

# PORNOGRAFIA GROTESCA EM OCTAVIO PAZ

PORNOGRAFÍA GROTESCA EN OCTAVIO PAZ

Adriana Carolina Hipolito de Assis<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho trata da pornografia como algo essencialmente grotesco. O grotesco bakhtiniano apresenta o mundo de Rabelais dentro de um banquete de proporções gigantescas, grotescas, assim como expõe o corpo latino pícaro em quase todas suas obras por Octavio Paz, corpo esse que também está presente na poesia concreta brasileira. As imagens poéticas expõem um universo de faltas grotescas e pornográficas que dão conta do imaginário latino.

**PALAVRA-CHAVE:** Pornografia; Grotesco; Picaresca; Octavio Paz; Jacques Lacan

**RESUMEN:** La presente obra trata de la pornografía como algo esencialmente grotesco. El grotesco bakhtiniano presenta el mundo de Rabelais dentro de una fiesta de proporciones gigantescas y grotescas, así como expone el cuerpo latino pícaro en casi todas sus obras de Octavio Paz, el cuerpo que también está presente en la poesía concreta brasilera. Las imágenes poéticas exponen un universo de faltas grotescas y pornográficas que representan el imaginario latino.

**PALABRA CLAVE:** Pornografía; Grotesca; Picaresca; Octavio Paz; Jacques Lacan

A latinidade popular mexicana dialoga com os brasileiros concretos na obra *Poesia Pois é Poesia*, de Décio Pignatari. O poeta concreto transcria algumas imagens da *A Picardia Mexicana* e repropõe a estética popular do *mordelón* com um design concreto tão erotizado quanto da *A Picardia Mexicana*. O poema bibelô de Pignatari é uma releitura do diário de Armando Jimenez e do *Soneto em Ix* presente no ensaio *Signos em Rotação*, de Octavio Paz, traduzido por

---

<sup>1</sup>Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1016-9240>. E-mail: [adricarolbas@gmail.com](mailto:adricarolbas@gmail.com).

Haroldo de Campos. O poema de Pignatari traduz à moda metalinguística o sintoma espelhado do bibelô: o falicismo cara de pênis com uma pitada de ambiguidade com o falo materno, que oculta a imagem do seio. Essa ambiguidade brinca com a imagem da Ninfa-bibelô renascida das chamas do *Soneto em Ix*, da tradução de S. Mallarmé, criando uma imagem andrógina, uma cara de pênis misturada a cara de vulva e a uma cara de cu. O texto *Poesia pois é Poesia* se apropria da economia imagética e/ou discursiva da *A Picardia Mexicana*, como defesa dos afetos denegados, e por isso utiliza na expressão imagens mínimas, a técnica oriental de poetar ideogramas, de fazer cápsulas condensadas do imaginário latino. As imagens de Pignatari, assim como as da *A Picardia Mexicana* condensa ou hiperboliza a imagem idealizada numa escritura pornográfica. O erotismo para Octavio Paz, assim como toda estética popular é pornográfica. Na esteira de Jacques Lacan, Roland Barthes em *Câmara Clara* (1984) utiliza o conceito de *punctum* como uma imagem, uma fotografia unária. As imagens unárias no caso de Barthes são derivadas de uma perda, de uma falta que, de modo geral, o atrai e o fere. São imagens que apresentam uma fissura homogênea que não é erótica, mas pornográfica. As imagens pornográficas na picardia mexicana são sempre ingênuas não apresentam intenção de cálculo, estão nas vitrines do olhar como uma joia, como um objeto de perversão popular, um bibelô de Pignatari ou do *Soneto em Ix*. Ela “é inteiramente constituída pela apresentação de uma única coisa, sexo.” (ROLAND, 1984, p. 67). A pornografia de Barthes é pícara, na medida em que reafirma a ingenuidade como traço identificatório. Essa ingenuidade é defesa dos desejos incestuosos pela Coisa proibitiva. Uma das iconografias mais conhecidas e parodiadas do ensaio *Conjunciones y Disyunciones* é a imagem de um menino que mostra a bunda. Seu rostinho é um apelo a ingenuidade, mas nos fundos, na bunda, guarda segredos pornográficos e pedófelos, o culo parece ocultar, além dos sintomas, um rosto adulto. Se Barthes define a imagem fotográfica a partir de um traço único, identificatório como possibilitador da

diferença daquilo que vemos e que nos olha como afirma Didi-Huberman (2010), o *punctum* é um furo: um fantasma, um palimpsesto presente no sujeito. Todo fantasma é sempre um *punctum-furo*, uma picada na imagem da perda, da falta. O pícaro é sempre expressão do idêntico a si como traço único do objeto A, do Grande Outro e por isso é o retrato da exclusão social, é o terceiro excluído, o menos um (-1) que não erotiza, mas brinca com a ambiguidade da imagem ficando entre o bobinho, o ingênuo e a chingada<sup>2</sup>. O pícaro, embora seja essencialmente pornográfico no fundo é um moralista. Daí a literatura popular se defender sublimando os desejos com imagens ingênuas expondo à pornografia em espaços oficiais: nas galerias, no meio acadêmico, nas bienais e nos institutos; se escondendo na informalidade dos fora da lei: na marginália poética. As imagens dispostas a seguir da 32ª Bienal de SP, expõe em um grande painel geometrizado, organizado pelo poeta concreto Vladimir Dias Pinto, uma enciclopédia de imagens poéticas, eróticas e pornográficas em sua maioria do século XX, na qual se encontra o ícone do menino mostrando a bunda do ensaio *Conjunciones y Disyunciones*, de Octavio Paz.



