

***O LEITE EM PÓ DA BONDADE HUMANA, DE HAROLDO MARANHÃO: UMA
ESCRITA “ABJETO-GROTESCA”***

***MILK POWDER OF HUMAN KINDNESS, BY HAROLDO MARANHÃO:
WRITING “ABJECT-GROTESQUE”***

Anna Mônica da Silva ALEIXO¹

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo a investigação da linguagem apresentada no conto *O leite em pó da bondade humana* do escritor paraense Haroldo Maranhão. O trabalho é norteado por perguntas que, dentre as quais, podemos destacar: a linguagem utilizada no conto apresenta uma “linguagem abjeto-grotesca” ou uma linguagem abjeta e em outro momento grotesca? Com base na análise do conto e nas assertivas de alguns teóricos e estudiosos das categorias em questão, podemos dizer que a linguagem apresentada possui características de ambas, pois foi percebido que, no conto, a aparição de uma categoria se faz presente na apropriação da outra e as duas surgem e se auxiliam como forma de potencializar o asco e o repúdio, uma vez que, em *O leite em pó da bondade humana*, o abjeto adquire potência ao se apropriar de alguns elementos do *realismo grotesco* e este só surge na necessidade daquele. Para essa investigação, são usadas as conjecturas de Victor Hugo (1988), Bakhtin (1987), Kayser (1986), Seligmann-Silva (2005), Pereira (2009), Araújo (2009).

PALAVRAS-CHAVE: Linguagem. Abjeto. Grotesco. Literatura.

ABSTRACT: This article aims to research the language present in the short story *Milk Powder of Human Kindness* by writer Haroldo Maranhão. This works to be based by questions, that between it, we can to highlight: the language used in the short story introduce a “language abject-grotesque” or a language one moment abject, the next grotesque? With grounding in analysis of the short story and in some theoretical studios of the classes in question, we can to say what the language introduced possesses characteristic both. Because, was realizing, in short story, what the presentation of the one class introduce yourself in handles of the other and the two appears and aids as way of the to increase disgust and revolt, because, in *Milk Powder*

¹ Graduanda em Letras – Habilitação em Língua Portuguesa. Universidade Federal do Pará (UFPA/ Castanhal-Pa/ Brasil). Trabalho elaborado sob orientação da Profa. Dra. Tânia Sarmiento-Pantoja. E-mail: aleixo_monica@yahoo.com.br.

of *Human Kindness*, the abject acquires power when takes advantage of the “Realism Grotesque” and this only appears in necessity of the that. To support our assertions, we use theoretical support Victor Hugo (1988), Bakhtin (1987), Kayser (1986), Seligman-Silva (2005), Pereira (2009), and Araújo (2009).

KEY-WORDS: Language. Abject. Grotesque. Literature.

Introdução

Segundo Nadine Habert (2011), a década de 70 foi um período que ficou conhecido como a década mais cruel da ditadura militar instaurada desde 1964. Nessa fase histórica do Brasil, ser preso por determinados órgãos² significava, sem dúvida, a tortura (em muitos casos até a morte). Os “atropelamentos” ou “morte em tiroteios” eram divulgados pelos meios de comunicações para que fossem acobertados os assassinatos. As negações às prisões, também, eram feitas para que os culpados saíssem ilesos.

Existiam censores da Política Federal nas redações de revistas e jornais, nas emissoras de televisão e de rádio. As notícias e as novelas passavam por uma espécie de “filtro” e eram mascaradas com imagens de “paz, prosperidade e tranquilidade social”.

Assim como os meios de comunicação sofreram com a repressão imposta pela ditadura militar, a criação artística também sofreu, pois era vista como ameaça ao regime. Peças teatrais, filmes, músicas, livros eram obstruídos; muitos artistas e professores sofreram pressões, prisões e processos; o exílio também foi um fator bastante presente nesse período:

Compositores como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque de Holanda, Geraldo Vandré; autores e diretores de teatro como José Celso e Augusto Boal; poetas como Ferreira Gullar; cineastas como Glauber Rocha; professores e cientistas como Florestan Fernandes, Fernando Henrique Cardoso, Marcio Schemberg, entre outros (HABERT, 2011, p. 30).

