalam no processo de leitura são percebidos a partir da constituição de silêncios, na imprecisão das palavras, nas metáforas e na ambivalência. A ambivalência é, aliás, observada no interior das narrativas, principalmente, em cenas de torturas que herdaram, como consequência, o efeito de abjeção. Essa ambivalência não é perceptível apenas nas palavras que constituem o corpo escrito das narrativas, existe também uma nova forma de narrar, estilizada por excelência. Um exemplo dessa conformação é o conto de Emediato (1984), no qual é possível perceber três narradores justapostos a partir de lembranças recortadas e entremeadas. Outro aspecto a merecer destaque é que tanto no conto de Emediato, quanto no de Maranhão, não existem mais palavras capazes de dizerem o impronunciável, o corpo entra no circuito da linguagem para balbuciar uma necessidade do indizível, em que o inconsciente fala por todo o corpo e vice-versa. A linguagem corporal⁵ entra em cena para dar conta de uma capacidade que a linguagem textual já não consegue, e é em meio a essa fuga à nomeação que a linguagem abjeta (sobre)vive, pois o abjeto tem caráter inadjetivável.

Nos contos analisados, e não somente neles, podemos perceber uma nova forma de escrever, de chamar atenção do leitor, e que implica uma preocupação não com o belo ou com o eufemismo. Mas ao contrário, trata-se de uma escrita em que se configura o exagero que comporta o uso de palavras que despertam aversão. O manuseio da língua em prol de uma composição abjeta corresponde ao jogo de “abominação-sedução” própria dos efeitos de abjeção ao qual nos referimos anteriormente. A respeito dessa forma de composição estética, Antonio Candido (1989) nos diz que:

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca antes imaginadas dentro de suas fronteiras. Ressaltam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidades e técnicas de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com justa posição de recorte, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do boom jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o concretismo (...) (CANDIDO, 1989, p.209-210).

Ainda acerca dessa circunscrição, trazemos a contribuição de Therezinha Barbieri (2003) para o presente estudo:

a importância atribuída à técnica de narrar na modernidade, tanto no cinema quanto no romance, como se evidencia através da recusa à linearidade, da fragmentação do discurso, da atomização do tempo, da relevância do ponto de vista, da diversidade de vozes narrativas, da falta de homogeneidade semântica, da dissonância de elementos justapostos e de desordem na sequência dos episódios (BARBIERE apud PEREIRA, 2009, p.51).

É o que justamente nos reporta à tônica da ficção dos anos 60 e 70, a qual mostra na técnica da escrita da narrativa, essas es(his)tórias de amargura e repressão política, a partir das quais é possível percebermos outras formas de narrar, denunciar – e ao mesmo tempo – de uma busca por libertação das formas convencionais.

Após essa tentativa de mostrarmos algumas características na linguagem como o caráter composicional das narrativas, passemos para as duas subseções em que fazemos um levantamento lexical e tentamos entender esta mesma linguagem a partir da ponte “abjeto-grotesco”.

2.1. A LINGUAGEM ABJETA EM “O LEITE EM PÓ DA BONDADE HUMANA”

O conto “O leite em pó da bondade humana” integra a coletânea de contos *As peles frias*, de Haroldo Maranhão. Narrado unicamente em primeira pessoa, o conto é descrito em meio a lembranças não lineares que mais parecem sonhos que reminiscências. A estrutura composicional da narrativa traz, em grande parte dos parágrafos, relatos esgarçados aparentemente resultantes de uma fala inebriada, entremeados à descrição da situação dolorosa do presente (cenas de tortura), e também, o diálogo entre o narrador-personagem e seu inconsciente.

A narrativa do conto é composta por parágrafos extensos que, se lidos rapidamente, podem causar cansaço a quem os lê. Desconfia-se que, na tentativa de mostrar um personagem sem força e, conseqüentemente, sem fôlego, Maranhão tenha tentado fazer com que o leitor (além de se sentir angustiado com as cenas de torturas) possa, também, perceber, a partir da sinestesia, a experiência de sufocamento na qual o protagonista está imerso.

As palavras e expressões de “baixo”⁶ calão são apresentadas em quase todas as onze páginas que compõem o conto. Destaca-se que o primeiro período do conto, inicia-se com a seguinte expressão: “O FILHO da puta” (MARANHÃO, 1983, p.11). E nas outras páginas, aparecem os seguintes termos e expressões: “os putos”; “Os filhos da puta”; “cu”; “putas que os cagaram”; “porra”; “caralho”; “O putto”; “fodido”; “Fi-lhos-da-pu-ta”; “foda-se! Foda-se, velho escroto!” (MARANHÃO, 1983, p.12-21 *passim*).

