POLÍTICAS INDIGESTAS: GASTRONOMIA E ANTROPOFAGIA*

Ana Luiza Andrade**

Shakespeare qui genuit Marx qui genuit Valéry (e alguns outros).

Uma arrebatante diversidade dispersa através dos séculos a tradução de uma obra prima, de uma obra de gênio, de uma coisa do espírito que parece, justamente, engenhar-se. Esperto ou não, um gênio opera, resiste e desafia sempre, à semelhança de uma coisa espectral. A obra inanimada torna-se essa coisa, a Coisa que engenha habitar sem propriamente habitar, ou então, obsidiar, tal qual um incapturável espectro, a memória e a tradução. Uma obra-prima sempre se move, por definição, à maneira de um fantasma.

Thou art a scholar, speak to it, Horatio...

Jacques Derrida. *Espectros de Marx*

Somos o que comemos. Quando nos alimentamos, produzimos um corpo que se transforma em suas relações com o mundo e com a história de seu território: um corpo cultural que, através de um aparato sensorial, liga-se às variações do sentido do gosto, do sabor que é saber. Este corpo se coloca, de saída, entre dois sentidos de produção e economia: um sentido de paladar que se transforma do crú ao cozido, na arte de elaborar e refinar a nutrição apropriativa do sensorial (um sentido cultural gastronômico); e um sentido antropofágico que se delimita a partir de leis primárias que se impõem ao desejo, inscritas no homem e pelo próprio homem, em suas trocas humanas e divinas, desde os ritos tribais de antropófagos ancestrais (o totem e o tabu) aos ritos consumistas burgueses de trocas profanas de mercadorias, definindo-se nas fronteiras entre natureza e cultura. No entanto, da domesticação primitiva à moderna automatização do mundo, a técnica torna-se um

* Agradeço a Raul Antelo, grande interlocutor, a quem dedico o labor desta extração orgânico-maquínica.

** Doutora em Teoria Literária e Literatura Brasileira, Universidade Federal de Santa Catarina.

poder de conquista que se interpõe à natureza e à cultura. Ao aperfeiçoar-se, modernamente, ela acaba por fazer da automatização uma benção, e do labor uma maldição, pois o simples fato de o escravo sonhar em substituir o sacrifício de seu trabalho pelo do autômato já implica em suicídio.¹

A técnica, vista como sonho ou como produto mágico de si mesma, representa-se na linguagem de filmes de ficção científica contemporâneos, a exemplo daquela cena famosa que une extremos, no filme de Kubrik, *2001 Odisséia no Espaço*, quando um homem-macaco joga um osso (de um ancestral?) para o ar: aí, num rodopio técnico-cinemático, este se transforma em uma nave espacial num instantâneo imagístico, o instrumento virando imagem de si mesmo, ao englobar um ser humano universal junto com nada mais nada menos do que quatro milhões de anos de história humana.²

A universalização deste gesto mágico e vitorioso de países hegemônicos, pelo menos para quase todas as culturas americanas e latinas, diz respeito à sua participação histórica paralela, a partir da introdução colonial e moderna da "mágica" mão do escravo e das trocas mercantis de uma economia capitalista industrial. E se o sonho do escravo, coincidente ao do *homo autotelus*, que tinha a automatização como alvo principal de sua conquista, hoje se realiza no robô, ele se encontra, coincidentemente, nas raízes de um pensamento kantiano que separa o sensorial do cognitivo, favorecendo a associação entre o orgânico e o maquinico, no próprio homem. Ao contrário do altruísmo que poderia justificar a libertação do escravo pela automatização, esta orienta-se, ironicamente, pela política de conquista expansionista, a começar por um poder de controle que barra o homem de seus próprios sentidos, ao impedir-se de reconhecer, em si mesmo, sua própria natureza animal.³

A técnica européia havia importado o escravo como peça da maquinaria do engenho, o que, num rodopio de imaginação histórica, transformaria esse osso-instrumento da ficção científica americana de *2001 Odisséia no Espaço* num objecto/abjecto, num "osso duro de roer da modernidade"⁴, pois a cena de transformação do filme omite justamente os altos custos históricos das políticas violentas de conquista que o possibilitaram. A mão do escravo parece desenvolver, ao contrário da mágica simples e casual do lance do

¹ MUMFORD, Lewis. *Techniques and human development. The myth of the machine.* Volume One. San Diego, New York & London: HBJ Books, 1962.

² BUCK-MORSS, Susan. "What is political art" Apresentado em conferência, San Diego, 1997 [mimeo].

³ IDEM. "Estética e anestésica: o 'Ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin reconsiderado" Trad. Rafael Lopes Azise. In: *Travessia* — revista de literatura, n. 33, 1996/2: "A estética do fragmento". Ilha de Santa Catarina: EdUFSC, 1998.

⁴ ANTELO, Raul. *Objecto textual.* São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997.

osso, um sentido de labor ou de cultivo, que nutre um corpo cultural em sua fundação. No Brasil, se Antonil já havia registrado, em 1711, o maquinismo hierárquico e desumano do complexo industrial fundacional da casa-grande e da senzala, Gilberto Freyre parece resgatar um mundo barroco e sensível das relações conflitivas entre senhor e escravo, em suas dobras perversas.⁵

Dobra disciplinar e desdobras industriais

Uma engrenagem dócil se engraxa, ou, ao contrário, uma máquina infernal se prepara.

Gilles Deleuze. *Anti-Édipo capitalismo e esquizofrenia*

Baltrusaitis define a dobra em geral pela cisão, mas uma cisão que relança, um pelo outro, os dois termos cindidos. Nesse sentido, ele define a dobra romântica pela cisão-relance do figurativo e da geometria.

Gilles Deleuze. *A dobra. Leibniz e o barroco*

De cultivos laborativos e mecânicos, processadores da passagem do cru ao cozido, e de seus modos de produção manufatureiros aos industriais, a literatura, impressa em livros, revistas e jornais, vai refletir um corpo cultural orgânico-maquínico que extrai do metal do capital industrial o elemento laborativo da terra no regime escravista. Essa dobra social desterritorializadora, em sua estética extremada, provoca a disjunção correspondente às extrações políticas perversas entre algoz e vítima: da dureza do senhor, a docilização escrava é, de uma só vez, sexual e étnica. Esteticamente, um arco de reflexão, cuja curvatura social coincide à dobra disjuntiva do duro no dócil, representa-se na produção de seus extremos, em *O Ateneu*: no nome de Aristarco, o poderio da aristocracia oligárquica reproduz a sua dobra disciplinar. A disciplina militar corpórea, imposta aos iniciantes na dureza “desnaturalizadora” do sistema finissecular brasileiro, acaba, de fato, por dobrar as carências do dócil (Sérgio) pelo excesso do duro (Aristarco), nas texturas de uma *physis* cujas extrações arremedam as disjunções da terra. A fúria vital e rabelaisiana do apetite erotizado pela força excessiva dos alimentos naturais, obriga-os a passarem da exuberância de sua vitalidade, por um processo análogo “disciplinar” de cozimento que os civiliza, que os desnaturaliza à dobra análoga de uma “provação”, para em seguida, serem submetidos ao assalto canibal dos comensais:

⁵ ANDRADE, Ana Luíza. “Economias Simbólicas: o açúcar e o tabaco nas dobras culturais da matéria” In: *Declínio da arte/ascensão da cultura*. Org. Raul Antelo et alii. Ilha de Santa Catarina: ABRALIC & Letras Contemporâneas, 1998, pp. 85-95. Consultar, sobre a dobra barroca, DELEUZE, Gilles. *A dobra. Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Papirus, 1996.

Obrigados a uma sobrançeria estóica de filósofos, depois da provação definitiva do forno, nem os perus, nem os leitões, nem os tímidos frangos mostravam aperceber-se da situação arriscada.

Os frangos, de pernas para trás, sobre o dorso, cabeça escondida na asa, pareciam dormir sonhando o calembur das pernas perdidas; os redondos bácoros, encorajados na bela cor de torresmo, serviam-se dos olhos de azeitona para não mais ver as seduções mentidas da existência, empenhados em ensinar aos homens como se leva a cabo o suplício culinário dos palitos, com a agravante azeda dos limões em rodela; os perus, soberbos até à última e menos filosóficos, prescindiam francamente da cabeça, orgulhosos apenas da vastidão do peito, enfunando a vaidade cheia do papo, hipertrofia de farofa.

Guarnecendo os assados, perfilavam-se as garrafas desarrolhadas, conglobavam-se montes de maçãs, peras, laranjas, apoiadas às nacionalíssimas bananas, como um traço de nativismo. Os pudins, as marmeladas, as compotas enchiam os vãos da toalha, com um zelo apertado de medidor plástico. Mesmo sem meter em conta as postas de rosbife com que contribuíra Aristarco, percebe-se que era de truz o jantar.

Quando os rapazes sentaram-se, em bancos vindos do Ateneu de propósito, e um gesto do diretor ordenou o assalto, as tábuas das mesas gemeram. Nada pôde a severidade dos vigilantes contra a selvageria da boa vontade. A licença da alegria exorbitou em canibalismo.

Aves inteiras saltavam das travessas; os leitões, à unha, hesitavam entre dois reclamos igualmente enérgicos, dos dois lados da mesa. Os criados fugiram. Aristarco, passando, sorria do espetáculo como um domador poderoso que relaxa.⁶

Forçando a curva "natural" do corpo orgânico à dobra disciplinar do arco metálico, militar e viril de autoridade civilizatória, a dureza martinferista⁷ institucional favorece a fusão do naturalismo ao cientificismo, enquanto seus novos aparatos técnicos desnaturalizadores, dobram a dureza fundacional do senhor, do capanga ou do caudilho, na da máquina mercante militarizada da economia política estatal. Na produção urbana da literatura finissecular, a maquinaria do engenho alia-se à tirania da imprensa, na reprodução estética das texturas frias, duras e secas do cânone, exemplares nas reificadoras transformações do ouro frio no dinheiro em papel que Aurélia paga pelo marido (*Senhora*) e no despotismo amargo e casmurro que busca persuadir o leitor da traição capitalista repre-

⁶ POMPÉIA, Raul. *O Ateneu — crônica de saudades*. São Paulo: Ática, 1980, pp. 101-102. Consultar, a respeito da manipulação da imprensa finissecular, SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.172.