Figura 1- 32ª Bienal de SP, 2016. Enciclopédia Visual de Vladimir Dias-Pinto. No painel geral encontram-se iconografias pornográficas, dentre elas, o menino mostrando a bunda do ensaio *Conjunciones y Disyunciones*.

<sup>2</sup> A Chingada mexicana designa orfandade, a picaresca faz uso dessa imagem de um *niño órfão*, excluído da sociedade, ela pode indicar, ainda, o ato de xingar, falar palavrões ou sofrer - ou fazer sofrer, na medida em que reproduz a violência - abuso moral e sexual.

De forma mais contundente observa-se a ingenuidade a que Barthes se refere na *Câmara Clara* na exposição do Instituto Tomie Ohtake, de 2017: *Invenções da Mulher*. A instalação se propõe a mostrar, segundo Paulo Herkenhoff, curador da instalação a produção feminina pós Anita e Tarsila do Amaral. A imagem que destaco a seguir tem uma proposta bastante ingênua e pornográfica. A instalação apresenta quatro painéis de vídeo – aqui fotografado – sendo as duas primeiras a performance de duas bocas, uma masculina e outra feminina. A primeira imagem se propõe a fazer uma brincadeira com a boca e a saliva como fazem as crianças quando descobrem o corpo: fazem bolinhas de ar com a saliva. A outra imagem igualmente ingênua e pornográfica apresenta uma boca feminina chupando um doce. A felação, assim como a brincadeira com a boca se situam nas defesas autoeróticas observadas por Jacques Lacan no seminário *A Relação de Objeto* que se associam a devoração. O vídeo brinca com o duplo sentido, com a ambivalência do signo. A arte feminina contemporânea expõe as faltas da infância como um *punctum* picaresco:



Figura 2 - Foto instalação de vídeo *Invenções da Mulher* Instituto Tomie Ohtake, SP, 2017.



Figura 3 - Foto instalação de vídeo *Invenções da Mulher* Instituto Tomie Ohtake, SP, 2017.

As faltas pícaras picam o olhar e tratam do corpo real no baixo corporal como na música de letra infantil que num automatismo repete em um movimento onomatopaico o gesto e a voz do *Treinamento do Bumbum*, do funkeiro Mc Boom. O vídeo do funkeiro não está presente nas galerias, mas é exposto nas mídias populares, no youtube. A pornografia pícara não muda de endereço, nem de forma, por isso tangência pelo baixo a tradição e a ruptura do *ojo del culo*. A inventividade popular, pícara é sempre clássica, repete o mesmo significante grotesco, de motricidade que atravessa a analidade à oralidade e vice-versa, e rompe ao expor o fetiche masculino de manter e/ou ser o espelho da mulher objeto treinada para dar o ojo.



Figura 4 – Foto vídeo oficial, o *Treinamento do Bumbum*, de Mc Boom.

Disponível no site: <https://www.youtube.com/watch?v=ThSYreHgg00>, acessado 2018.

Não há como tratar da picaresca sem mencionar M. Bakhtin (1993), sobretudo por ser uma referência nos estudos da literatura popular desde a Idade Média e do grotesco rabelaisiano. O baixo corporal na picaresca é sempre uma tangente que se põe no gráfico. Coisa de criança. O espaço do corpo grotesco de Rabelais é sempre retilíneo está em todos os espaços. Daí o baixo e o alto, o céu e a terra serem tangenciados por uma igualdade corpórea: todos têm ojo del culo, todos têm uma borda de sintoma a ser analisada. Todo universo rabelaisiano trata do baixo pelo riso. O baixo tem por orientação popular encher o espaço de alegria, o equivalente a encher a pança, a beber o vinho nos banquetes dedicados a Dionísio. O baixo é sempre o avesso, a dobra da calça virada, o traseiro na frente e o rosto por atrás. As grosserias são todas características do baixo, daí falar da bunda ou fazer chingada como reclamam os mexicanos. Para Bakhtin todo destronamento carnavalesco vem acompanhado de injúrias, de sepultamento e de rebaixamento do alto. Por isso a redução, a queda do olhar é sempre necessária, Rabelais é um gigante de cromossomo 16 que a tudo devora. A bufonaria no carnaval apresenta, entretanto, uma inversão. O rei dos mortos rege os fundos, o submundo do resto pulsional. É por ele que todas as fantasias e perversões saem. No baixo de