Embora fosse notória a coerção, muitos não sabiam o que estava acontecendo, várias pessoas realmente acreditavam no “milagre” da prosperidade, pois neste período se estava criando uma espécie de expectativa de ascensão social. Isso se deu porque o

² DOI – DODIS (Departamento de Operação Interna – Centro de Operações de defesa Interna).

terror da ditadura foi mais intenso àqueles que resistiram ao regime e muitos que não se opuseram diretamente caíram na ignorância.

É justamente a essa fase histórica que a estória da narrativa deste trabalho busca tratar/denunciar. A ditadura cívica militar é o contexto histórico de *O leite em pó da bondade Humana*, de Haroldo Maranhão. Essa narrativa apresenta uma linguagem impudente que no ímpeto de narrar as atrocidades (cometidas durante as sessões de torturas) mostram os efeitos de abjeção provocados no protagonista da narrativa. Com base nisso, acreditamos que é esta linguagem o fator que justifica este trabalho, pois a narrativa nos proporciona conhecer (ou pensar sobre) uma linguagem que tem o poder de causar um efeito de abjeção. Foi baseado nas aplicações das ideias dos teóricos estudados que conseguimos perceber com mais clareza o que apenas a teoria não é capaz de mostrar sobre a linguagem abjeta, como por exemplo: movimentação de outras categorias estéticas, os efeitos de abjeção causados no narrador-personagem, etc.

Os procedimentos metodológicos envolveram um levantamento bibliográfico sobre abjeto e a seleção de um *corpus* para realização de análise, a partir de uma coletânea de contos: *As peles frias*, de Haroldo Maranhão. Consistiu a seleção em um conto: "O leite em pó da bondade humana", de Haroldo Maranhão.

Como forma de categorizar algumas palavras e expressões utilizadas nas narrativas, dividimos este trabalho em dois capítulos, sendo que no primeiro (dividido em duas subseções) fazemos uma teorização sobre as categorias estéticas aqui analisadas, e no segundo, fazemos um levantamento lexical do objeto tratado e discorremos sobre dois aspectos (*o rebaixamento* e a *ambivalência*) que julgamos serem próprios das características desse tipo de linguagem, uma vez que possuem grande relevância no que concerne à condição abjeta. Este trabalho possui uma pesquisa bibliográfica fundamentada na teoria da estética do abjeto e do grotesco. Apresenta os resultados de um estudo sobre o abjeto em uma produção literária que tem a tortura como tema expressivo.

Este artigo tem por intuito refletir e discorrer sobre a composição da linguagem utilizada no conto *O leite em pó da bondade humana*, de Haroldo Maranhão. Ou seja, pensar em uma "linguagem abjeta" que contém suas características e especificidades.

1. Breves considerações sobre o abjeto e o grotesco

Passemos então, para a categoria do abjeto e do grotesco e depois, no segundo capítulo, para a linguagem abjeto-grotesca a partir da análise de algumas possíveis características levantadas sobre ela.

O abjeto

A categorização sobre o abjeto neste trabalho se dá a partir dos seguintes estudiosos: Júlia Kristeva³ e Seligmann-Silva. Inicialmente iremos apresentar uma síntese dos textos que permitiram a categorização sobre o abjeto e o sublime, uma vez que ambos estão interligados, e para se entender um, faz-se necessário saber o conceito do outro.

Começamos dizendo que 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). Pois, o abjeto possui o poder de causar repúdio e, ao mesmo tempo, atração. Causa deleite em momentos que deveria causar repugnância, tranquiliza quando deveria ameaçar, provoca asco e prazer simultaneamente, atrai com a aversão. Tem gozo com o desgosto, arrebatada, fascina e satisfaz com o desagradável.

Conforme Júlia Kristeva (1982, *apud* MORAES, 2011), o abjeto é o que se conhece como o rejeitado, aquilo que traz repulsa, que produz asco, que se manifesta de forma ameaçadora, inquietante, que desperta fascínio e desejo: “(...) ele é a poluição fundamental, pois se trata de um corpo sem alma”. Segundo Kristeva (1988, *apud* SOUZA e FERREIRA), 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.

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,

³ Em virtude do texto de Kristeva *The Powers of Horror* (que discute o abjeto) não se encontrar em língua portuguesa, utilizamos as ideias de Kristeva a partir da visão de alguns estudiosos que fazem a leitura deste texto e discutem sobre a categoria do abjeto.