⁷ HERNÁNDEZ, José. *Martin Fierro*. Ed. Angeles Cardona de Gilbert. Barcelona: Editorial Bruguera, 1984. Na estrofe 1755, lê-se, p. ex.: "¡Quién es de una alma tan dura/ Que no quiera una mujer! / Lo alivia en su padecer;/ Si no sale calavera,/ Es la mejor compañera/ Que el hombre puede tener" (p. 188).

sentada na tiragem lucrativa de Capitú, à sua herança de sangue oligárquico escravocrata (*Dom Casmurro*). Assim também, as expectativas ingênuas de mudança social de Policarpo Quaresma se frustram, quando este se dobra ao ferro do Marechal (*O Triste Fim de Policarpo Quaresma*). Sobretudo, essa disjunção de texturas extremadas retoma, no arco cruel e metálico de sua dura dobra perversa, a *dobradura*, endurecida no capital da indústria, pela secura de pedra fundacional do senhor de engenho, que seria reescrita, bem mais tarde, já em seu desmoronamento, por muitos escritores, dentre eles, Juan Rulfo (*Pedro Páramo*) e Graciliano Ramos (*Vidas Secas*). Dobrada em excesso, esta estrutura maquinica infernal se transporta ileso ao fim da modernidade, no travestimento irônico da própria truculência do narrador masculino, Rodrigo SM, (na verdade Clarice Lispector): o seu dilema viril "para não lacrimar piegas" consiste em obrigar-se, em honestidade impiedosa, ao irreversível extermínio da doce Macabéa, cortando-a da vida e da cena urbana, em *A hora da estrela*.

A indústria maquinica, ao docilizar suas extrações nas engrenagens de suas dobras disjuntivas, transforma, através da máquina da imprensa, a forma arquitetônica do livro em sua cunhagem canonizada, à moeda corrente e seriada das trocas amiudadas de folhetins, de melodramas, (o mel das formas dramáticas), de musas talhadas em frágeis estruturas de açúcar que se vendem por troco miúdo, como subproduto de dócil e extrema carência. No entanto, é justamente o excesso do seco, do amargo e do duro das políticas econômicas escravizadoras do fim do século, o que faz dobrar a carência na demanda pelo produto doce, no momento preciso em que este começa a se capitalizar industrialmente pela imprensa. Sevckenko registra que o jornal, ao "operar como um reforço do esquema de corrupção do regime" assegura um "virtual e nefasto monopólio da opinião pública urbana". Para Lima Barreto, o jornal era uma "fábrica de carapetões": "Quem não aparece no jornal não aparecerá no livro, nem em parte alguma - morrerá. É uma ditadura." O escritor se dobra politicamente, como jornalista, ao "periódico pelourinho" (Macedo), forçado a um modo perverso de produção que só se equipara à purgação do corpo escravo ao branqueamento, no processo de extração do açúcar branco da máquina do engenho (Antonil).

Só vale aqui lembrar algumas, da longa série de musas que se dobram ao molde industrial romântico-sentimental, da demanda feminina, na ponta doce que se extrai dessas folhas submissas, e que enverga a dureza, no arco industrial extrativo da produção maquinica: a dócil Moreninha do romance açucarado de Macedo, *Lucíola* e *Diva* (José de Alencar), a Helena de Machado de Assis, principalmente depois de se revelar representativa de mais uma moeda ficcional (*Helena*), *Amália* (Jose Mármol) *Maria* (Jorge Isaacs), *A*

Escrava Isaura (Bernardo de Guimarães), *Inocência* (Visconde de Taunay), e tantas outras, que atravessam, consumidas pelo público feminino carente daquele fim-de-século a este, passando à mídia de consumo televisivo com o "novo" prestígio das "obras eruditas", para não falar de *Capitú*, que se torna cada vez mais vendável ao público consumidor da linha feminista (assim como hoje se disseminam as séries de linha homossexual e de linha étnica) de produção, nas demandas de mercado promovidas pelo capitalismo tardio norte-americano.

Nas passagens de um corpo antigo a um corpo moderno relativas à máquina escravocrata que o dobra em submissão ao jugo colonial, o corpo social cindido entre carência e excesso, é extração de uma maioria parasitária que produz os banquetes da mesa farta elitista do fim do século. De acordo com as substituições das matrizes corpóreas refletidas nos modos de produção laborativos em suas filiais industriais, o corpo é produto que passa a se moldar em séries, como a moeda ao metal de origem, ou como o doce à fôrma da fatia, dobrando-se às políticas econômicas globalizadas do fim da modernidade, em suas linhagens sociais, desdobradas nas sexuais e étnicas: se o labor feminino se equiparava ao do escravo, na domesticidade e na subalternidade de suas antigas funções nutrientes e culinárias, a partir da industrialização moderna, esses antigos operadores da prole manufatureira da senzala para a casa grande, passam a gerar outro tipo de prole: por um lado, constituem a força de produção proletária, e por outro lado, assim como a mulher, que se recorta em séries à moda industrial, ou o homem, que se dociliza ao molde feminino, ou o negro, ao molde do branco, se tornam corpos doces, extrações proliferantes da máquina capitalista.⁸

De um leque de crenças que se desterritorializaram na formação de hábitos burgueses, aos vícios profanos de consumo, a drástica redução contemporânea à crença racionalista da ideologia mercadológica em suas trocas capitalistas, hegemônicas e padronizadoras, dobra um corpo cultural através das políticas dos cortes econômicos, das quais derivam as suas estéticas materiais texturológicas significantes. Se o lado doce se extrai ao duro, no inverso da dobra, o lado duro se desdobra em fragmentos. A exemplo da desnaturalização do tabaco, que em seu transplante se aburguesa, do ritual sagrado nativo de oferendas divinas de pagés ao distinto hábito masculino do fumo manufaturado no charuto, abreviam-se as modas à proporção da truculência dos cortes, que se intensificam em rapidez, ao vício majoritário feminino do cigarro industrializado.

⁸ SIMMEL, Georg. "Caráter masculino de la cultura objetiva. La división del trabajo. Cultura femenina. Filosofía de la Coquetería. Filosofía de la moda. Lo masculino y lo femenino" In: *Revista de Occidente*. Madrid, 1934. Sobre a "coisificação da cultura", consultar p. 18. Sobre a máquina esquizofrênica capitalista, consultar DELEUZE, Gilles, *L'antioedipe: capitalismo et schizophrénie*. Paris: Minuit, 1972, p. 130.

Por entre esquecidas passagens corporais de uma economia simbólica a uma economia monetária, vão dietas variadas, referentes a todo um cânone de simbologias codificadas, que se esvaziam de seus antigos significados nas mudanças sensíveis que se operam de um valor de uso ao de troca.⁹

Política progressista finissecular e dobra social

La guerra civil del tabaco habano es outro aspecto del contrapunteo social del tabaco y el azúcar. Al tabaco se le combate y grava desde la vega; al azúcar se le favorece y privilegia desde el ingenio. Industria de pobres fue aquélla; de ricos fue ésta. Por la vega se fue aguna vez de la miseria a la pequeña burguesía; por el ingenio, de la burguesía acomodada se subió al gran capitalismo.

Fernando Ortiz. *Contrapunteo del tabaco y el azúcar*

Strange this commodity to be consumed, not by digestion or by time but by fire.

Cabrera Infante. *Holy Smoke*

A estética maquinica do engenho da casa grande fundacional transforma-se radicalmente ao embarcar no *bond* elétrico machadiano¹⁰ progressista de urbanização e se dobra às políticas indiscriminatórias de adoção de culinárias estrangeiras (o bife crú e o sanduiche). Em suas *Notas Semanais* Machado denunciava a morte do doce na sátira à “confeitaria portátil”, cujo fim era “adoçar as amarguras deste vale de lágrimas”: a estética de extremos, de acordo com o cronista, colocava suas barreiras sensíveis na ciência política, cuja filosofia truculenta era a “testa do capanga”. Quanto “às liberdades públicas”, o travo da ironia machadiana dialetizava, sintomaticamente, “o direito do jejum e o direito da indigestão”, citando Chamfort, médico do século XVII, para quem a sociedade se compunha de duas classes: “uma que tem mais apetite que jantares, outra que tem mais jantares que apetite”.¹¹ Daí vigorar políti-

⁹ No já citado artigo, “Economias simbólicas: o açúcar e o tabaco nas dobras culturais da matéria”, compara-se o nativismo do escritor cubano, Fernando Ortiz à visão industrial de Gilberto Freyre, com relação às diferenças culturais do açúcar e do tabaco, fundacionais em suas mudanças, ao passarem dos valores nativos aos mercadológicos, nos fins da modernidade.

¹⁰ ANDRADE, Ana Luíza. “Passagens de *bond* com Machado” In: *Travessia* — revista de literatura. *Op. cit.*, pp. 97-101; e “Passagens de *bond* com Machado II. Do rapé à cadeira elétrica” In: *Travessia* — revista de literatura, n. 34-35, 1997/1-2: “Constelações”. Ilha de Santa Catarina: EdUFSC, 1998, pp. 39-52. Ambos artigos, ao introduzirem as crônicas sobre o *bond*, e sobre a peça em sete colunas *O bote de rapé*, respectivamente, em Machado, realçam as suas idéias progressistas em relação à eletricidade e à indústria, porém céticas quanto às consequências das políticas econômicas industriais capitalistas finisseculares.

¹¹ MACHADO DE ASSIS. “Notas semanais” (1878) In: *Obra Completa*. Volume II: Crônica. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 377; e a citação de CHAMFORT, em *A Semana* (1895), p. 645.

camente, o sabor das fatias herdadas de um pão-de-ló oligárquico (Joaquim Manuel de Macedo), de um lado, e a queda do prestígio popular da cocada preta favorecer a cocada branca, de outro: o gosto híbrido que se enriquecia em sabores/saberes nos banquetes modernistas cultivadores de vatapás substitui-se, enfim, em mudanças mais recentes, pelo sem-gosto da *fast-food*.

A filosofia humanitista de Machado encontrava no *ex fumo dare lucem* dos salões de charuto, a desumana ironia do dilema corporal colocado socialmente entre indigestão e fome, parecendo questionar, implícita e coincidentemente, uma estética política para a qual alertava Benjamin, pois culminava na estetização da guerra. Essa estética da beleza da guerra, nas imagens futuristas de "formas geométricas em vôo, espirais de fumaça das vilas em chamas"¹², lembra um "caso de relance" de Machado, reciclado do romance à crônica, cuja conclusão emerge do ato viril de "acender charutos na calamidade pública". O caso de um sujeito que "dando com um casebre a arder, e uma velha sentada e chorando, perguntou a esta: — Boa velha, esta casinha é sua? — Senhor, sim, é o triste buraco onde morava; não tenho mais nada, perdi tudo. — Bem, deixa-me acender ali o meu cigarro?" (Narra o mesmo caso em *Quincas Borba*, substituindo, sintomaticamente, a forma da crônica correspondente à do cigarro industrial, pela do livro, na do charuto artesanal)¹³. Machado consegue ser ainda mais macabro, ao conseguir extrair do *fiat ars, pereat mundus* do fascismo o seu *plus ultra*, ou a mais valia do capital, que é o seu *ex fumo dare lucem*, ou seja, mostra, como Benjamin, que a auto-alienação humana pode ser capaz de divertir-se, esteticamente, com a sua própria destruição (vide o caso, há alguns anos, dos índios queimados para o divertimento de jovens em Brasília).