Rabelais o cu é o rei. A regência de um rei ou de uma rainha expõe na discursividade toda uma sorte de expressões derivadas do baixo corporal associado a infância, a defecação e a alimentação: bumbum, funfum, pumpum; cu, pacu, pirarucu são semânticas do baixo corporal que se associam aos sintomas da devoração. O banquete da fome presente no Seminário 1956 – 1957, *A Relação de Objeto* apresenta uma intersecção de três registros faltantes no sujeito: a castração, a frustração e a privação. No nível da castração a falta surge como dívida simbólica ou como lei materna castradora/punitiva que dá suporte fóbico ao sujeito. No nível da frustração a falta é pura reivindicação de um dano imaginário: aquilo que é desejado e não obtido, que por um lado associa-se à castração na constituição da lei, na perda do objeto perdido. E, finalmente na privação onde se observa com mais veemência a imagem do sujeito devorador, na medida em que está presente como furo de ausência do falo materno em outros registros. O campo da privação é o real, a psicose, o Grande Outro. Embora a devoração rabelaisiana trate da abundância alimentar, o excesso da presença materna põe o sujeito na fome insaciável num plus desejante, num plus de mais valia da economia libidinal. Nos textos freudianos (1974) observa-se o ato de devorar canibalista nas relações de identificação narcísica, na qual o ego incorpora em si o objeto, a fase oral se desenvolve como devoração objetal. A melancolia, assim como luto entram nesta discussão no que se refere à fome, na medida em que o sujeito não assimila suas perdas, sobretudo as perdas de natureza idealizante. O sujeito fica esmagado/depressivo e apresenta distúrbios alimentares como a rejeição ou o excesso alimentar – bulimia, anorexia, obesidade – como forma de reivindicação de um dano ou de privação da imagem materna. O sujeito passa a ter delírios de inferioridade, de moralismo exacerbado ou da falta total da lei. O que o posiciona naquilo que Octavio Paz descreve como chingada mexicana que de modo geral é o retrato do sujeito devorado e devorador, desprovido de Lei que assedia, abusa e foraclui para se defender ofendendo: mesquinho, egoísta, que

é magrelo ou gordo, corno, retardado, idiota, etc. A chingada é também uma forma de limpar o cu no outro. É importante ressaltar que os delírios de inferioridade descritos por Freud, são para Lacan espelhamento materno, o sujeito delira por ter sido privado, foracluído. O baixo corporal de Rabelais, o grotesco bakhtiniano dos limpas-cu de Gargantua (BAKHTIN, 1993, p. 326) e a ressurreição dos Lázarus são exemplos claros de faltas devoradoras. Lazarillo de Tormes, na tentativa renascer no alto, de ascender socialmente, de sair da foraclusão, do resto pulsional, defende-se pelo riso, pelo destronamento do Rei que não deixa de ser o espelho de si ou da falta, que falta. Logo a devoração é sempre pícara, assim como o corpo, o riso e a forma grotesca bakhtiniana. As séries dos limpas-cu iniciam na Idade Média com o sistema de esgoto feito a campo aberto. A higiene pessoal não ficava distante do gesto de jogar, de expulsar nas ruas feudais o excremento. O ciclo de histórias dos limpas-cu, descreve a dificuldade de se limpar o cu. Abaixo descrevo a lista de experimentos de Gargantua e as formas inventivas de se limpar o cu:

Eu me limpei uma vez com um cachecu de veludo de uma senhorita, e achei bom, pois a maciez da seda me causou nos fundilhos uma voluptuosidade bem grande; outra vez com um chapéu dela, e fez o mesmo efeito; outra vez com uma echarpe; outra vez com orelheiras de cetim carmesim, mas o enfeite de monte bolinhas de merda que aí estavam me arranharam todo o traseiro, que o fogo de Santo Antonio queime o buraco do cu do artífice que as fez e da senhorita que as usava! Eses mal passou, limpando-me com um boné de pajem, bem emplumado à suíça. Depois, cagando detrás de uma moita, encontrei um gato de março, e limpei-me com ele, mas as suas garras me ulceraram todo o períneo. Disso me curei no dia seguinte, limpando-me com as luvas de minha mãe, bem perfumadas de tabaco. Depois limpei-me com sálvia, erva-doce, funcho, manjerona, rosas, folhas de abóbora, de couve, de beterraba, de parra, de malvaíscio, de verbasco branco (que faz o cu escarlata), de alface e com folhas de espinafre – tudo me fez muito bem à perna -, de mercurial, de sanguinária, de urtigas, de consolida; mas tive uma caganeira da Lombardia, de que me curei limpando-me com as minhas bragas. (BAKHTIN, 1993, p. 326)