⁵ A linguagem corporal é mais antiga que a verbal, ela foi marginalizada na sociedade ocidental depois da aparição da verbal, entretanto, ela permanece viva com a passagem do tempo (PEREIRA, 2009).

⁶ Estamos empregando a palavra *baixo* entre aspas, pois o Bakhtin em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, assim o usa.

A comparação a partir de um teor negativo também compõe a narrativa. O protagonista se encontra sob tortura e tenta elaborar a dor física e os afetos provenientes dessa experiência. Desse modo, podemos inferir que essa figura de linguagem surge como recurso linguístico para dar conta da revolta sentida com as humilhações e espancamentos de que está sendo vítima o protagonista, como podemos perceber nos trechos a seguir: “eu resfolegava feito um bicho morrendo” (MARANHÃO, 1983, p.11); “como se meu sexo lhe fosse insuportável, como se precisassem estragar-me aí justamente (...)” (MARANHÃO, 1983, p.15); “a cabeça tombou como a de um morto” (MARANHÃO, 1983, p.21). É possível observarmos, também, trechos que apresentam as comparações com traços hiperbólicos que – na tentativa de buscar através do comparar – buscam expressar o excesso de dor: “como se vendá-los me encapsulasse em esfera de aço, que força alguma romperia” (MARANHÃO, 1983, p.11); ou ainda: “como se me esmigalhasse as têmporas em roda de ferro, pesada, pesada roda de ferro, tudo pesado, pernas, mãos, o ato mesmo de pensar doía” (MARANHÃO, 1983, p.14).

Em outros momentos da narrativa, a hipérbole não aparece somente acoplada à comparação, ela é encaixada com autonomia, ou seja, sem o recurso de outra figura de linguagem como apoio, pois sozinha é capaz de despertar – sem querer parecer, ou comparar – ainda mais veracidade a um sofrimento já grande em demasia, como nos fragmentos a seguir: “Não grito. Os filhos da puta podem me estourar que não grito” (1983, p.12); “quase rompendo-me a carne” (1983, p.13); “Tenho certeza de que meu urro foi pavoroso e carregava o ódio do mundo, todo ódio do mundo” (1983, p.21). Nota-se que todas as citações acima são em primeira pessoa do singular, uma vez que são frases ou pensamentos do narrador-personagem, característica que aliás se diferencia no conto de Emediato selecionado. Passemos, então, para a narrativa desse outro escritor.

2.2. A LINGUAGEM ABJETA EM “NÃO PASSARÁS O JORDÃO”

“Não passarás o Jordão” compõe a coletânea *Verdes Anos*, de Luís Fernando Emediato. Como já foi mencionada em outra seção deste trabalho, tal narrativa é compartilhada por três narradores que trazem – cada um a sua maneira – uma linguagem específica que as diferenciam umas das outras, são elas: a de um narrador em terceira pessoa, a dos policiais e, por fim a de Cláudia: a vítima.

O narrador onisciente em terceira pessoa (singular e plural) comenta, a partir de uma linguagem sutil, o que acontece com Cláudia, que vem a ser a protagonista; sua trajetória no encarceramento; sua fragilidade; a impaciência dos policiais com relação à vítima e a indignação dos mesmos por outros questionarem seus

métodos de extraírem informações. Ao analisar a linguagem presente nas falas desse narrador, não registramos a utilização de palavras de “baixo” calão ou referência a elementos do “baixo” corporal, ou ao menos, um efeito de abjeção. Ao apresentar uma linguagem domesticada e um estilo suave de narrar o relato que compõe esse momento da narrativa de “Não passarás o Jordão” faz uma alusão ao narrador das narrativas convencionais, para logo em seguida desestabilizar esse modelo, na medida em que são inseridos mais dois narradores.