A noção de estética, ao ser cunhada em seu sentido transcendental, por Kant, com o intuito de "proteger" um sujeito do perigo de sua autonomia, ao purgá-lo dos sentidos e favorecer uma estética maquínica, dota-o de uma falsa virilidade, e habilita-o a funcionar sem medo, tornando-o apto para a guerra. A despeito de Kant, ao longo da história, o corpo, em seu aparato sensorial cognitivo, resiste, enquanto a percepção estética de suas experiências sensíveis o ligam às memórias sensoriais do passado, trazendo-o, pelos sensores do mesmo aparato, de volta ao presente. Susan Buck-Morss lembra-nos de que a articulação estética entre arte e política muda com o tempo, e que hoje, a batalha política da "arte"

¹² BENJAMIN, Walter. *Apud*: BUCK-MORSS, Susan. *Op. cit.*, p. 12.

¹³ MACHADO DE ASSIS. "Bons dias" (1889) *Op. cit.*, p. 522, e *Quincas Borba*. "Cap. CXVII" *Op. cit.* Volume I: Romance. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 743.

consiste justamente em continuar a existir, dentro de um contexto econômico que sempre ameaça torná-la mercadoria.¹⁴

Dobra colonial: o entre-lugar cultural

Pelos meados do século XIX, já as sinhás-doceiras, os negros quituteiros e os mulatos boleiros de fala fina sofriam da competição de pasteleiros e confeitores franceses.

Gilberto Freyre. *Açúcar*

Porém, não é da autodestruição, mas da destruição das noções de *unidade* e *pureza* das estruturas fundacionais de dominação, onde o corpo cultural latino-americano se des-constrói, a partir de um entre-lugar, nas relações colonizador-colonizado. Silviano Santiago ilustra adequadamente uma cena representativa do entre-lugar colonial e metropolitano do latino-americano com o caso do personagem de *62 modelos para armar*, de Julio Cortázar, que lê, no vidro de um restaurante parisiense, "un castillo sangriento" em lugar de "un château saignant", a primeira leitura saindo da visão espelhada de um contexto colonialista (a casa onde mora o senhor, e o desejo de vê-la derrubada) e o segundo, de um contexto gastronômico que se inscreve num código de culto ao paladar. Este já significa o desejo inscrito a partir de um entre-lugar corpóreo e cultural, como um cultivo do paladar das "letras", em Julio Cortázar, quando se sabe que o personagem acabava de comprar um livro de Michel Butor em que este fala de Chateaubriand.¹⁵

A falta de inocência do escritor latino-americano, com relação ao poder da técnica importada, vem de longa e dura jornada. Ainda neste sentido os exemplos abundam nas crônicas de Machado de Assis. Numa delas, ao alertar para os danos da maquinização industrial, registra o esmagamento das pernas de um "pobre moço do Catete" pelo *bond* elétrico como uma "fatalidade do ofício que o leva a quebrar as pernas dos outros". Por outro lado, prediz, de acordo com as direções "progressistas" que tomavam os usos da eletricidade de sua época, e já adiantando as possibilidades da tecnologia de satélites de comunicação, que o tetraneto de Édison resolveria o

¹⁴ BUCK-MORSS, Susan. "What is political art" Apresentado em conferência, San Diego, 1997 [mimeo]. O sentido originário de "estética", resgatado pela autora, seria o de "sentir pela percepção", a experiência estética com o poder de subverter os significados culturais oficiais, e informar o lado corpóreo do sofrimento humano onde quer que este ocorra, apoiando possibilidades de transformação social. O corpo, como última dimensão de subjetividade e materialidade é, coincidentemente, um assunto da XXIV Bienal de São Paulo sobre antropofagia. Consultar entrevista in revista *Cult*, ano II, outubro/98, p. 49.

¹⁵ SANTIAGO, Silviano. "O entre-lugar do discurso latino-americano" In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

problema às terras que ainda restavam para serem conquistadas no planeta, "colocando os planetas ao alcance dos homens, por meio de um parafuso elétrico e quase infinito".¹⁶

Em outra crônica, a morte de uma criança maltratada e abandonada à natureza devoradora, se torna representativa da cena da violência que o naturalismo, mais do que escola, doutrina cientificista que se aliava às técnicas industriais, impunha-se ao sentido orgânico de nutrir ou cultivar o território como corpo, no regime paternalista maquinico-escravocrata: o caso da morte torturada de Abílio, a criança culpada por "escolher" vir ao mundo e até por unir seus pais, Cristina e Guimarães, em "um caso de amor". Rejeitado pelos pais e abandonado às bicadas das galinhas Abílio vai sendo descarnado enquanto espera a morte. A cruel ironia, alegórica do abandono de um corpo que ainda engatinha à natureza que devora, justifica o conceito kantiano de estética que separa o aparato sensorial das forças devoradoras naturais e favorece implicitamente a maquinização viril do poder estatal. A atribuição da falta de razão à natureza se reflete nas perguntas possíveis do menino: "Que mal lhes fiz eu antes, se não era nascido? Que banquete é esse em que o convidado é que é comido?".¹⁷ A doutrina machadiana do "humanitismo", que, numa inversão irônica do próprio nome, prega de fato, o canibalismo, mostra assim, a contraparte violenta da lógica invertida das políticas contraditórias de um estado "benfeitor", em que o convidado ao banquete é comido. Assim, "é Humanitas que corrige em Humanitas uma infração da lei de Humanitas. O mesmo direi de um indivíduo que estripa a outro; é a manifestação de Humanitas! Nada obsta que ele seja igualmente estripado".¹⁸

No lado gastronômico das políticas econômicas, Joaquim Manuel de Macedo destila, para além da falta de inocência, o veneno *satírico* de um pão-de-ló que une os interesses econômicos de dois sobrinhos em matrimônio ao dividirem a herança do tio em fatias que se encarnavam no fantasma do doce herdado. Em sua alusão paródica à usurpação do trono, de Luís Bonaparte, sobrinho de Napoleão, o sobrinho do tio, de Macedo, desfruta da fatia capitalista relativa à sua herança, como direito de acesso por usurpação, ao poder político. Marx registra no *18 Brumário de Luís Bonaparte* que este era um paródico contrasenso esperado pelo povo, que nele via Napoleão, ao invés do sobrinho bufão: "Depois de vinte anos de vagabundagem e depois de uma série de aventuras grotescas, a lenda se consoma e o homem se torna o imperador dos franceses. A idéia fixa do sobrinho realizou-se porque coincidiu com a idéia fixa

¹⁶ MACHADO DE ASSIS. "A Semana" (1894) *Op. cit.* Volume II, pp. 636-642.

¹⁷ IDEM. "O autor de si mesmo" (1895) *Ibidem*, p. 655.

¹⁸ IDEM. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *Op. cit.* Volume I, p. 615. Consultar MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. In: *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 379.

da classe mais numerosa do povo francês". Ora, a fatia burguesa na herança ao pão-de-ló político da oligarquia colonial brasileira, legitimava-se pela linha sanguínea patriarcal que excluía por completo a idéia do povo parasitário. Não surpreende, pois, que uma herança por direito contrariasse a própria constituição brasileira, que se revela "donzela de ficção" (Macedo): o fato se confirma em Helena, personagem de romance do mesmo nome, de Machado de Assis, cujo direito se dissipa ao se revelar em sua falsa linhagem de sangue, sendo excluída do pão-de-ló legítimo: sua morte sentimental, como moeda falsa, ou ficção a ser trocada, pode ser extraída às lágrimas de açúcar de suas últimas páginas. Macedo confirma a lei irresponsável do herdeiro: "A expressão da dor deve estar na razão direta da herança que se vai receber e gozar". A sua Chiquinha, versão viril da Helena de Machado, a quem coube a outra fatia do pão-de-ló de gozo, era, pois, "uma mulher às avessas, e portanto a maior verdade às direitas: uma mulher pelo sexo, homem pelos sentimentos, uma mulher masculina como Isabel da Inglaterra." Daí o fel amargo deste doce ser, de acordo com Macedo, "eminente-mente político e governamental" pois "varia conforme as idades e as condições do homem; mas no fundo é sempre pão-de-ló: examinaí os fundamentos de certos pronunciamentos inesperados de oposição no grande mundo político, e vereis que a oposição deste se explica por ter ficado de fora na organização de um ministério novo; a daquele por que não o contemplam candidato em uma eleição de senador; a daquele outro porque não lhe deram a presidência da província que almejava. E assim por diante, e por fim de contas sempre o caso do pão-de-ló".¹⁹

Da truculência socialmente discriminatória das políticas econômicas estatais finisseculares, circunscritas aos refinados salões de charutos, que afastam os parasitas do pão-de-ló político e da mesa gastronômica oligárquica, à antropofagia modernista oswaldiana e marioandradina, que instaura as apropriações culturais a contrapelo fundacional, no manifesto rebelde à monocultura européia, salta-se, por assim dizer, da água para o vinho, pois a busca modernista se faz no sentido de se restaurar o vínculo entre um valor de pertença a um aparato sensorial que se produzia, se cultivava e se refinava em relação aos hibridismos enriquecedores de seus entrelugares colonial-colonizado, natural-cultural, técnico-industrial, étnico-sexual, sócio-econômico. À diferença de um autoritarismo canibal do estado como pai tirânico que come o filho, a antropofagia se funda-

¹⁹ MACEDO, Joaquim Manuel. *Memórias de um sobrinho de meu tio*. Org. Flora Sussekind. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 98-101. Nesse sentido, é significativo o resgate do significado de sátira a partir de *satura*, como "prato misto", conforme Ernst Curtius, reportando-nos ao *Satiricon* de Petrónio, enquanto banquete e simpósio. Consultar: ALMEIDA, Teresa de. "Retórica do Alimento" In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O Ateneu: retórica e paixão*.

va no conceito freudiano de devoração do pai como totem, e portanto, precisamente na passagem de um estado de natureza canibal selvagem, à cultura que dele se autonomizava, precisamente, ao comê-lo. Portanto, a antropofagia propunha, na volta às origens dos ritos antropofágicos nativos da terra, a passagem de um corpo cultural que se direcionava da crueza canibal ao cozido do culto representado na relação econômica com a divindade; em suma, a troca humana na própria gênese de seus cultos sagrados. Esta proposta dos modernistas, ao contrapor-se à européia, permitia o nascimento de uma estética gastronômica no sentido de possibilitar um sensorial desenvolvido pelo paladar: um desejo de culto ou daquilo que se cultiva, de elaboração, enfim, que caracterizava uma arte culinária própria, pela riqueza na diversidade de sabores/saberes.