Para Bakhtin transformar um objeto em limpas-cu é uma forma de rebaixá-lo, destroná-lo. Os cinco primeiros limpas-cus servem para falar do alto corporal, do pescoço para cima: o cachecol, a echarpe, o chapéu e as orelheiras. A parte mais interessante da análise do baixo corporal descrito por Bakhtin se refere a limpeza do gato. O quadro apresenta uma cena de uma farsa do gato e do cu que ele não limpa, mas fere. A cena insinua pornografia e abuso sexual. Os ciclos dos limpas-cu, limpam o corpo do alto ao baixo, mas não saem de uma relação de oposição binária: o bem e o mal, o alto e o baixo, o sim e o não, não há uma variação para um talvez. Para limpá-lo é preciso contorná-lo, fazer piruetas das bordas do cu. Os limpas-cus evocam os motivos de natureza espelhada comuns na cultura popular que invertem o traseiro pelo rosto como em *Conjunciones y Disyunciones* ou manejam os espelhos do sujeito, utilizando pequenos ritos populares de invocação do mal como beijar o traseiro, o *baise-mon-cul* (beija-o-meu-cu) - como faziam os templários na obra de Umberto Eco, *O Pêndulo do Foucault* - rito medieval profano feito pelos Senhores Baisecul para reger a rainha. Ou, ainda, para fazer arte mágica propiciatória relacionada as inversões do corpo sagrado para se obter favores do baixo, como virar o Santo com imprecações grosseiras: “que o fogo do Santo Antônio queime o buraco do cu” (BAKHTIN, 1993, p. 328). Grande parte dos sintomas que circulam no imaginário popular está fincada na pornografia e nos males da devoração estudados por Jacques Lacan, mais vez faço menção ao Seminário 1956 - 1957 *A Relação de Objeto*. Esse seminário dá conta de um sujeito que se delineia como portador de alguma síndrome ou anomalia, pois está relacionado a fase de espelho, na picaresca situa-se entre o real e o imaginário. O objeto perdido neste seminário é a falta que falta no real. Há sempre uma falta que se oculta, que cola/clona na imagem de outrem, por isso há sempre uma ambiguidade para saber quem é quem nesta história ou de quem é falta, uma vez que esse sujeito põe a falta no outro, aos moldes M. Bakhtin que limpa o cu no outro. Na relação de objeto, as faltas se manifestam depois de muita repetição. Há um

automatismo nos gestos dos pícaros portadores de síndrome de down, de autismo ou daqueles que sofreram privação na infância, suas ações são espelhadas e repetitivas. Daí toda a discussão derivada dos estudos da psicose desde o Seminário Livro I acerca do objeto oco, que espelha o ideal narcísico. Na relação de objeto, o objeto pode ser  $a$  ou  $a'$ . É preciso, como afirma Lacan, no Seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* descobrir qual é verdadeiro sujeito da enunciação no grafo, se  $S$  ou  $S'$ . É o que se observa na música do funkeiro que, embora apresente um fundo pedagógico é objetual. O *Treinamento do Bumbum* vem regado a *Filosofia da Alcova*, de Marquês de Sade, no grafo não se sabe quem é o sujeito da enunciação: é a dançarina que faz de objeto o funkeiro Mc Boom, uma extensão espelhada que repete na voz o mesmo ritmo dos gestos das dançarinas o significante pulsional bum, bum, bum, ou, ao contrário, é o funkeiro que as maneja como objeto. O grotesco rabelaisiano de M. Bakhtin não visa ao ensino dos limpas-cu, Rabelais e sua família de gigantes são Reis devoradores que fazem o que querem e o fazem hiperbolizando as imagens pornográficas. O objeto em Bakhtin e em Octavio Paz é sempre um instrumento grotesco que serve para mascarar, tamponar a verdadeira face do sujeito, ou serve para modificar, rebaixar a outrem utilizando o sujeito como objeto, como um boneco. O objeto serve para limpar o cu ou serve de espelho, de anteparo de visão para se esconder como um *écran*. O sujeito-objeto vira um lugar, uma toca, um espaço de defesa que o limpa: um ventre-toca-portal, espaço do minotauro batailliano que serve para sair da angústia fóbica ou da falta que falta, ou ser, ainda, objeto de vestimenta para o outro fazer prêt-à-porter, fantasiar. Os limpas-cu faz do outro - roupas e pertences - objeto para se limpar. Rabelais e Gargantua se limpam em pessoas-objeto, jogam a demanda para o outro – substitutos maternos – para se limpar. O sujeito põe as faltas, o resto excremental no outro. As histórias dos limpas-cu retratam a relação de objeto associada a infância deficiente que apresenta dificuldades de fazer a própria higiene. Dificuldade que se explica por não ter consciência de suas

faltas, na medida em que não tem imaginário. Há neste quadro grotesco uma relação de reciprocidade narcísica com o modelo ideal, com a mãe Coisa devoradora descrita pela roupa feminina que os limpas-cu utilizam. Há nesta ação uma relação erotizada com o falo imaginário materno relacionada ao período das primeiras satisfações sexuais. Manter a mãe numa zona de proximidade do olhar e da organização é uma forma de garantir alimento e imaginário. O baixo corporal de Rabelais fixa-se em duas polaridades que giram em torno do mal e do bem. Do sexo grotesco, do cu, do excremento em abundância, da comilança em excesso; e, na contrapartida: a sublimação do sexo, a secura moral presente no corpo, nas fezes e na economia alimentar. A hidráulica do baixo corporal de Rabelais permuta posições derivadas da Coisa do bem ou da Coisa do mal. Hidráulica que é abertura e fechamento da boca e do ânus presentes, sobretudo na oralidade e analidade do sujeito. O baixo corporal de Rabelais, de Gargantua e de Pantagruel formam um quadro completo de fantasias, de delírios e de alucinações associados à devoração e a pornografia. Existem passagens nas quais Pantagruel, por exemplo, não come, papa, o equivalente a chupar o seio, o dedo, o pênis ou morder/sugar o pescoço como um vampiro, ou, ainda, a beliscar, como o personagem Leonardo do romance lusobrasileiro *Memórias de um Sargento de Milícias* recebe um beliscão de Maria para dizer que tinha fome, desejo devorador pícaro.