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, 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. Sobre isso, Seligmann-Silva evidencia que a arte de referência é a pintura, à qual está submetido o olhar, que é operado a partir da ideia de prazer presente na contemplação 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 e provoca 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, no período⁴ em que o domínio do paradigma baseado na tríade verdade - bom - belo começou ser posto em questão nas artes, foi abalada também a crença renascentista acerca da beleza. 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, 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 objetos de intensos debates” (*Ibidem*, 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 como se apresenta, o sublime enquanto conceito é alheio a essa estratégia, uma vez que se manifesta como ilimitado. Valendo-se de Burke, Seligmann-Silva nos fala da distinção

⁴ Trata-se do Iluminismo.

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 relaciona à representação do real, especialmente dos sentimentos que nascem da dor e do perigo. 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 perguntar sobre a diferença entre a estética do sublime e a do abjeto, perguntando-se por que uma deslizou para outra. Seligmann-Silva mostra então que Kristeva é a teórica-chave no que diz respeito ao entendimento do dessa categoria no Século XX. Ela, em inúmeras vezes, aproxima o abjeto e o 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 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 desagrada, um ódio que sorri” (*ibidem*, 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 atirada para além da fronteira, 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. Uma vez que o verbo *jacio*, em latim, possuía significações múltiplas, tinha por significado: lançar, deitar, jogar, exalar, produzir, dizer. Ou seja, as marcas semânticas eram percebidas sem limites e imprecisão. E na língua portuguesa as palavras: sujeito, objeto e abjeto, são vocábulos derivados dessa mesma raiz, apesar de significados diferentes.

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 ao que é desprezível, baixo, ignóbil. Ainda segundo o mesmo dicionário, destacamos o seguinte:

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'; *verjact-* e -*jeto* ou -*jecto*; f.hist. sXV*abjecto* (HOUAISS, 2007).

Depois das discussões teóricas sobre a linguagem e o abjeto, passemos para outra parte do trabalho, que é uma breve discussão sobre o grotesco. Pois acreditamos que os apontamentos apresentados sobre esta última categoria são essenciais neste trabalho, uma vez que para se entender algumas instalações do abjeto nos contos selecionados, precisamos entender alguns elementos que compõem as características do grotesco.

O grotesco

Na contemporaneidade o termo “grotesco” é usado para adjetivar algo que suscite o riso, o escárnio e o ridículo. Porém, pouco se sabe que desde o seu descobrimento até a atualidade, o vocábulo “grotesco” passou por diversas conceituações.

A primeira conceituação desta categoria foi dada aos ornamentos encontrados nas escavações feitas primeiramente em Roma e depois em outras regiões da Itália, no final do séc. XV. Entretanto, pelo fato de nossa pesquisa não ter como foco um estudo mais detalhado sobre o grotesco, trouxemos apenas algumas tentativas de conceituações de seus principais teóricos, sendo eles: Victor Hugo (1988), Kayser (1986) e Bakhtin (1987).

Victor Hugo (1988) mostra-nos a diferença entre grotesco e sublime, a interdependência de um na existência do outro. Deixa claro que para se definir um, faz-se necessário entender, ou melhor, ao menos conhecer o outro. Pois, compreendeu-se que no mundo, nem tudo é belo, bom, gracioso e sublime. Que ao lado de um universo aparentemente sem falhas, harmonioso e completo, existe o seu avesso, ou seja, o grotesco, que ao se rebaixar transporta o sublime à perfeição. Pois, para a exaltação do sublime, foi necessário o rebaixamento do grotesco à condição de inferior. E é mais uma vez em Hugo que nos valem para fazer essa afirmação, “O sublime sobre o sublime dificilmente produz contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo” (1988, p.31). Existe uma necessidade de rebaixamento, para assim, vir à tona a glorificação, por isso, quando se tem a imagem do disforme, o sublime torna-se mais puro.

Hugo afirma que o grotesco poderá trazer interpretações múltiplas, uma vez que não se trata de um corpo ou um ser estático. A metamorfose é uma das grandes características desta estética do horror, “é por isso que ele [grotesco] nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos” (HUGO, 1986, p.33). É nessa interdependência que a humanidade foi criada e permanece, pois só se tem harmonia quando se está na presença de contrastes.