Dentre as múltiplas extrações da mão do escravo, sua cultura africana, formadora e criativa, transforma, na visão de Gilberto Freyre, a maldição do labor escravo nas bençãos de seus legados, dentre outros, o de uma estética culinária. À feição dos modernistas, Gilberto Freyre rompe, singularmente, com a tradição masculina da gastronomia européia dos "chefs de cuisine" para dar crédito aos talentos domésticos femininos na arte culinária, sobretudo às raízes africanas desta arte que acaba por nacionalizar um sentido de paladar oriundo da cozinha da senzala ao invés do da casa grande, invertendo, drasticamente, a hierarquia industrial de casas que se capitalizavam na visão mecanicista dos engenhos de Antonil. Ao voltar-se à gastronomia do doce nordestino em suas origens, Freyre resgata não só o que havia caído em demérito pela dureza senhorial, mas também as relações perversas dela decorrentes, nas suas variadas formas de sexualidade: a domesticação e a docilidade de uma estética feminina, seja a da mucama, a da senhora, ou as que dão início à prática homossexual, dobrados os corpos às vontades do senhor e do engenho, que os transforma, por purgações análogas às da cana, à disciplina da moenda.²⁰ No entanto, ainda que Freyre pretendesse extrair daí a diferença dos *modos* masculinos de um e das *modas* femininas de outro, alinha-se ideologicamente à extração industrial dos corpos dóceis, o que o leva, a sintomática e senhorial queda na efemeridade mercadológica das modas.²¹

²⁰ Em "Economias Simbólicas: o açúcar e o tabaco nas dobras culturais da matéria", a analogia se extrai do poema de João Cabral de Melo Neto, "Moenda de usina".

²¹ FREYRE, Gilberto. *Modos de homem & modas de mulher*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1986. Ainda em relação às modas, consultar CROCI, Paula & VITALE, Alejandra (comp.) *Los cuerpos dociles* — Hacia un tratado sobre la moda. Colección Cuadernillos de géneros. Buenos Aires: La Marca, 1995.

Política econômica ditatorial e dobra tecnológica

A natureza não há de ser só a mesa de jantar, [...] mas a mesa da ciência.

Machado de Assis

Se desde o processo de urbanização finissecular, com o mitigado fim da escravidão, o modo de produção maquinico industrial já entrecortava sensorialmente um corpo cultural que se produzia pela técnica manufatureira escravocrata, ao introduzi-lo na dialética moderna cientificista de choques elétricos (indústria fabril) e contra-choques anestésicos (o consumo das modas e das drogas), nos meados do século XIX, aproximadamente meio século depois, com a política midiática de consumo da ditadura militar que se instaura em 1964, tratava-se de substituir o aparato sensorial deste corpo por um outro. Tratava-se de uma troca mais radical no sentido de fazer com que este corpo não pertencesse mais a si mesmo, que se esquecesse de si. Em outras palavras, que fosse outro, pelas vias da transculturação. Ainda nas décadas de 30-40, os ensaios de Fernando Ortiz, Gilberto Freyre e, mais tarde, Angel Rama, não anunciavam outra coisa, ao anteciparem a globalização. Mas, se Fernando Ortiz alertava para a transculturação com bases no valor simbólico de uso masculino e pertença, da arte tabagista nativa e manufatureira em Cuba, em detrimento do valor de troca do açúcar feminizado no seu transplante da Europa ao Novo Mundo, Gilberto Freyre caminha em direção à transcultura, quando o seu enfoque social vai gradualmente favorecendo a culinária da aristocracia açucareira de linhagem coronellista das senhoras de engenho²², docilizando sua própria produção relativa ao capital industrial, similarmente ao que ocorre aos registros posteriores de Athos Damasceno, em relação à cultura dos doces em Pelotas.²³

Para atender à demanda de consumo de massa da política econômica voltada às indústrias multinacionais, em 1964, era necessário um corpo que desvinculasse o sensorial do cognitivo, ou seja, que esteticamente fosse vinculado a outro órgão. O próprio conceito de estética, enquadrado dentro do racional kantiano de controle viril sobre a natureza, facilitava a estetização política dos regimes autoritários, a exemplo dos regimes fascistas, observados por Benjamin, ao se utilizarem da técnica na imposição de seu poder. Por um lado, moldadas à maneira das estéticas políticas totalitárias que se utilizavam dos recursos técnicos avançados para "sensibilizar" as massas, as políticas econômicas militares, contavam, no

²² IDEM. *Açúcar, uma sociologia do doce com receitas de bolos e doces do Nordeste do Brasil*. (1939) São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

²³ DAMASCENO, Athos. Prefácio a *Doces de Pelotas*. Coord. Andrea Vallandro. Porto Alegre: Globo, 1959.

Brasil, com o avanço das técnicas científicas que já haviam fragmentado o corpo antigo, desde a descoberta da anestesia, neutralizadora da dor, tanto por cortes à superfície (na tela, o olhar anestesiado televisivo) quanto dos mais pontuais: a cirurgia brasileira se notabilizava, de fato, pelos transplantes de coração, ao passo que os partos por cesariana substituíam o labor dos partos naturais.

Por outro lado, os saberes disciplinares desmembrados de um antigo corpo (monárquico, territorial) e resultantes da fragmentação análoga de um corpo dividido em propriedades, representavam-se na medicina dirigida a órgãos específicos (ortodontia, neurologia, otorrinolaringologia, etc...) e portanto, num aparato sensorial que se separava, kantianamente, de um corpo orgânico. E as mesmas técnicas já haviam aperfeiçoado consideravelmente o aparato ótico, dando origem à fotografia e ao cinema. Assim também, o Brasil da ditadura militar de 64, à semelhança dos regimes fascistas, atualizava-se tecnicamente (a exemplo de seus transplantes cirúrgicos) e se situava na linha de ponta (ou na vanguarda) dos avanços técnicos de uma mídia visual: a estetização política do corpo que substituiria o antigo, partiria, justamente, de um controle estético exercido pelo olhar massificado. Já direcionado à fantasmagoria de consumo desde o fim do século, este olhar se verá, então, completamente narcotizado aos apelos irresistíveis da ideologia difundida em massa, ao ser diretamente *plugado* (de *plugged in*) aos aparelhos televisivos domésticos. Nenhuma técnica poderia ter resultados tão eficientes na manipulação do olhar de um país inteiro pelo simples toque de um botão (e isso dura até hoje). No Brasil, desde então, passa-se a comer pelo olhar massificado, na troca de cardápios que passam a oferecer a escolha exclusiva do menu padrão. Pois, para se assegurar a produção de um corpo novo, era necessário *comer* o corpo antigo. E o mais lógico, nesta refeição indigesta, era começar pelo cérebro, já que não se tratava mais do órgão em si, mas da capacidade cognitiva vinculada ao cérebro, à sua função virtual básica de discriminação entre verdade e mentira, passado e futuro.

Políticas indigestas: o corpo desmemoriado

O corpo sem órgãos é feito só de osso e sangue.

Gilles Deleuze. *Anti-Édipo capitalismo e esquizofrenia*

Macedonio Fernández, em "Cirugía Psíquica de Extirpación", conta-nos, num de seus "papeles" póstumos, publicados em 1941, sobre a extirpação do sentido de "futuridad" do ferreiro Cósimo Schmitz "en célebre sesión quirúrgica ante inmenso público" pelo doctor Desfuturante, pseudônimo de Extirpio Temporalls, cujo verdadeiro nome é Excisio Aporvenius, na realidade Pedro Gutiérrez, que se apropriava dos futuros que extirpava, e portanto nenhum

contemporâneo teria o gosto de assistir ao seu enterro. Como resultado da extirpação do futuro ao ferreiro, este lembrava-se do que lhe aconteceria em oito minutos apenas, ou seja, torna-se um "automatista", um "cenestesico", tendo "extinguida pues su disponibilidad concienal de prevision para ocho minutos, percibe la actualidad de que están atándolo a la máquina pero no prevé el minuto siguiente en que será fulminado". Condenado à morte por electrocução, acusado de haver assassinado toda a família, Cósimo morre sem agonia. No entanto, quinze dias depois do ocorrido, o Tribunal declara que tinha cometido um erro, pois anteriormente, e com outro nome, o ferreiro havia pedido que lhe fizessem uma cirurgia para que lhe acrescentassem um passado já que o seu era aborrecido, e nesta cirurgia lhe haviam colocado o passado de um assassino, mas ele próprio nunca havia cometido crime algum.²⁴

Em ricas digressões de notas de rodapé, Macedonio Fernández, lembrando as catastróficas suspeitas do cronista Machado de Assis em relação aos poderes da ciência de laboratório e às políticas subsequentes da sua aliança capitalista²⁵, alerta, dentre outros riscos cirúrgicos, sobre a propensão a graves acidentes em apendicectomias, a predisposição à poliomielite da operação de amígdalas, etc. O principal efeito do seu texto é o de desmistificar a mágica da técnica cirúrgica, pois, desde os finais do século o poder desta técnica havia se espetacularizado em sessões célebres, para as quais comparecia grande público, que muito as aplaudia.²⁶ Era também um sinal de que a cena da violência sacrificial de cultos sagrados não se transfere só ao teatro moderno, mas ao palco ascético e profano da ciência. Além disso, o texto de Macedonio chama a atenção à manipulação do tempo, extensivo à percepção orgânica do aparato sensorial, na possibilidade de corte ou extirpação, pela técnica maquinica, tanto na cirurgia, quanto na electrocução do condenado. O perigo da extirpação de um sentido de futuro ou de um passado liga-se diretamente à memória sensorial de um corpo cultural que, atado a um presente acéfalo, torna-se objeto passivo e

²⁴ FERNANDEZ, Macedonio. "Cirurgia psíquica de extirpación" In: *Obras completas* — Tomo VII: Relatos cuentos, poemas y misceláneas. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1987, p. 39. A propósito desta troca de cérebros, consultar o estudo de Raul Antelo sobre *História com data* de Mario de Andrade (in *Obra Imatura*) "Macunaíma: apropriação e originalidade" in edição crítica de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, org. Telê Porto Ancona Lopez, Coleção Archivos, Scipione Cultural, 1997, p.295-305.