### 1 O BANQUETE DE RABELAIS E DE OCTAVIO PAZ

O Banquete de Rabelais descreve às festas populares de natureza privada e/ou pública como um triunfo, hiperbólico e grotesco associado à alimentação farta e à devoração. O banquete rabelaisiano apresenta um elo de proximidade com o simpósio platônico, com as festas públicas feitas por Trimalchão personagem da obra *Satiricón* - metáfora de toda e qualquer imagem que se associa à conversação/negociação feita à mesa no potlach -, e à

libertação do corpo e da palavra pelo pão e pelo vinho. O banquete bakhtiniano diferente da concepção grega apresenta uma tendência socialista que, mais do que o triunfo à nutrição, trata da coroação do trabalho como banquete, como festa. Todas as imagens do povo trabalhador enfatizadas por Bakhtin ganham vida e abundância no triunfo contra fome opressora ditada pelo poder. A vitória do trabalho na leitura de Bakhtin não está na partilha do pão como veremos na série de ressurreição dos Lázarus, dos limpas-cu da beatitude. As festas rabelaisianas apresentam imagens de orgias gastronômicas que reverberam em textos folclóricos e pícaros como do gigante devorador Macunaíma, o herói sem caráter. O corpo de Rabelais espelha numa geografia a fartura grotesca, a mistura do comedor e do comido:

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no comer que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. O encontro do homem com o mundo que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si. (BAKHTIN, 1993, p. 245).

A antropofagia bakhtiniana encontra-se no fragmento acima consonância com a filosofia de M. Merleau-Ponty. O corpo habitado está em interação sinestésica com aquilo que se vê, que se toca, que se come e/ou mastiga, o homem mastiga o mundo e o mundo o mastiga. Embora a metáfora do comer em Rabelais insinue erotismo, Rabelais é uma usina de entrada e saída de afeto. Octavio Paz no ensaio *La Doble Llama: amor y erotismo*, vê essa devoração como uma descarga libidinal infantil que não sai de uma sintaxe autoerótica e que, portanto, se afeta pelo baixo de forma excremental ou por masturba-se. Em Bakhtin, Pantagruel, o filho de Rabelais, reflete a tirania do

erotismo infantil. De boca aberta, Pantagruel, se resolve do berço é um mandão que devora a tudo e a todos como um ogro. No *Ogro Filantrópico* Octavio Paz observa essa devoração na cultura norte-americana, embora a crítica situe-se em um contexto mundial diferente do atual, Octavio Paz compara a cultura mexicana e a americana por meio de imagens gustativas, desejantes para fazer a crítica ao ascetismo e ao mecanicismo industrial característico do povo norte americano. Octavio Paz mantém a defesa de um mundo sexualmente liberto e busca respaldo na figura de Charles Fourier que concebeu uma sociedade utópica industrial com liberdade sexual. Fourier dedica-se em falar da fome devoradora também. A *Nova Harmonia*, o *Falanstério* não visava como o *Ogro Filantrópico* americano uma *cocina* asséptica que encobre o corpo-objeto com um véu de plástico industrial. Fourier pretendeu *una cocina* industrializada com fantasias de automatismo perverso e de pornografia ingênua. Para Octavio Paz a alimentação industrializada esconde na sensatez virtuosa e na relevância discursiva o medo de tocar a comida latina. Os americanos torcem o nariz para a *cocina* mexicana/brasileira/latina: cheia de desejos, sabores, cheiros, cores fortes e quentes. A comparação entre as *cocinas* e/ou banquetes na crítica a cultura norte americana supõe uma poética de contemplação, de idealização da forma encontrada em críticas que reafirmam o modelo do Nome-do-Pai como Harold Bloom com *O Cânone*. Diferente da *cocina* cubana de Lezama Lima ou de Severo Sarduy por exemplo, que é rica em cores e muito próxima da mexicana e da brasileira por ser miscigenada, barroca, grotesca. A *cocina* americana associa-se ao trabalho, à saúde, ao tempo econômico, à produção industrial, ao lucro e a moral puritana. Diferente da resposta da *cocina* baudelairiana que afirma que “o progresso se mensura não pelo aumento das lâmpadas a gás, mas pela diminuição das cenas do pecado original” (PAZ, 1996, p. 86). Essa resposta poderia ser uma reproposição crítica de Octavio Paz da imagem de uma América Latina não vitimada por Ogros, mas altera, constituída por uma forma híbrida, com mistura de corpos que conferiu à palavra uma estrutura heterogênea,