Entretanto, esse contraste que Hugo (1988) afirma ser a base do grotesco, para Kayser (1986) é um princípio estrutural no qual pode aparecer de diversas formas, pois se trata de um princípio muito vago. Como afirma o próprio Kayser “Se existe algo de grotesco nos exemplos dados por Hugo, encontra-se apenas na contraposição, ou seja, na forma especial de contraste” (1986, p, 61). Para Kayser as principais características do grotesco são: a hibridização, o sinistro, e o “que nos dá impressão de ser uma careta, um demônio sinistro, de uma visão noturna e, portanto, de ser portador de um conteúdo de horror, desconcerto e angústia perante o inconcebível.” (1986, p, 156).

Kayser mostra-nos que o conceito desta categoria estética no início de sua propagação era divulgado como uma arte de mau gosto, subclasse do cômico. “O exagero das formas” era mau visto por muitos do séc. XVI, pois os que ainda estavam presos à antiga estética não aceitavam a deformação que mostrava a verdadeira face do mundo. E com isso, ignoravam a nova arte, que fazia surgir uma estética não presa às regras e mostrava o outro lado encoberto.

Na análise que faz das obras de François Rabelais, Bakhtin mostra-nos a distinção de duas categorias de grotesco: *realismo grotesco e grotesco romântico*.

A primeira, abrangendo a Idade Média e o Renascimento, e conforme o diagnóstico de Bakhtin, o aspecto de maior importância nessa primeira fase “é o rebaixamento, isto é, a transferência ao material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1987, p.17). Aqui entram em cena as partes do corpo (o baixo-corporal), as excrescências, os orifícios e as ações que não eram permitidas devido às regras e tabus, tais como o coito, o parto etc. Outro ângulo de suma importância ainda nessa primeira categoria é o *trono – destrono*, ou seja, aquilo que está no ápice da glória pode ser rebaixado para a desonra do destronado. A segunda fase teve início no século XVII e estendeu-se até meados do século XVIII, nesse período se tem o nascimento de outra concepção de grotesco, conhecida como *grotesco romântico*. Nessa nova categoria do grotesco tem-se o desejo de descaracterizar o caráter cômico popular, tentavam-se banir as palavras de baixo calão, referências aos órgãos genitais e excrementos.

Bakhtin (1987) nos fala sobre as características do grotesco no prefácio de *Cromwell* de Victor Hugo. A seu ver, Victor Hugo discorre sobre o termo de maneira interessante. Bakhtin concorda que a característica do grotesco, por excelência, é a deformação. Entretanto, considera que Hugo, ao mostrar o contraste, para assim exaltar o sublime, está enfraquecendo o valor isolado do grotesco.

Sobre a obra de Kayser *O grotesco na pintura e na literatura*, Bakhtin nos diz que essa obra é, até o momento, a única teoria consagrada sobre o grotesco, uma vez que esse estudo possui uma enorme quantidade de observações importantes e análises arguciosas. Contudo, nos alerta que não podemos tomar como verdade toda concepção de Kayser, pois sua teoria é “absolutamente inaplicável aos milênios da evolução anterior ao Romantismo” (1986, p. 41). Ao ler as definições de Kayser, Bakhtin fica surpreendido pelo tom lúgubre, terrível e espantoso do universo grotesco, o qual é possível apenas ser captado por um universo dominado pelo medo. E para Bakhtin, esse mesmo medo é considerado uma expressão unilateral e tola, pois o verdadeiro grotesco e sua liberdade em manifestar-se não podem sobreviver em meio a um mundo em que o medo domina.

Bakhtin enfatiza que a teoria do grotesco de Kayser pode servir como fundamento teórico sobre certos aspectos do grotesco romântico, entretanto, acredita ser inadmissível o emprego de seu termo às outras fases de desenvolvimento do grotesco. Pois acredita que a essência estética do termo só poderá ser corretamente analisada se estiver no “âmbito da cultura popular da Idade Média e da literatura do Renascimento”

(1987, p. 45); e para compreender as diversas significações dos termos referentes ao grotesco, é preciso olhá-lo pelo prisma da cultura popular e da visão carnavalesca do mundo, pois, fora desse aspecto, o grotesco pode tornar-se insignificante.