²⁵ O *Conto Alexandrino* de Machado de Assis, sobre as experiências de laboratório e as políticas delas decorrentes, referência canônica do texto paródico de Mario de Andrade, *Histórias com data*, encontra-se em *Histórias sem data, Obra Completa*, vol. II, *Contos*, org. Afranio Coutinho, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, pp.411-417.

²⁶ Susan Buck-Morss, no artigo já citado "Estética e anestésica", chama a atenção para o grande espetáculo da primeira cirurgia pública de amputação com anestesia, em que é o poder de controle sobre o corpo, pelo cirurgião, que provoca os aplausos entusiásticos do público, ao erguer o bisturi, e cortar o membro do paciente.

cúmplice da arbitrariedade de tribunais políticos totalitários. Neste sentido, o *Conto Alexandrino* de Machado de Assis serve como contraponto ao de Macedonio, pois nele, a experiência de laboratório, cuja prática clandestina do escarpelo em ratos, exercida por dois filósofos cientistas, não só possibilita, como, de fato, se substitui, pela prática política e legitimada de um laboratório público de escarpelo em seres humanos condenados ou encarcerados por algum crime (para enorme satisfação dos ratos).

Nesta errância de textos que dialogam entre si, é penetrante o destaque de Raul Antelo à frase de Valéry relativa à originalidade como um "affaire d'estomac", num estudo nuclear sobre a original apropriação de Mario de Andrade de um conto de Théophile Gautier (*Avatar*), em *História com data*, (título que parodia as *Histórias sem data* machadianas) onde, a propósito de extirpações e escarpelos, um cérebro de um piloto acidentado é substituído pelo de um operário italiano, operação simultânea à artística cirurgia andradina de "transmodelização do referente" canônico. Este se questiona enquanto literatura, nação, elite, naturalismo, em suas respectivas formas alternativas: folhetim, estrangeiro, operariado, modernismo. Para além de modernismo, a modernidade do hibridismo de Mario de Andrade revela a cultura viva na releitura própria do entre-lugar da sua tradição.

Liquidar a cultura viva do momento é esmagar, lenta e literalmente, o seu cérebro, órgão pensante de um corpo, como na cena de tortura descrita e citada por Flora Sussekind, de um livro-documento dos anos de regime autoritário no Brasil:

Os choques aumentaram de intensidade, a pele já se queimava onde os terminais estavam presos. Sua cabeça caiu para trás e ela perdeu a consciência. Nem os sacolejões provocados pelas descargas no corpo inanimado fizeram-na abrir os olhos. Furiosos, os policiais tiraram-na do pau-de arara, jogaram-na no chão. Um deles enfiou na cabeça dela a coroa-de-cristo: um anel de metal com parafusos que o faziam diminuir de diâmetro. Eles esperavam que ela voltasse a si e dissessem que se não começasse a falar, iria morrer lentamente. Ela nada disse e seus olhos estavam baços. O policial começou a apertar os parafusos e a dor a atravessou, uma dor que dominou tudo, apagou tudo e latejou sozinha em todo o universo como uma bola de fogo. Ele continuou a apertar os parafusos e um dos olhos dela saltou para fora da órbita devido à pressão do crânio. Quando os ossos do crânio estalaram e afundaram, ela já havia perdido a consciência, deslizando para a morte com o cérebro esmagado lentamente.²⁷

²⁷ SUSSEKIND, Flora. *Brasil. Os anos de autoritarismo: literatura e vida literária, polémicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 45. Sobre a leitura derrideana de Marx, consultar DERRIDA, Jacques, *Espectros de Marx*, p.152.

Essa cena terminal de tortura, em sua crueza sem anestesia, representa a passagem histórica de um corpo cultural pela brutalidade de uma política de violência que acaba por esmagar o seu próprio cérebro. Excluir o cérebro significava, para os torturadores, extirpar a razão do corpo cultural em vigor nesses anos. Essa é a dor privada e agônica de uma dor pública que se anestesia pela televisão, a dor ou o luto de uma dupla perda: a da consciência política e social de um corpo, cognitivamente ligado a seus sensores de auto-preservação cultural. Daí a ordem amnésica capitalista instalar-se na goela do burguês, como esclarece a leitura de Derrida do *18 Brumário de Luís Bonaparte*:

A anacronia pratica e promete o esquecimento. A sociedade burguesa esquece, em sua sóbria insipidez, "que os espectros das épocas romanas tinham velado sobre o seu berço" (*dass die Gespenster der Römerzeit ihre Wiege gehütet hatten*). Questão de cabeça, como sempre segundo Marx, questão de ponta [*cap*] e de espírito: na ordem amnésica da burguesia capitalista (essa que vive, como um animal, do esquecimento dos fantasmas), a goela substitui a cabeça no topo, a cabeça de toucinho de um rei burguês, gordo, sedentário, substitui a cabeça política e nervosa dos revolucionários em marcha.

Seguindo-se às *Histórias com data* de Mario de Andrade, posteriormente à própria discussão que encabeça e acende, sobre a apropriação corpórea, e, portanto, a partir das trocas capitalistas das cabeças por moedas estrangeiras, *As confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant'Anna expressam-se em confissões de segunda mão, passadas nos Estados Unidos, na forma menos crua de uma lavagem cerebral em que os policiais forçam, no corpo de Ralfo, a lembrança estranha de outro corpo histórico, antropológico, social, étnico, etc., para que se esqueça do antigo corpo, pavlovianamente trocando-lhe a memória pela dos norte-americanos, ou transplantando-a, como nos casos de mudança de identidade. Percebe-se, no entanto, que, depois de perambular por *Goddamn City* (troca de pronúncia de *Gotham City*, do herói da revista de quadrinhos, *Batman*, para o que em português equivale a Cidade Maldita) inclusive depois de trabalhar na *Poison&Poison* (Veneno&Veneno), uma multinacional "famosa pela variedade de venenos digeríveis que se vendem por toda parte e também responsável pela produção de remédios estomacais e intestinais e ainda confortáveis privadas e até mesmo proprietária de aprazíveis cemitérios. Um desses gigantes complexos industriais, que fabricam desde o leite em pó, passando por uma infinidade de artigos consumidos por uma pessoa em vida, até elegantes lápides de mármore com inscrições graciosas. "Num humor sem dúvida tributário do modernismo brasileiro, e mais especificamente do *Banquete* de Mario de Andrade, em que a milionária Sarah Light escandalizava seus convidados ao oferecer-

lhes uma salada perigosa, irresistível e sem gosto, Sérgio Sant'Anna descreve uma mudança de paladar na variação das comidas que vão do tipo *fast-food* ao mais refinado e perverso gosto do freguês gastronômico:

A alimentação preferida pelos goddamnianos é o cachorro-quente, sanduíche prático e nutritivo e que pode ser consumido em meio às tarefas mais urgentes ou mesmo na rua ou na condução. Isso não impede, todavia que Goddamn City disponha da mais variada e rica rede de restaurante do mundo. Pois contando a cidade, em sua população, com elementos oriundos de todos os povos e culturas, tal fato não poderia deixar de refletir em sua vida gastronômica. E afirmamos, sem nenhum medo de errar, que em Goddamn City é possível comer qualquer alimento típico de qualquer país do mundo. Desde os pratos mais óbvios da Europa, América Latina e Ásia (inclusive peixes crus e algas marinhas japonesas, além dos mais variados insetos) até os pratos preferidos pelos antigos canibais das selvas africanas, ou seja, nada mais nada menos do que carne humana. Tal prática, obviamente ilegal numa sociedade civilizada, é aceita tacitamente pela Polícia de Goddamn, consciente de que este hábito, além de atingir apenas uma minoria insignificante de milionários excêntricos, contribui para o afluxo turístico à cidade, o que se traduz em preciosas divisas. De resto, não existe alimento mais caro do que a carne humana, muito mais preciosa do que o caviar ou as línguas de beija-flor. Pois o único modo de obtê-lo, segundo tácitos regulamentos municipais (para evitar que se comam cadáveres de pessoas que morreram velhas ou doentes, ou que se cometam assassinatos com fins meramente lucrativos) é mediante um trato financeiro com suicidas em potencial, cujo número em *Goddamn* é bastante significativo. Mediante vultuosa compensação pecuniária a seus familiares, estes infelizes se comprometem a vir realizar o tresloucado gesto num destes restaurantes luxuosos, sendo imediatamente transferidos, após morte indolor em câmaras de gás, para a panela e, posteriormente, para o estômago de um guloso e feliz gastronômico.²⁸

O negrume humorístico da paródia parece referir-se à dialética do cru e do cozido no sentido do deslocamento forçado de um sensorial cujo paladar, vinculado a uma estética culinária em sua economia de culto, sagrada, e ao hábito refinado da técnica laborativa da arte manufatureira escravocrata, resiste em auto-defesa preservadora contra a violação profana de um sensorial desvinculado do paladar. As técnicas de dissecação de alimentos, como as de pasteurização, de congelamento e de maturação artificial, desvinculam o corpo sensorial através do maquínico, que corta artifi-

²⁸ SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo*. Uma autobiografia imaginária. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 77. Sobre a citação anterior, quanto ao esquecimento do burguês gastronômico, consultar DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx. O estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Trad. Ana Maria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 153.

cialmente os ciclos vitais de maturação e de envelhecimento, ligados ao paladar. (Aqui não se trata mais da imposição de uma disciplina militar civilizatória, como em *O Ateneu*, mas de um corte cirúrgico e mortífero que tira a vida dos alimentos naturais). E se o hábito de comer carne humana, nesta troca capitalista, se torna instituição considerada socialmente como símbolo de "status", para Ralfo, ele não deixa de ser o canibalismo crú, que, inclusive, representaria a forma de apropriação radicalmente desenraizada de memória histórica, chegando a inverter o natural pelo cultural, na passagem ao culto econômico de um corpo abjeto, a coisa morta e sem nenhum sentido simbólico: uma volta à bestialização do homem.

Dobra no corpo: o olhar maquínico

Laranja na mesa. Bendita a árvore que te pariu.