antropofágica que fundiu raças, línguas, culturas numa só. Mistura que aproxima olhares como fez com Octavio Paz na comparação entre a Índia e o México, no *Vislumbre das Índias* na qual verifica a semelhança entre o pão indiano e a tortilha mexicana “o lugar destacado que tem o Chile na cozinha indiana e na mexicana” (PAZ, 1996, p. 81) é bastante semelhante. A cozinha tem um lugar único para não dizer excêntrico, grotesco, para Octavio Paz. Essa correspondência gastronômica se imbrica ao corpo, à poética e ao desejo erotizado e expressa a integração de opostos: o doce e o amargo temperam o corpo como na teoria dos humores. Essa mistura está presente em quase todo o Oriente, e compõe, sincronicamente, sabores, cheiros, paladares do passado e do presente e de culturas distintas. Neste sentido, a *cocina* de Octavio Paz é sempre contemporânea, pois está associada à perversão desejante e moralizante. O prato mexicano, assim como o brasileiro é miscigenado, até mesmo a comida da privação pícara na lógica de Octavio Paz tempera os líquidos do corpo de forma a incluí-lo nos mais variados tipos de desejos e humores. O prato latino pode ser organizado por um maestro sádico: chuchu com linguiça misturado suavemente com tempero de Hondashi: um efeito bizarro, nipo-nordestino, nipo-latino. O triunfo do prazer na *cocina* de Octavio Paz e de Charles Fourier está em consonância com as teorias de M. Bakhtin, na medida em que debate o corpo dentro de uma concepção socialista e libertina. O Falanstério e o mundo rabelaisiano tratam da indústria da devoração e constroem uma alcova sadiana de prazer feito para questionar e rir do poder. Charles Fourier foi um sátiro, um dândi que pretendeu em suas teorias criar uma matemática dos desejos baseada na atração dos opostos e na utopia de uma sociedade alternativa: a Harmonia e o Falanstério. O trabalho para Octavio Paz e para Fourier inaugura o prazer: “en el régimen civilizado el trabajo es una tortura; en Harmonía, un placer” (PAZ, 1995, p. 76). Fourier para Octavio Paz transformou a utopia em realidade, o legado do crescimento econômico,

tecnológico, urbano/demográfico, enfim idealizou uma paisagem pensada no prazer, na prosperidade sonhada naquele período:

Para los economistas, el aumento en la producción y el consumo de objetos industriales son los índices de la prosperidad. En *Harmonía* se busca lo contrario: infinita variedad de productos manufacturados y mínimo consumo (PAZ, 1995, p. 77).

A Harmonia de Fourier, tal como W. Benjamin, no *Livro de Passagens* e no texto *O Narrador*, descreve a passagem do mundo artesanal para o industrial. Em *La mesa el lecho*, o ensaísta mexicano enfatiza que a utopia de Fourier é uma projeção dos nossos desejos primitivos, sendo esse um dos aspectos visionários de Fourier que pensou a indústria como forma de virtualização do signo, de forma de construção pornográfica. Na sociedade utópica de Fourier o homem moderno é *ur selvagem*, é *ur pornográfico*. Na obra *Claude Levi Strauss El Jardin del Esopo*, Octavio Paz afirma, à luz dos conceitos de Lévi-Strauss, que os primitivos estão longe de serem modernos, principalmente por pensarmos o primitivo a partir da racionalidade e das perversões do mundo moderno. Neste sentido, o selvagem nunca será alcançado, pois até mesmo o inconsciente é virtualizado dentro de uma cultura. Exatamente como a cultura popular de M. Bakhtin grotesca e pornográfica. Fourier idealiza a cultura industrial pela devoração como faz Bakhtin. A admissão no mundo industrial exige de o neófito passar por orgias alimentares com chocolates e a degustação de mais de 120 pratos dedicados a peras bacantes. A prática da perversão sádica é uma constante no mundo de Fourier, embora oculte o matema rabelaisiano. Todas idealizações de Fourier são pícaras, grotescas e pornográficas. São recorrentes as passagens nas quais utiliza dados estatísticos que fundamentam a prática da devoração borboletante nos afetos. Para Fourier, o sujeito é livre como o mercado para buscar na concorrência outros desejos. Não se trata de ciúmes, pois para Fourier os desejos são igualitários, embora busque - na rivalidade, no

ciúme alimento para mais devorar como uma das contradições fourierianas. Foi pensando nesta devoração que Fourier escreveu 76 tipos de cornos para explicar a necessidade do prazer adúltero. Grande parte da estética latina, sobretudo a nordestina brasileira e a mexicana se defendem rindo das poéticas de corno, poéticas grotescas, pornográficas. A cornice, afirma Jacques Lacan, existe em todo desejo, na medida em que desejamos do Outro. “Você próprio é traído, uma vez que seu desejo se deitou com o significante” (LACAN, 1999, p. 155).