De fato, ao contrário do tipo de narrador acima citado, o relato cuja perspectiva é a dos policiais é em primeira pessoa (singular e plural); essa narração possui uma linguagem repleta de palavras grosseiras, baixas, rústicas e ofensivas. A língua roça o que há mais vil no vocabulário, dessa forma, os policiais conseguiriam ferir a vítima antes, durante e após as agressões físicas, para fazê-la se sentir duplamente iníqua: como ser humano injustamente abatido pelos espancamentos e como mulher sexualmente submetida: “Umás putas sujas”; “sua puta”; “- Rebelde! Vocês são todos uns idiotas”; “Acha que somos idiotas?”; “- Seus idiotas. Vocês estão querendo matá-los, seus imbecis?”; “- Eu ouvi, sua puta!”; “- Sabe, sim, sua puta imunda!”; “- Nome, sua puta!”; “seu imbecil”; “- Acorda, vagabunda!”; “Dela, idiota, a roupa dela!”; “Égua! Puta imunda e suja, não vai dizer? Não vai dizer, égua, puta, puta!” (EMEDIATO, 1984, p.100-118 *passim*).

Na narração (em primeira pessoa do singular e plural) de Cláudia – a protagonista – podemos observar que nela não são inseridas palavras de “baixo” calão, entretanto, ocorrem referências ao “baixo” corporal que só aparecem no relato da vítima nos momentos em que Cláudia narra as torturas infringidas a ela, pois em paralelo às cenas dolorosas, são expressos igualmente seus medos, angústias, em forma de pensamentos involuntários e não lineares. Vejamos: “(...) óleo diesel ou gasolina, fezes, urina, água de esgoto, sangue coagulado, esperma e carne deteriorada” (EMEDIATO, 1984, p.128). Ao utilizar uma linguagem eivada de elementos tanto do “baixo” corporal quanto de outros que também causariam repúdio, os torturadores a conduzem a uma condição inferior em relação aos algozes, visto que eles a consideram como “puta, imunda e suja (...)” (EMEDIATO, 1984, p.118). A língua dos carrascos contém a mácula da infâmia que seguramente marca o asco a que Cláudia é exposta durante a experiência da tortura; essa mácula se torna um de seus verdugos, eterna e fiel companheira, uma vez que a “segue continuamente, dia após dia, noite após noite” (EMEDIATO, 1984, p. 132-133).

3. APROPRIAÇÃO DE ELEMENTOS DO “BAIXO” CORPORAL E A AMBIVALÊNCIA

Como foi perceptível acima, as narrativas

contadas pelo prisma dos protagonistas mostram uma linguagem carregada de apropriações de elementos do “baixo” corporal. Pois, segundo Bakhtin (1987), para aquele que se encontra em estado de *rebaixamento* a destruição é sinônimo de tûmulo. Entretanto todos os sinais relacionados a essa natureza são ambivalentes, pois a sepultura cavada é a sepultura corporal e o “baixo” é a zona dos órgãos genitais e suas adjacências, que podem ser entendidos como o que fecunda e dá à luz. Por isso, as imagens relacionadas aos excrementos conservam uma relação simultânea com o nascimento, fecundidade, renovação, e o bem-estar.

Através dos levantamentos lexicais mostrados na seção anterior, é possível observarmos determinadas cenas de torturas, que narradas – sem eufemismo, sem preocupação de mascarar ou/e chocar – trazem uma narração repleta de palavras que, segundo Bakhtin (1987), são próprias daquilo que chama de *realismo grotesco*. A ambivalência faz parte do *realismo grotesco*, pois se trata de um tipo de realismo que trabalha com “essa dupla significação, por assim dizer no *alto* e no *baixo* do termo” (BAKHTIN, 1987, p.140).

Percebermos desse modo um *rebaixamento* explícito, visto que as vítimas, em ambos os contos, são inferiorizadas por meio de agressões verbais repletas de referências a elementos do “baixo” corporal.

Como observamos nos trechos que se seguirão a ambivalência não é percebida a partir da figura dos excrementos, mas substancialmente pela presença do sangue, pois este é o responsável pela vida e, ao mesmo tempo, sob outro enfoque, o provocador do efeito de abjeção, por corresponder drasticamente e tragicamente à violentação do corpo:

O sangue vazava do nariz e invadia-me a boca. Eu resfolegava feito um bicho morrendo, e quando aspirava, entravam golfadas mornas, que em seguida refluíam ensopando e tingindo a camisa (MARANHÃO, 1989, p.11).

O rosto desfigurado, as roupas em pedaços, está quase nu. Tem uma plasta de sangue seco presa ao nariz.(...) Tenta abrir sua boca. Quando o consegue escorre dela um fio de sangue (EMEDIATO, 1984, p.185-186).