Apesar de mostrarmos todo um apanhado do grotesco a partir das ideias de seus principais teóricos, acreditamos que para o desenvolvimento deste trabalho e análise das narrativas escolhidas, as ideias de Bakhtin (1987) sejam mais válidas, embora não acreditemos que só se possa ter uma visão de grotesco a partir do caráter carnavalesco e/ou da cultura popular. Mas o que nos interessa da análise de Bakhtin sobre as obras de François Rabelais, é um dos elementos característicos que o autor atribui ao *realismo grotesco*, ou seja, o *rebaixamento* (o *Trono-destrono*, a referência ao “baixo” corporal e a *ambivalência*). Pois, segundo esse teórico, podemos perceber que os *rebaixamentos* grotescos sempre fizeram alusão ao “baixo” corporal, ou seja, à zona dos órgãos genitais. Por isso, acreditamos que a ambivalência (com seu *alto* e *baixo*) entra nesse circuito da linguagem abjeta, para proporcionar àquele⁵ que está sendo elevado o seu *destronamento*. Um exemplo bem claro sobre esse rebaixamento é a figura de Jesus Cristo, pois tentaram *rebaixá-lo* por meio do *destronamento*, atribuindo-lhe, por ironia, uma coroa de espinhos, fazendo-o experimentar o *Trono-Destrono*.

Após destas discussões sobre a categoria do abjeto e do grotesco, passemos para a segunda parte deste trabalho: a verificação das categorias na narrativa de Haroldo Maranhão.

2. Levantamento lexical do abjeto no conto

O conto de Haroldo Maranhão pode ser considerado como uma narrativa de resistência, pois podemos perceber uma denúncia e resistência às torturas cometidas durante o período da ditadura militar brasileira.

Na narrativa podemos perceber uma escrita entre(inter)ditada, onde os ruídos na leitura são percebidos pelo silêncio, na imprecisão das palavras, nas metáforas e na ambivalência. A ambivalência é observada no interior da narrativa, principalmente, em cenas de torturas que herdaram, como consequência, o efeito de abjeção. Também percebemos, no conto de Maranhão, que quando não existem mais palavras capazes de dizerem o impronunciável, o corpo entra no circuito da linguagem para balbuciar uma necessidade do indizível, onde o inconsciente fala por todo o corpo e vice-versa, pois a

⁵ Estamos nos referindo a qualquer pessoa ou objeto.

linguagem corporal⁶ 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 sobrevive, pois o abjeto tem caráter inadjetivável.

No conto analisado, podemos perceber uma nova forma de escrever, de chamar a atenção do leitor, uma preocupação não com o belo ou com o eufemismo. Mas o contrário, com o exagero de palavras que despertam aversão, e assim, conseguem atrair com a “abominação-sedução” linguagem abjeta. A respeito dessa forma de composição estética, Antônio Cândido (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 dantes 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 ajusta 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 (...). (CÂNDIDO, 1989, p.209-210).

É o que justamente nos reporta à tônica da ficção dos anos 60 e 70, a qual mostra na técnica escrita da narrativa, essas es(his)tórias de amargura e repressão política em que é possível percebermos outra forma de narrar, denunciar – e ao mesmo tempo – libertar-se das convenções estéticas que produzem uma linguagem literária de efeito prosaico.

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

⁶ 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).

3. A linguagem abjeta em O leite em pó da bondade humana

Narrado unicamente em primeira pessoa, o conto, que tem como contexto histórico a ditadura cívica-militar, 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, os sonhos, como forma de refúgio, entremeados à situação dolorosa do presente (cenas de tortura), e também o diálogo entre o narrador-personagem e seu inconsciente.

As palavras e expressões de “baixo”⁷ calão são apresentadas em quase todas as onze páginas que compõem o conto. Destaca-se que o primeiro período do conto inicia com a seguinte expressão: “O FILHO da puta” (MARANHÃO, 1983, p.11). E nas outras páginas, aparecem as seguintes: “os putos”; “Os filhos da puta”; “cu”; “putas que os cagaram”; “porra”; “caralho”; “O puto”; “fodido”; “Fi-lhos-da-pu-ta”; “foda-se! Foda-se, velho escroto!” (MARANHÃO, 1983, p.12-21).