A *house organ* de Charles Fourier - que poderia ser pícara - se fundamenta nas leis da física. E para rir um pouco mais da teologia, Fourier afirma, que Deus organizou o mundo assim: comendo maçã por atração, mas sem pecado. Importa para Fourier, assim como para Octavio Paz e Bakhtin, matar a fome. A fome tem substrato nos desejos hegelianos, isso significa que todo e qualquer sujeito tem em si um desejo faltante, um corno como resto do Outro. O banquete de Fourier, assim como de Octavio Paz apresentam um fundo filosófico e antropológico que ancoram suas teorias. Outro aspecto observado por Octavio Paz acerca dos banquetes está mais uma vez em *Claude Lévi-Strauss el Nuevo Festín de Esopo* (1972), obra que descreve a inquietação de Octavio Paz acerca das interdições (tabu e incesto), aspectos que o fizeram buscar nas teorias do antropólogo Claude Lévi-Strauss respostas para a compreensão do erotismo dentro de um sistema de signos. A alimentação descrita no banquete de Lévi-Strauss, assim como M. Bakhtin dão conta das categorias sensoriais: paladar, olfato, audição, tato que dialogam com a antropologia, com a psicanálise, com a filosofia e com literatura. Muitos mitos explicam as interdições a partir da alimentação e da descoberta do fogo/corpo. O canibalismo é um exemplo disso: alimentos carnívoros, crus ou podres associam-se ao excremento humano e à morte; e, em oposição binária os alimentos vegetais, frescos, cultivados associam-se a vida, à fertilização da terra, à vagina. Geralmente, os mitos do alimento cozido são híbridos, devido à

mistura dos elementos: água, fogo e alimentos. As imagens dos banquetes sejam eles platônicos, de potlach, de Rabelais estão todos relacionados à fome e a relação objetal do sujeito com a falta. Os excessos que neste momento situo no corpo grotesco são sempre caricaturais – coisa de metaironia duchampiana - com o riso e as formas degeneradoras de observá-lo como objeto. Para Octavio Paz o erotismo é alimentado pelo prazer e pela técnica de poetar, técnica que esbarra na letra, na escritura lacaniana: é preciso ter linguagem e, sobretudo perversão ou sofrer a perversão de outrem para se escrever erotismo. Por isso grande parte da ensaística de Octavio Paz pode ser lida como um banquete pornográfico, grotesco, popular, voyeurista, mas com uma elevação constituída desde o processo de aculturação mexicana pela presença de Lázarus ressuscitados. O baixo se eleva e se mantém no espelho nas sublimações, nas mentiras da consciência. Todo o ciclo de paródias da beatitude iniciada pela heroicidade, pela cavalaria, pelas idealizações do eu perpassam pelo baixo corporal e pelas elevações da beatitude ressuscitada. O banquete rabelaisiano dá conta da saída dos intestinos e da ressurreição do coração e do cérebro. As elevações do baixo corporal iniciam com o riso que vence o medo, a fobia de toda sociedade malsã. O baixo intestinal materializa as elevações no corpo alegre e gordo. As lendas medievais todas tratam da passagem do inferno, do purgatório ao paraíso pelo baixo corporal. Ou o contrário, a alimentação passa a expressar a limpeza: da carne de porco, da gordura, do vinho com pão transmutado para um polo positivo regenerador, de comunhão com Cristo, com o justo que come fartamente as delícias frutíferas digestivas, além do pão e do vinho até encher a pança. A beatitude goza em êxtase. O sujeito passa a ter rosto, mas é obeso como Rabelais. Ou é seco de cu econômico, magro na condensação da imagem ideogramática de Cristo na cruz. Bakhtin observa as elevações do baixo corporal pela fala ou pela discursividade da beatitude. O heroísmo dos deuses e semideuses, a saída dos infernos de Dante, o travestimento “paródico manifesto das doutrinas cristãs sobre a beatitude eterna dos santos e dos justos

no Paraíso” (BAKHTIN, 1993, p. 332). Esse movimento de sobe e desce do corpoculo é quase uma topologia lacaniana, o mundo paródico às avessas lido por uma de fita de Möbius serve para explicar que todas as elevações iniciam sempre pelo baixo e pela ressurreição de Lázaro. A beatitude espiritual está toda enterrada não nos céus, mas na alma. O corpo, a terra é espaço oco preenchido pelo céu, pela alma. É no corpo oco que se preenche, como uma pança, a beatitude. Segundo Bakhtin, Rabelais, parodia os milagres dos evangelhos, a paixão de Cristo. Parte deste pressuposto rabelaisiano é encontrado nas narrativas pícaras, sobretudo nos episódios da burla religiosa, do pão do Cúria ou da cornice presente na relação adúltera do padre com a mulher de Lazarillo de Tormes. Todos os episódios relacionados à beatitude de Lázaro vivem a ambivalência entre o alto e baixo corporal. A ambivalência é uma acepção característica das teorias bakhtinianas que apresenta imbricação nos estudos psicanalíticos e designam de modo proximal as atitudes opostas – desejo e temor, afirmação e negação – em uma mesma disposição psíquica que aponta para a esquizofrenia, sintoma no qual o sujeito vive uma dupla relação com o objeto: o bem e o mau. Os episódios da beatitude tratam de figuras, de imagens ambivalentes de anjos luciferinos caídos que participam de banquetes luxuriosos. O episódio da ressurreição de Lázaro deriva dessa inversão espelhada do baixo para o alto. A ambivalência manifesta-se na obscenidade das ações dos anjos. A ressurreição do baixo corporal de Rabelais é descrita pelos males da psicose olfativa. O peido ou os flatos elevam a posição do sujeito, na medida em que tomam consciência-de-si, que se reconhecem por dentro - pelo odor - na miragem de si no avesso. O peido cura a acefalia pícara:

Agora está curado, conclui Panurge. Trata-se, portanto, de uma permutação completa, não é a respiração, **mas o peido que é o verdadeiro símbolo da vida, o verdadeiro sinal de ressurreição.** No episódio precedente, a beatitude eterna vinha do traseiro, aqui é a ressurreição. (BAKHTIN, 1993, p. 334) (Grifo meu).