O sangue demonstrado nas citações acima (de Emediato e de Maranhão) é levado a outro patamar, pois, enquanto é um dos responsáveis pela vida de um corpo, tem um caráter positivo. Entretanto, no momento em que uma lesão vascular fica exposta (ocorrendo o sangramento e originando um coágulo no local ferido), este mesmo sangue torna-se negativo, provocando um efeito de abjeção aos que observam e/ou entram em contato com ele, como podemos observar de maneira mais precisa na narrativa de Emediato.

Outro elemento ambivalente percebido não nesta citação, mas em outra⁷, é o esperma, pois aparece no conto de Emediato (1984) também com teor negativo, uma

vez que provoca aversão a quem se depara com ele, mais precisamente, para quem é obrigado a ingeri-lo a força, no caso trata-se de Cláudia. Assim como o sangue, o esperma também se expressa marcado pela ambivalência, pois, se por um lado é um líquido que contém alguns elementos⁸ indispensáveis para a gênese da vida, por outro, quando ingerido, provoca aversão. Por isso, tanto o sangue quanto o esperma, observados nas duas narrativas, estão enquadrados em uma escrita ambivalente.

Concluindo, como foram percebidas nas seções anteriores, as narrativas são descritas, por excelência, em uma linguagem que faz referência a elementos do “baixo” corporal, pois, dessa forma, os torturadores poderiam provocar mais revolta e humilhação na vítima. Como podemos perceber em um trecho do conto de Emediato (1984, p.127) “(...) espezinhada com uma espécie de urtiga ardente, que me introduziram na boca, no ânus e na vagina, atazanada com choques elétricos em todas as partes do corpo, inclusive as sexuais e excretoras (...)”. É graças a essa linguagem do “baixo” que o abjeto ganha potência enquanto efeito, uma vez que as ações e afetos implicados na experiência narrada são descritas sem refinamentos. Contudo, a linguagem abjeta em “O leite em pó da bondade humana”, a nosso ver, apresenta-se de forma mais escrachada quando comparada à de “Não passarás o Jordão”.

REFERÊNCIAS

ABJETO. In: *Houaiss Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*. Versão 2ª – Produzido e distribuído por Editora Objetiva Ltda. Abril de 2007.

ARAÚJO, Fiorella Ornellas. *Do duplo à abjeção: uma leitura de A confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro*. 2009. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Departamento de Letras clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ARCURI, Mariana Conde Moraes. *Uma breve trajetória do feio na literatura portuguesa*. Disponível em: <http://www.ucp.br/html/joomlaBR/images/VOL8_VERNACULUM/uma%20breve%20trajet%C3%B3ria%20do%20feio%20na%20literatura%20portuguesa.pdf>. Acesso em: 20 de out. de 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

⁷ “(...) lembrar-me de misturas de algo parecido com óleo diesel ou gasolina, fezes urina, água de esgoto, sangue coagulado, esperma e carne deteriorada” (EMEDIATO, 1984, p. 128.).

⁸ Espermatozoide e Sêmen.

BATISTA, Suellen Monteiro; HOLANDA, Silvio Augusto de Oliveira. *Testemunho e tortura: A elaboração estética da violência em "O leite em pó da bondade humana"*, de Haroldo Maranhão. In: III SEMINÁRIO NACIONAL LITERATURA E CINEMA DE RESISTÊNCIA III RESISTÊNCIA, 2012, Belém. *Anais do III SEMINÁRIO NACIONAL LITERATURA E CINEMA DE RESISTÊNCIA*, Belém, Universidade Federal do Pará, 2012. CD-ROM.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 23-60.

EMEDIATO, Luiz Fernando. "Não Passarás o Jordão". In: _____. *Verdes Anos*. São Paulo: EMW Editores, 1984. Coleção Tirando de Letra. v. 2.

HARTMAN, Geoffrey. Holocausto, arte e trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 207-236.

MARANHÃO, Haroldo. "O Leite em Pó da Bondade Humana". In: _____. *As peles frias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

MORAES, Marcelo Rodrigues de. *Estética e horror: o monstro, o estranho e o abjeto*. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie/art_11.php>. Acesso em: 29 de set. de 2011

PEREIRA, Vinícius Carvalho. *Literatura e abjeção: um estudo da imagem das fezes na obra de Rubem Fonseca*. 2009. 131 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Departamento de Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SOUZA, Edson Luiz André de; FERREIRA, Silvia. *Marcas do abjeto na arte contemporânea*. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0101-48382010000100004&script=sci_arttext&tlng=en>. Acesso: 19 de out. de 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: _____. *O local da diferença*. 2005. São Paulo: Editora 34, p. 31-44.