Clarice Lispector

Ralfo vai acabar famoso no Brasil da ditadura, como ator ou animador de teatro, justamente, ao encenar a violência erótica, esfolando uma mulher no palco: uma cena sado-masoquista em que ele se consagra pela força de seu poder. Aqui, o espetáculo da violência já se torna uma repetição profana da outra, científica, cuja técnica, usada para o aperfeiçoamento da sujeição do corpo, na extirpação de seu cérebro e na tortura, é abandonada em favor do delírio do poder de quem o possui. Aqui o poder viril da técnica se transfere do cirurgião profissional em relação ao corpo, à pornografia. O insuportável desta cena é o fato de os espectadores passarem a vibrar escopicamente, pois o olhar já narcotizado na estética de violência, similar ao olhar televisivo e cúmplice da ditadura, assinala a violência já internalizada a ponto de os olhos não sentirem mais a brutalidade do que vêem: gozam do espetáculo. Insatisfeito com essa desvinculação sensorial do olhar que consome a violência capitalizada, Ralfo lhes oferece o excesso: o espetáculo de um jantar, em que ele, servido por um garçom de *smoking*, simplesmente come frango, bebe vinho, quase pega fogo no palco com uma sobremesa de bananas *flambées*, e se deixa, finalmente, tomar licor e fumar um charuto, soltando suas baforadas na direção do público que encara, em silêncio. E os provoca apenas com o olhar, que parece querer devolver-lhes alguma coisa perdida: "É evidente que isso os incomoda: alguém a fixá-los em silêncio. É como se todas as suas fraquezas e culpas se revelassem ao meu olhar, embora eu não veja ou pense em coisa alguma e muito menos dê uma atenção especial a qualquer um deles. São eles próprios que, revirando o olhar para dentro de si mesmos, se vêem na mais completa nudez. " A propósito da impossibilidade de um "olhar a nu", Osman Lins

registra, na ocasião de um eclipse lunar, no Rio de Janeiro, em 1969, o seu estranhamento por não haver ninguém na rua: "As pessoas não estavam interessadas no eclipse. Estavam empolgadas com o fato de ver o eclipse por meio de uma máquina. É isto que faz com que milhões de pessoas fiquem horas e horas ante o vídeo, assistindo às coisas mais absurdas. Não lhes importa muito o que estão vendo".²⁹

O sentido do olhar se aliena de um *sensorium* cognitivo ao anestesiá-lo, de maneira similar ao que ocorre entre o gosto e o paladar. O texto de Rubem Fonseca, "Olhar" (*Romance Negro*), articula criticamente esta alienação pelo olhar à dos que defendem a "pureza" das "belles lettres" ou "altas literaturas", pois conta sobre um escritor cujos livros eram considerados "clássicos da literatura", que "preferia as obras de arte que o tempo consagrou", nunca saía de casa, era vegetariano, comia os suflês de espinafre preparados por uma empregada que mal o via, em sua ocupação meticulosa na preparação da mesa e da caneta para escrever: um dia se sente mal, e desmaia. Consulta o médico, a quem dá a ler um poema meio pornográfico sobre o trabalho de putrefação da morte, e que havia escrito em meio à crise. O médico o aconselha a comer, ao diagnosticar-lhe a "inanição" e o estimula, ao categorizar: "arte é fome". Neste sentido, o médico parece atinar com o sintoma de um *sensorium* que se alienava ao cultivar-se exclusivamente pelos cânones consagrados, o que o desintegrava socialmente. Estimulá-lo através do paladar seria, então, uma maneira de desviá-lo do olhar alienado de sua realidade, sintoma extensivo à doença de todo um corpo cultural. No entanto, esta crise leva o escritor a comer, num restaurante, um salmão que o prende pelo olhar. Como havia gostado da mudança, volta a repetir suas saídas aos restaurantes, mas quando não vê os olhos dos bichos que come não pode degustá-los. Porém, longe do cardápio civilizado, o que o atrai é a volta à produção do cru no ato de dobrar a natureza dos animais que come, ao ponto de se tornar viciado no estripamento, o que começa com um coelho, que, ao comunicar-se pelo olhar, e reconhecer no escritor "um ente poderoso" se resigna à sua sorte. Estripa-o em sua banheira, ao som da Nona Sinfonia de Beethoven, à maneira do personagem de *A Laranja Mecânica*. E chega a perguntar-se, depois do prazer que sente ao comer o animal:

E o olhar dos seres humanos? Hum... Aquela banheira era pequena. Precisava comprar uma maior. Talvez uma jacuzzi, das grandes, com jatos estimulantes. Fiquei vendo meu rosto no espelho. Olhei meus olhos. Olhando e sendo olhado — uma coisa afinal irrefletida, um eixo de aço, lava de um vulcão sendo expelida, nuvem infundável.

²⁹ LINS, Osman. "Os muros das prisões estão cheios de palavras" In: *Evangelho na taba. Outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979, p. 162.

Vincular-se ao seu contexto era vincular-se a uma estética de violência por uma interlocução do olhar que não se lembra mais da sua própria fundação/função cultural, e que o aliena, como um acéfalo, da memória do passado, voltando, como acontece com a percepção de Raífo do canibalismo incultural dos norte-americanos, às origens caçadoras do homem animalizado que chega a seduzir-se por sua própria carne. Neste caso, porém, o homem passa do culto da erudição a um canibalismo sem culto, ao outro extremo do seu corpo em relação ao mundo, conservando o requinte do letrado anterior somente no ritual do olhar, na meticulosidade sem sentido da violência estripadora que o subjuga a este tipo perverso de interlocução, passando a desejá-la.

Do entre-lugar ao não-lugar: multiplicidade de corpos

[...] o dever é uma peia, o sentimento uma fraqueza, talvez uma coisa ignóbil: o homem não deve ter consciência, que é entidade abstrata, e não real, e deve ter coração só por duas razões: primeiro, porque o coração é indispensável, segundo os fisiologistas, para a circulação do sangue e para a vida; segundo, porque o coração é uma víscera, que pela posição que ocupa no corpo humano, fica exatamente por baixo da algibeira, onde se recolhe o dinheiro, e consequentemente anistiado dos crimes de sentimento, afidalgado, sublimizado enfim pelas condições de contigüidade, ou pelo menos de vizinhança da bolsa que é, ainda mais do que a peça de artilharia, a soberana do mundo.

Joaquim M. de Macedo. *Memórias de um sobrinho de meu tio*

Diferentes dos modernistas, alguns textos da época da ditadura se referem a um olhar autofágico (Clarice Lispector, Rubem Fonseca) que parte desse momento político de repressão e violência, emergindo de uma consciência crítica "literária" e portanto, já periférica ao olhar ideológico dominante das telas televisivas, responsáveis pela troca, no corpo cultural, de um sensorial cognitivo, pelo olhar anestésico do milagre televisivo. Enquanto um Brasil virtual se apresentava publicamente na televisão, um aparato sensorial cognitivo morria, esteticamente, desde o esmagamento privado de seu cérebro. Daí a autofagia surgir, sintomaticamente, num corpo que se alimenta da dobra de si próprio, como forma de resistência ao seu aniquilamento: em "Por enquanto" (*A via crucis do corpo*), de Clarice Lispector, por exemplo, um corpo orgânico expõe a dobra ao seu devir maquínico. Escrito no dia das mães e na forma de um diário instantâneo, a escritora, como personagem de si

³⁰ FONSECA, Rubem. "Olhar" In: *Contos Reunidos*. Org. Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 633.

mesma, revela ter almoçado com o filho e trabalhado o dia todo, registrando uma a uma as suas impressões, suas frustrações com o vazio de um domingo, confessando a necessidade de matar o tempo para não morrer de melancolia. Trata-se do minuto-a-minuto de um tempo que se escoia, e que devora:

Estou com saudade. Saudade de meus filhos, sim, carne de minha carne. Carne fraca e eu não li todos os livros. La chair est triste. Mas a gente fuma e melhora logo. São cinco para as sete. Se me descuido, morro. É muito fácil. É uma questão do relógio parar. Faltam três minutos para as sete. Ligo ou não ligo a televisão? Mas é que é tão chato ver televisão sozinha. Mas finalmente resolvi e vou ligar a TV. A gente morre às vezes.³¹

Quanto às técnicas de controle do corpo, além da TV, existia uma outra, menos divulgada, para substituir a função cognitiva: uma máquina norte-americana detectora de mentiras, que ligava a pele do corpo, por fios, ao aparelho. Se a sua credibilidade é duvidosa, seu sensor, capaz de detectar alterações na respiração, no pulso e na pressão arterial, mede a ansiedade do momento, mais que outra coisa qualquer, e muito menos a crença que ao corpo se vincula. No entanto, as raízes de seus objetivos são mais velhas e profundas do que a própria ciência, que fica com o crédito de mais uma conquista na virtualidade repressiva de seu discurso político, pela qual um corpo cultural passa a ser controlado.

Quando as empresas multinacionais se tornavam representativas de uma transculturação dos valores de pertença, desenraizadores da cognição sensora de um corpo cultural, este passa a funcionar por outro, virtual, trocando os restos de uma cultura enraizada no olho desperto ao paladar cultivado, para preencher o vazio estomacal como a uma lacuna, a exemplo do que se anunciava numa crônica machadiana intitulada "Supressão do estômago"³², coincidente ao vazio de um domingo que se preenche falsamente, na outra ponta de uma modernidade que se finda, com o cigarro à boca e com o olhar na televisão, como expõe Clarice Lispector. Em suma, a mídia corta o antigo sensor do corpo, transformando-o no canibal que não discrimina, ao se deixar incorporar pelos sensores de um corpo estranho, antípoda do antropófago modernista.

³¹ LISPECTOR, Clarice. "Por enquanto" In: *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Quanto ao detector de mentiras, consultar "In search of the silver bullet" onde, sobre a ciência, se conclui que: "... it is too much to ask of it (and too little to ask of ourselves) to discover the key to murder and genius and to distinguish truth from lies". In: *Time Magazine*. 4 de novembro de 1985, p. 98.

³² MACHADO DE ASSIS. "Supressão do Estômago" *Op. cit.* Volume II, p. 358. Aqui, Machado registra a descoberta de uma pílula que suprime o trabalho da digestão.

É a própria Clarice Lispector que nos lembra, explicitamente, da sujeição perigosa de um corpo à violência que lhe é própria, a partir de um entre-lugar gastronômico-antropofágico: "Nós somos canibais. É preciso não esquecer. E respeitar a violência que temos. E, quem sabe, não comêssemos a galinha ao molho pardo, comeríamos gente com seu sangue".³³ Em meio à tempestade cerebral de um corpo orgânico-maquínico, em sua releitura do canibal latino-americano, o entre-lugar clariceano é antes, um não-lugar que se desloca entre a cisão e a gestação dele mesmo, a partir da sua dissociação semiótica. Por isso, ao escrever com o corpo, através de seus textos, deixa corpos pelos caminhos, a partir do semiótico que se dissemina no orgânico, no erógeno, no maquínico, no gastronômico, no antropofágico, no biológico, etc.