Os odores, assim como o corpo sai do recalque opressor pelo riso, pela beatitude. De outra forma, os flatos são reflexo dos problemas digestivos grotescos e psicóticos. A ressurreição marca também a inclusão de Lázaro que, mesmo oco, retorna ao tempo histórico e ao discurso oficial, na medida em que é usado para moralizar os espaços diaspóricos. M. Bakhtin observa que as histórias ou peregrinações de Lázaro passaram a existir depois que foram inseridas nos calendários populares e nos sermões de mistérios religiosos, nos segredos do além-túmulo que são, na realidade, os segredos – não oficiais - do baixo corporal do discurso oficial. O peido nivela, tangencia o mundo pelo alto e pelo baixo, todos são iguais diante do corpo, mas há controvérsias entre o Ocidente e o Oriente quando se trata de Octavio Paz. Não se trata do melhor ou do pior entre Oriente e o Ocidente, mas da liberdade corpórea. É a liberdade do corpo dialético que interessa a Octavio Paz, por mais que o Oriente o seduza e o liberte com os desejos polimorfos, há sempre um sim que permite a abertura do corpo para a fome do mundo e há sempre um não que nos faz respeitar o espaço do outro. Para Octavio Paz, a fome se resolve na *cocina* de temperos e desejos fartos como os de Rabelais. Nesta *cocina*, o espaço imaginário está marcado pela falta, por isso os desejos são topológicos, construtos de fantasmagorias, de desvios desejanter e faltantes.

Mas, há, ainda, na discussão sobre a beatitude ressuscitada pelo baixo corporal a questão da alma beata e imortal de Lázaro. A imortalidade da alma se dá fora do corpo. A teoria da mentapsicose de *Fédon* na picaresca é sempre expulsa para a terra ou para fertilização da terra, como nos mitos ameríndios, nos mitos gregos ou, ainda, nas lendas medievais relacionadas à fertilização do solo. Trata-se da imortalidade do nome e da semente que se imortaliza ao se fertilizar nos objetos. “Quando [...] minha alma deixar está habitação humana, não jugarei ter morrido de todo, mas passado de um lugar a outro” (BAKHTIN, 1993, p. 355). A vida para Gargantua renasce sob outras formas de alimento. Por outro lado, a passagem aos infernos digestivos marca a presença do corpo

orgânico que só renasce como alma quando tem consciência que peida, quando tem consciência da fala, do cheiro, daquilo que ouve, enfim, quando tem consciência do corpo que se movimenta.

### REFERÊNCIAS

ANONIMO. *La vida Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Huemul, Buenos Aires, 1972.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*. SP: Hucitec, 1993a.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. RJ: Nova Fronteira, 1984.

FOURIER, Charles. *El Nuevo mundo industrial y societário*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

FOURIER, Charles. *Guia dos Cornudos*. Florianópolis: Editora Insular, 1996.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o Inconsciente*. RJ: ZAHAR, 1985.

GONZÁLES, Mario. *O romance Picaresco*. SP: Ática, 1988.

JIMÉNEZ, Antonio. *Picardia Mexicana*. México, Libro Mex. Editores, 1960.

KONDER, Leandro. *Fourier, o socialismo do prazer*. RJ: Civilização Brasileira, 1998.

LACAN, Jacques. *Nomes-do- Pai*. RJ: Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. *O Seminário livro 3 – As psicoses*. RJ: Zahar, 2010.

LACAN, Jacques. *O Seminário livro 4 – A relação de objeto*. RJ: Zahar, 1995.

LACAN, Jacques. *O Seminário livro 5 - As formações do inconsciente*. RJ: Zahar, 1999b.

LACAN, Jacques. O Seminário livro 17 – *O Averso da Psicanálise*. RJ: Zahar, 1992.

NARANJA, Rodrigo. *Barroco Excremental Conjunciones y Disyunciones em la ensayística de Octavio Paz*. AITHESIS, Nº39 (2006): 85 – 96. Instituto de Estética – PUC-Chile.

PALMA-FERREIRA, João. *Do pícaro na Literatura portuguesa*. Portugal, Biblioteca Breve, v. 59, 1981.

PAZ, Octavio. *Ideas y Costumes II Usos y Símbolos*. Obras Completas. México: Círculo de Lectores, Fondo de Cultura Económica, 1996.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. SP: Perspectiva, 1972.

PIGNATARI, Décio. *Poesia, pois é poesia*. Cotia, SP: Ateliê ed.: Campinas, SP: UNICAMP, 2004.

RABELAIS, François. *O Gigante Gargântua*. SP: Clube do Livro, 1961.

SADE, Marquês de. *Cento e Vinte Dias de Sodoma*. A escola da libertinagem. SP: Iluminuras, 2006.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa: Veja, 1988.

Recebido em 12/02/2020.

Aceito em 09/09/2020.