A comparação de teor negativo também compõe a narrativa. Essa figura de linguagem surge como recurso linguístico para despertar no leitor uma sensação de revolta e compaixão. Como podemos perceber nos trechos a seguir: “eu resfolegava feito um bicho morrendo” (1983, p.11); “como se meu sexo lhe fosse insuportável, como se precisassem estragar-me aí justamente (...)” (1983, p.15); “a cabeça tombou como a de um morto” (1983, p.21). É possível observarmos, também, trechos que apresentam as comparações com traços hiperbólicos que – na tentativa de buscar através do comparar – conseguem o excesso de dor: “como se vendá-los me encapsulasse em esfera de aço, que força alguma romperia” (1983, p. 11); “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” (1983, p. 14).

Em outros momentos da narrativa, a hipérbole não aparece somente acoplada à comparação, ela é encaixada sem o recurso de outra figura de linguagem como apoio, pois, sozinha é capaz de despertar – sem querer parecer, ou comparar – mais veracidade no sofrimento demasiado. Como podemos perceber nos fragmentos a seguir: “Não grito. Os filhos da puta podem me estourar que não grito” (*Ibidem*, p.12); “quase rompendo-me a carne” (*Ibidem*, p.13); “Tenho certeza de que meu urro foi pavoroso e carregava o ódio do mundo, todo ódio do mundo” (*Ibidem*, p.21). Nota-se que todas as citações

⁷ Estamos empregando a palavra *baixo* entre aspas, pois Bakhtin, em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, assim o usa.

acima são em primeira pessoa do singular e plural, uma vez que são frases ou pensamentos do narrador-personagem.

4. Apropriação de elementos do “baixo” corporal e a ambivalência

Como foi perceptível acima, a narrativa contada pelo prisma do protagonista mostra 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, onde a sepultura cavada é a sepultura corporal e o “baixo” é a zona dos órgãos genitais que pode ser entendido 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 do levantamento lexical nos contos mostrado 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 do *realismo grotesco*.

Como observamos no trecho que segue, a ambivalência não é percebida pela figura dos excrementos, mas pela presença do sangue, pois este é o responsável pela vida e ao mesmo tempo, sob outro enfoque, o provocador, do efeito de abjeção:

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 sangue, demonstrado na citação acima, é levado a outro patamar, pois, enquanto é um dos responsáveis pela vida de um corpo, tem um caráter positivo. Entretanto, quando os protagonistas são obrigados a entrar em contato com ele, este mesmo sangue é observado sob outro enfoque. Por isso, o sangue, observado na narrativa está enquadrado em uma escrita ambivalente.

Como foi percebida nas seções anteriores, a narrativa é descrita, 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. É graças

a essa linguagem do “baixo” que o abjeto ganha potência enquanto efeito, uma vez que é descrito sem refinamentos.

Em algumas imagens populares carnavalescas, as figuras dos “excrementos ou a rega com urina, etc.” (BAKHTIN, 1987, p. 129) são ambivalentes e possuem uma relação substancial com o ciclo *vida-morte-nascimento*. Por isso, é devido a essa relação que essas figuras são privadas de cinismos e grosserias.

A expressão “salpicar de lama” é uma retomada atenuada e modernizada da prática de salpicar com excrementos e urina, um gesto de rebaixar dos mais antigos (BAKHTIN, 1987, p. 126). Essas projeções de excrementos e a rega de urina, embora pouco discutidas, são gestos tradicionais de *rebaixamento*, os quais eram conhecidos pela antiguidade e suas significações; também, eram entendidas por todos (*ibidem* p.127). Contudo, Bakhtin (1987) diz que essas imagens são reconhecidas e guardadas em seus aspectos negativos, pois seus sentidos acabaram adquirindo aspectos vulgares e unilaterais. Sentidos proibitivos que são reconhecidos na atualidade através dos hipônimos da palavra excremento. Atualmente essas expressões permanecem na linguagem familiar de todos os povos, conservando até a atualidade o teor negativo.

Ainda segundo Bakhtin (1987), podemos dizer que assim como as imagens do “baixo” corporal e material são ambivalentes, as imagens dos excrementos também são, pois ao mesmo tempo são rebaixadas e elevadas, ou seja, dão a morte e a luz simultaneamente. O mesmo acontece com elementos que se encontram na linguagem popular como: os juramentos, as grosserias que eram permitidas na praça pública, uma vez que penetravam facilmente nos gêneros festivos que existiam ao seu redor.