Ao resgatar o rito antropofágico de uma pigméia africana para mostrar a sua própria canibalização pela burguesia que a transforma em imagem "cult" (*A menor mulher do mundo*), ao desviar a interlocução do olhar glutão em seu poder de comer o mundo (*O jantar*), ao centrar esta interlocução no devaneio corpóreo e erógeno de uma rapariga que se metamorfoseia em luxuriante lagosta (*Devaneio e embriaguez de uma rapariga*)³⁴, ou, ao submeter o corpo sob controle ao descontrole de seus ímpetos indigestivos (*Desespero e desenlace às três da tarde*)³⁵, Clarice sensibiliza politicamente o olhar para o culto gastronômico no seu entre-lugar antropofágico, o que já significa, ao mesmo tempo, *incorporar* ao *ser incorporada* pelo mundo: a partir do deslocamento de um corpo que nunca está onde se procura pois move-se ao ímpeto do desejo, abrem-se em leque constelacional, as variações em séries desencadeadoras de um contínuo proliferar de estéticas. O excesso e a carência, as duas faces disjuntivas de um *corpus*, das quais uma sempre falta à outra, atuam, analogamente às faces disjuntivas gastronômica e antropofágica, num corpo cultural que se alimenta do outro de si mesmo, partindo do olhar em sua interlocução autoconsumidora da escritura, para ir mais além das palavras, das quais se serve apenas como instrumento técnico.

O corpo semiótico clariceano, nutrindo-se do sensorial da cozinha da escritura, digere o outro de seu olhar interlocutor, incorporando-o ao corpo que se escreve. Em seus extremos de escrita e silêncio, coincidentes à linha e à entrelinha do corpo da escritura, este passa da interlocução do olhar às palavras, interiorizando-se

³³ LISPECTOR, Clarice. "Nossa truculência" In: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994, p. 269.

³⁴ IDEM. "A menor mulher do mundo"; "O jantar" e "Devaneio e embriaguez de uma rapariga". In: *Laços de família*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

³⁵ IDEM. "Desespero e desenlace às três da tarde" Inédito em coleção. *Arquivo da Casa de Rui Barbosa*. Org. Eliana de Vasconcelos. Publicado, em versão portuguesa, em *Colóquio/Letras* (1975) e em sua versão brasileira, na revista *Senhor* (1975).

no outro que se exterioriza. O desejo requintado e o consumo se mesclam neste único olhar sensível às mudanças dos tempos, dos modos de produção, dos valores econômicos simbólicos e capitalistas. Os elos vitais com o mundo, o olhar, o tato, o paladar, o som, produzem uma textura que se refaz continuamente, a partir de outra, nas substituições do valor de uso pelo de troca (e vice-versa), numa dialética entre elaboração e mecanização, entre dom e mercantilização, e que parte, portanto, da disjunção básica de tempos modernos inaugurais e de tempos terminais.

Daí a sua produção, entre um modo laborativo de gestação de corpos e outro, maquínico, de extração, deslocar-se concomitantemente entre subjetivação e objetificação, ou de feminização e masculinização, a partir da cisão de um corpo semiótico disseminador de corpos, e, ao mesmo tempo, da nutrição placentária do outro (animal) de seu próprio corpo. Na ilustração do processo digestivo desse Outro, como incorporação/rejeição, dobra/cisão, corpo/escritura, dois textos de uma mesma série de deslocamentos entre gastronomia e antropofagia operam em sentidos inversos gestativos/ extrativos que, respectivamente, nutrem e fendem o corpo da escritura:³⁶ "Desespero e desenlace às três da tarde" e "Devaneio e embriaguez de uma rapariga". A partir de um olhar que atravessa, no especular devaneio de um corpo erógeno feminino, ao desenlace corpóreo do *desenlace* escritural masculino, a desdobra genérica da diferença sexual é significativa: na mulher que devaneia, através da interlocução do gozo da comida e da bebida, há uma fertilização de gravidez que a incorpora em requinte gastronômico pelo desejo (ela cresce em forma de lagosta) na transgressão exteriorizada dos gestos permissivos e sedutores da sua embriaguez; ao passo que no homem do outro texto, que foge do ônibus nauseado por um contato público e promíscuo com uma mulher, em sua necessidade impetuosa de vomitar esse outro abjeto que o incorpora indevidamente, sofre a urgência de desvencilhar-se dele como de sua própria identidade forjada, "encadernada".

As situações sociais diversas — o restaurante, o ônibus — re-produzem, no entanto, o labor gestativo e a extração maquínica que condizem aos espaços-tempos dos modos de produção feminino (nutricional) e masculino (discriminativo): enquanto a rapariga expandia-se em devaneios no aconchego de seus interlocutores (entre

³⁶ ANDRADE, Ana Luiza. "La poetica canibal de Clarice Lispector: del sauce Robert a la sangre bruta" In: *Mora* — revista de estudios de la mujer, n. 3. Buenos Aires, agosto 1997, pp. 73-88. A respeito dos lances como jogadas de dados em suas séries em relação ao ponto de fuga, diz Deleuze: "Os lances são sucessivos em relação com os outros, mas simultâneos em relação a este ponto que muda sempre a regra, que coordena e ramifica as séries correspondentes, insuflando o acaso sobre toda a extensão de cada uma delas. O único lançar é um caos, de que cada lance é um fragmento. Cada lance opera uma distribuição de singularidades, constelação." In DELEUZE, Gilles, *Lógica do Sentido*, SP:Perspectiva, 1998, p.62.

eles, o seu marido), o homem encolhia-se de sua arrogância no acotovelamento anônimo, coletivo e mecânico do trajeto. Um tempo doador e ocioso contrasta-se a um tempo de negócio, que rouba ao homem o tempo fertilizador da incorporação laborativa da gestação "natural" de um outro. Exatamente o oposto ocorre em "Amor", quando Ana desce do ônibus após esbarrar no olhar de um cego que mascava chicletes para mergulhar no "olhar gratuito" das plantas vivas do Jardim Botânico, e poder expandir-se, então, em seus devaneios, fugindo (ao contrário do homem do *desenlance* que foge do ônibus), de seu ambiente doméstico e protegido (análogo ao da rapariga que se embriaga), para o espaço público, porém selvagem, sem a organização protetora do lar.

Do lance do olhar ao desenlance: as séries

A mesa mercadoria, o cão cabeçudo, o cabeça dura enfrenta, ressaltamos, todas as mercadorias.

Jacques Derrida. *Espectros de Marx*

Assim, um lance de olhar pode gerar um desenlance gestativo, de devaneio, ou extrair, desenlancar um outro abjeto, o que tanto pode desligar as sensibilidades orgânicas das funções máquinicas, como ligá-las, e o que, sobretudo, independe do sexo do corpo. Ao relance de cada cisão significante que se subdivide, nas dobras de seus significados, há uma outra cisão e o desdobramento em séries, que se encontram umas com as outras ou se desencontram entre elas (*membra disjuncta*), das quais se desenlancam outras ainda, que podem ou não convergir, e assim por diante, ao infinito. Analogamente, o ovo se reproduz em série, de um relance entre o olhar orgânico de seus cultos e a sua disseminação serializada, industrial (*O ovo e a galinha*). Esse mecanismo disseminador de extração semiótica de corpos, histórias, palavras, objetos, ovos, que se representa exemplarmente nas cinco divisões ou histórias de *A Quinta História*, em seu modo serial e máquinico de produção industrial, moldado ou fundido na dureza cortante do "c" do objecto, como "osso duro de roer da modernidade", confunde-se, por vezes, ainda que pela sua negação, ao momento de ruptura modernista, em que se vislumbra o entre-lugar da gastronomia e da antropofagia, antes de se tornar o lugar impossível do desejo.

No intercâmbio da produção laborativa de seus textos para "letrados" e da produção máquinica das páginas femininas para consumo, na própria dobra do corpo da escritora em corpo incorporativo de si mesma, corpo este mecanicamente escravizado ao seu ganha-pão viril, no dia-a-dia consumidor, Clarice não só inverte as funções genéricas das extremidades convencionais dos modos de produção, mas se torna corpo estranho de si própria, nos pseudônimos femininos que usa (Helen Palmer, Ilka Soares, Teresa Qua-

dros, Mirthes Paranhos?) masculinamente, ao controlar a técnica que dobra, no valor de troca dos corpos dóceis pelos quais se assina. A partir do momento em que se tornam intercambiáveis, seus objectos se docilizam em objetos, e ao se desincorporarem, ou se reciclam, ou se amoldam ao tempo volátil e diluidor das fórmulas em moda, como as de vestuário, os conselhos sentimentais ou as receitas culinárias. Clarice incorpora, assim, o despotismo do senhor que sobrevive na máquina da moda.

Porém, na volta aos deslocamentos da sua série culinária laborativa, ela parte do fundo da casa grande ou do "château", para o fundo da casa paterna, anterior a esta, para o "lar" onde o fogo se conserva aceso ("eu sou com orgulho a mãe da casa das comidas"): aí está a galinha, entre o bicho domesticado e a coisa morta, entre a que se domestica em estima, e a que se mata, entre a que dá ovos e a que se come, entre a crueza incultural e a cozinha da cultura. Na valorização da culinária doméstica proto-histórica, o sentido de *técnica de domesticação* recupera o poder da nutrição matricial dos primórdios da civilização, da "mãe da casa das comidas", cujo potencial revolucionário de transformação nutriente se conserva: a contraparte orgânica de uma técnica maquinica de conquista masculina.

A galinha ao molho pardo é "saignant" e a visibilidade sanguínea a liga à estirpe terrena dos laços de sangue de sua espécie humana, bem anteriores aos laços endogâmicos da linhagem machadiana oligárquica.³⁷ Assim, a galinha ao molho pardo, para além das origens arábicas do prato de herança colonial, torna-se, de fato, representativa do processamento culinário visível de uma violência que nos liga sanguineamente às guerras, à escravidão, aos holocaustos, à tortura, e, enfim, às próprias políticas canibais que nos geraram: comer o outro da violência nos reinicia num processo culinário de digestão de um saber sensorial em cuja origem está o sacrifício, o dispêndio de vida, o parto doloroso. Por isso, contra as necessidades "naturalizadas" pela tecnologia de consumo, em suas reproduções das cenas de violência, e, principalmente contra o corte do "c" do objecto cortante, *producto* de dureza maquinica que se naturaliza, Clarice "naturaliza" a partenogênese de sua própria produção, o seu auto-consumo de animal humano, ao encenar a biogênese (adiantando-se à biotecnologia genética), na interlocução com o olhar que a lê: a morte violenta e o sangramento da separação do feto, desde o corte do cordão umbilical ao nascimento da escritura viva enquanto corpo biológico que, ao comer a própria placenta, se dobra organicamente sobre a sua riqueza placentária de proteínas (*Água viva*).