Essa ambivalência faz parte do realismo grotesco, pois trabalha com “essa dupla significação, por assim dizer no *alto* e no *baixo* do termo” (1987, p.140) que em muitos momentos é o responsável pela morte e ao mesmo tempo o motivo pelo que se vive. Os dejetos possuíam na antiga Medicina uma relação de grande importância com a vida e a morte. E os excrementos uma ligação à virilidade e à fecundidade. Pois existe algo que une as dualidades presentes.

São assim algo intermediário entre o corpo vivo e o corpo morto em decomposição, que se transforma em terra boa, em adubo; o corpo dá os excrementos à terra durante a vida; *os excrementos fecundam a terra, como o corpo morto*. (BAKHTIN, 1987, p.151).

Assim como Bakhtin (1987) nos fala sobre a vida não oficial assumida durante os festejos nas praças públicas, a linguagem também possui seus elementos não oficiais, ou seja, aqueles que são considerados uma violação às conversões verbais: “etiquetas, cortesia, piedade, consideração, respeito da hierarquia, etc.” (1987, p. 162). Essa linguagem escapa às conversões verbais, ou seja, liberta-se das regras, “da hierarquia e das interdições da língua comum, transforma-se numa língua especial, uma espécie de jargão” (1987, p.162).

Como podemos perceber nas discussões de Bakhtin (1987) e na verificação do tipo de linguagem utilizado na narrativa, as palavras de “baixo” calão e o *rebaixamento* (“baixo” corporal e ambivalência) são de grande importância como elemento composicional estético para uma escrita abjeta. Pois é através desta linguagem – mais precisamente a seleção de determinados elementos da língua – que o abjeto consegue se propagar e alcançar seus efeitos desejados.

Considerações finais

Neste trabalho tentamos fazer uma pesquisa sobre a linguagem empregada no conto “O leite em pó da bondade humana”, de Haroldo Maranhão. Entretanto, não tentamos apenas discorrer sobre a linguagem, procuramos, também, observá-la na categoria estética do abjeto (e todo seu entrelaçamento com outra categoria, tal como o grotesco.).

Embasados na teoria de Bakhtin (1987) sobre a linguagem, tentamos buscar e focalizar a linguagem enquanto material artístico que propaga a expressão, e todo o efeito que ela pode provocar. Percebemos, também, que o abjeto, por excelência, aparece na narração do protagonista, uma vez que foi ele o sofredor de tal efeito. Com a análise da narrativa, podemos verificar que o efeito de abjeção é oriundo de determinadas aplicações de estratégias de torturas e que o leitor pode compartilhar desses mesmos efeitos por meio da narração que o próprio protagonista faz. Consideramos a categoria do grotesco de suma importância para a realização de uma linguagem abjeta, pois verificamos que o efeito de abjeção não precisa, necessariamente, de outra categoria para poder vir à tona. Entretanto, quando se fala em uma escrita abjeta, como foi percebido nas análises, é necessária a movimentação/apropriação de outra categoria. Portanto, em *O leite em pó da bondade*

humana, de Haroldo Maranhão, podemos perceber uma linguagem “abjeto-grotesca” que atrai, repele, enoja, horroriza e indigna.

Referências

ARAÚJO, F. O. **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, Departamentos de Letras clássicas e vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ARCURI, M. C. M. **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, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

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

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

HABERT, N. **A década de 70: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira**. São Paulo: Áticas (Séries Princípios), 2011.

HOUAISS, Dicionário eletrônico da Língua Portuguesa. Versão 2.a –. Produzido e distribuído por Editora Objetiva Ltda. Abril de 2007.

HUGO, V. **Do Sublime e do Grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

KAYSER, W. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MARANHÃO, H. O Leite em Pó da Bondade Humana. Maranhão, Haroldo. In: **As peles frias**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

MORAES, M. R. 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.

MATTOSO, G. **O que é tortura**. São Paulo: editora brasiliense, 1984.

PEREIRA, V. C. **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.

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

SOUZA, E. L. A. de; FERREIRA, S. **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.