³⁷ IDEM. "Da casa do romance ao xadrez de casas: formas industriais/texturas culturais" In: *Revista Iberoamericana*, n. 64, enero-junio, 182-183, 1998.

A dobra em arco reflexo se estica, atualmente, segundo Clarice, num fio metálico que não se dobra: como uma flecha, é reto, resistente, duro e rápido, em se tratando deste poder que desde a sua inauguração ritualística, nos funda politicamente,³⁸ e que, ao reproduzir-se no corte em fenda social, em sua durabilidade, passa o entre-lugar "entre o conhaque e a fumaça" do final do banquete gastronômico do salão finissecular e masculino de charutos, tensionando-se cada vez mais, e produzindo lacunas que se abrem de um desejo silencioso, no final da modernidade, assinalando ameaças intempestivas.

Entre o conhaque e o licor: anéis de fumaça

E depois de todos aqueles intermináveis minutos em que viram queimar as notas como pássaros de fogo sobrou uma pilha de cinzas, uma pilha funerária dos valores da sociedade (declarou na televisão uma das testemunhas), uma coluna lindíssima de cinzas azuis que caíram da janela como a garoa dos restos calcinados dos mortos que são espalhados no oceano ou sobre as montanhas e os bosques, mas nunca sobre as ruas sujas da cidade, nunca as cinzas devem pairar sobre as pedras da selva de cimento.

Ricardo Piglia. *Dinheiro queimado*

Cependant, je me souvenais que le mangeur d'opium avait annoncé quelque part, au commencement, qu'il avait réussi finalement à dénouer, anneau par anneau, la chaîne maudite qui liait tout son être.

Charles Baudelaire. *Un mangeur d'opium*

No resgate da crônica social machadiana, Clarice Lispector atravessa nitidamente, este entre-lugar gastronômico, que, por entre as voltas evolutivas da fumaça de uma progressista conversa de charuto,³⁹ devaneia, másculo, em visões futuras de um Brasil entrecortado por trilhos de trem, chegando à atual sensação corpórea de falta de lugar: quando se observa que o material do mundo do "noblesse oblige" reproduz a textura férrea do mesmo metal social daquele, hoje a refeição é "obra de arte" que se estica em sua perfeição insustentável, a ponto de "cada um" passar a ser "a sua própria gafe muda".⁴⁰ Contrastado ao devaneio do fim do século passado, o mal estar deste, na falta de interação humana, torna-se um subproduto da refeição daquele, como o abreviamento do próprio cigarro, que se substitui ao charuto ocioso. Com efeito, a

³⁸ LISPECTOR, Clarice. "Discurso de inauguração" In: *Para não esquecer*. São Paulo: Siciliano, 1992.

³⁹ MACHADO DE ASSIS. "Evolução" *Op. cit.* Volume III: Contos, pp. 703-708. O spenceriano Benedito dizia, por entre evoluções de fumaça de charuto: "O Brasil está engatinhando; só andarás com estradas de ferro..."

⁴⁰ LISPECTOR, Clarice. "Crônica social" In: *Para não esquecer*, e "Crônica social" In: *A descoberta do mundo*, p. 199.

raridade que o charuto representa hoje se equipara ao anacronismo da ilha que o fabrica, para irônico consumo burguês, ainda acendendo alguma brasa entre os poucos defensores da resistência de Fidel Castro ao capitalismo e a grande maioria de anti-castristas, ao passo em que o charuto muda, do signo de distinção ao de truculência, em seu poder atual de acender as calamidades públicas (p. ex. a revolta e a chacina dos presos do Carandirú).

É desta fumaça que se soltam as "gafes mudas" agenciando instâncias paradoxais, estreitando-se em finos entre-lugares de hábito e vício, no deslocamento do ócio de um tempo de visões futuras ao tempo rápido e eficiente do negócio, osso que nos resta para roer, da refeição antiga. O licor europeu representado no doce da sobremesa substitui-se à arte de doceria própria e termina por ser definitivamente banido das refeições burguesas pelo modelo econômico delgado do corpo-objeto feminino, passando a carência de docilidade a suprir, nas doses diárias de melodrama dengoso das novelas televisivas globalizadas, a dureza da atual política, com um telespectador feminino que se estende, acentuadamente, ao masculino. Analogamente às séries televisivas, a desterritorialização das altas tradições canônicas literárias pela troca assídua e breve dos veículos de massa, em *suplementos* culturais de diários e revistas, prolifera as especialidades das séries sobre cinema, charutos, comidas, políticas, modas, saúde e futebol, e as que mesclam literatura a outros temas culturais contemporâneos, em suas folhas-dossiês, folhas-suplementos, em todo o caso, transmodelares às acadêmicas, sendo inclusive usadas nas formas mais profanas, para embrulhos, ou até para "atijar fogo à lenha" do fogo apagado de uma burguesia acadêmica amnésica e desatualizada, cuja goela letrada cria a necessidade falsa do beletrismo e dele extrai o capital de mais valia das letras. Ademais, as folhas se queimam hoje pela boca: entre o lugar do conhaque europeu e a fumaça do território tabagista latino que representava o brinde digestivo do charuto (segundo o escritor Lezama Lima) este último foi similarmente ao açúcar, desterritorializado pelo vício breve e industrial do cigarro (como predizia Ortiz). Daí a moda sectária e retrô do charuto dar, hoje, tempo limitadíssimo e espaço para muito poucos, como Rubem Fonseca, que, em sua nostalgia pelos antigos banquetes, publica, citando Álvares de Azevedo: *E no meio do mundo prostituto, só amores guardei ao meu charuto...*⁴¹

Por outro lado, a fumaça das antigas refeições, através das dobras de seus anéis⁴² fantasmagóricos, pode ser retraçada nas

⁴¹ FONSECA, Rubem. *E no meio do mundo prostituto, só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁴² A respeito das trocas clandestinas no comércio lucrativo de anéis de charuto em suas marcas prestigiosas no fim do século, prática desterritorializada pela queda em desuso

voltas históricas às cinzas das calamidades públicas: nas queimas fictícias, ou seja, das cinzas do *Ateneu*, lidas como fogos de artifício, se acendem as manchetes reais como o registro em romance do dinheiro queimado por ladrões que se recusaram a devolvê-lo ao governo argentino (no *Dinheiro queimado*, de Piglia). Assim também, índios queimados para divertimento de adolescentes (Brasília), presos chacinados pela polícia (Carandirú), as guerras entre cartéis de drogas, e tantas outras calamidades, são fogos que atizam a lenha de um corpo em chamas acesas, aqui e ali, na América Latina, o que nos remete aos perversos pelourinhos em que se docilizaram, em exércitos matriciais maquínicos, os corpos-objetos industrializados de hoje. Enquanto a fumaça destas calamidades se desdobra, o fumo do cigarro industrial encurta o seu trajeto mecânico, *da mão para a boca*.⁴³ As tragadas rápidas, pequenos choques combustivos do *stress* cotidiano, passam pelo corpo através da boca, via expressa do ingresso já clandestino da fumaça que se incorpora e sopra de seus anéis, as convolutas barrocas de seus fantasmas.

O sensorial de um corpo social que, em histórica defesa de seu território, sujeitou ao fogo de suas convicções as terras do açúcar, em protesto político, hoje se troca pelo objeto que o incorpora: das suas várias desincorporações sensoriais, a exemplo da desterritorialização do sentido do paladar, os sensores cognitivos do cérebro se substituem pelos do cérebro eletrônico.⁴⁴ A propósito de um relance significativo que se dissemina em série industrial, hoje as práticas cirúrgicas de desmembramento científico dão lugar à troca mercadológica de órgãos, cujo valor monetário a restringe, com a medicina privada, aos que podem pagar por seus próprios transplantes, e daí o surgimento de um comércio clandestino de órgãos em seu inequívoco valor de peças mecânicas.

Para Derrida, o testemunho do fantasma da fumaça é um rastro de cinzas que assinala, sobretudo, o luto em memória de diversas passagens corporais, em suas várias mortes: suas dobras, como seus anéis⁴⁵, se tomam espectros de heranças que não cessam de voltar, como desencarnações de corpos que se disseminam e proliferam, nas mercadorias evocativas dos seus antigos usos, e nas suas formas de troca. E tendo em vista que "não há valor de uso que o valor de troca não inscreva antecipadamente um fora-de-

do charuto, consultar as crônicas de João do Rio, *A alma encantadora das ruas*, org. Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁴³ AUSTER, Paul. *Da mão para a boca, crônica de um fracasso inicial*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁴⁴ LISPECTOR, Clarice, "Cérebro eletrônico: o que sei é que é tão pouco" In: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.160.

⁴⁵ DERRIDA, Jacques, "Counterfeit money " I: Poetics of Tobacco" in: *Given Time I: Counterfeit Money*. Trad. Peggy Kamuf. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1984.

uso”, este já se inscreve na des-centralidade da obra-monumento como prato principal entre o uso antecipado (o ainda não)do *hors d’oeuvre* da refeição, para o que já não é mais, a queda em desuso (do *postre*, ou *posterior*, *des-sert*, ou *desservice*): o *a-posteriori* da *sobremesa*. Uma possível sobrevida *sobre-a-mesa* se desdobra do vivo ao autômato, quando este mesmo é que arremeda o vivo, a exemplo de uma mesa que levita à força do espírito da vontade que habita as coisas.⁴⁶ Desta mesa movediça, a fumaça do que se queima, evapora nas dobras “out of joint” ou disjuntivas do tempo⁴⁷, e sopra tal “o espírito de uma *fala* e o espírito de uma *vontad*”. *Ex fumo dare lucem*. Dos anéis da fumaça desincorporada de um a outro extremo do corpo moderno, o espírito do fantasma arde ainda na memória de sua chama, perpassa o vivo e o autômato, herança secreta, intempestiva, de pequeninas combustões (gafes mudas), e busca exorcizar as cinzas do arquiespectro gerador de espectros: o pai, o capital. Através de sua progenitura, ele volta a nos falar de seu próprio des-aparecer, nas sobrevidas fantasmáticas de seus versos-anéis movediços, que aqui se invocam:

Sou a alma de teu pai, por algum tempo
Condenada a vagar durante a noite
E de dia a jejuar na chama ardente,
Até que as culpas todas praticadas
Em meus dias mortais sejam nas chamas
ao fim purificadas.
Se eu pudesse
revelar-te os segredos de meu cárcere
as menores palavras dessa história
te rasgariam a alma.⁴⁸

⁴⁶ DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx. O Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*, p. 197.

⁴⁷ PELBART, Peter Pál. “Disjunção” In: *O tempo não-reconciliado. Imagens do tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 50.

⁴⁸ SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, ato I, cena V.