Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

JOSÉ VIRGÍNIO MARQUES FILHO

**Orgia de exceção:
um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes**

Versão Corrigida

São Paulo
2015

JOSÉ VIRGÍNIO MARQUES FILHO

**Orgia de exceção:
um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação do Departamento de Teoria Literária e
Literatura Comparada da Universidade de São Paulo,
para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Edu Teruki Otsuka.

São Paulo

2015

Nome: MARQUES FILHO, José Virgínio.

Título: Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: 28 de agosto de 2015

Banca Examinadora

Prof. Dr.: Edu Teruki Otsuka (orientador)

Instituição: Universidade de São Paulo

Profa. Dra.: Ivone Dare Rabello

Instituição: Universidade de São Paulo

Prof. Dr.: Fábio Akcelrud Durão

Instituição: Universidade Estadual de Campinas

À Paulinha,
minha companheira, este trabalhinho precário

Agradecimentos

A Capes, pela bolsa concedida.

Ao departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada e seus funcionários, particularmente ao Luiz Mattos.

Aos professores que tive, durante os cursos de graduação e de pós, a felicidade de conhecer, e que me marcaram de maneira profunda ao longo de toda minha travessia pela universidade. De um modo ou de outro eles contribuíram para a confecção deste trabalho. Especialmente: Ivone Daré Rabello, Iumna Maria Simon, José Antonio Pasta Jr e Anderson Gonçalves da Silva.

Particularmente ao Edu Teruki Otsuka, por tudo, confiança, orientação, disponibilidade, atenção, carinho, leitura, revisão, partilha. Muito obrigado por estar do meu lado e desculpas pelas minhas inconstâncias.

Aos meus pais porque tiveram a ideia de se casar e depois de três meses e meio, mais ou menos, terem cometido o pecado originabilíssimo de conhecer profundamente o corpo um do outro. Ainda que no interior as partes que se tocaram não soubessem que estavam se tocando – daí eu nasci. O resto, só o amor profundo explica. Às minhas irmãs bailadoras, Monise e Aline, hoje mulheres, mas para mim que sou o mais velho, eternas menininhas. Parte do que eu sou mulher vem de vocês. À minha avó Nair, a quem também devo muito do que sou. Minha madrinha e segunda mãe.

À memória que não há como se escafeder de mim: Vô Valdir (que lembro muito bem, jogando bola comigo, beirando os sessenta, fez uma ponte linda defendendo uma bola que eu chutara no ângulo); Vô Mário (minha parte mineira que me ensinou, mesmo debilitado e no fim da vida, que caminhar é preciso); Vó Lena (dois bolos de fubá, um com cobertura de chocolate, outro sem, sempre em festa); Bisa Carmela (que me fez descobrir o velho em mim, quando tomo café e está chovendo ela vem); Tio Marinho (até hoje me lembro da última visita que me fez).

Sílvia e Flávio pela acolhida sempre com respeito e amor.

Aos irmãos que levarei pro túmulo: Breno, não há como não recair nesse já reeditado e refilmado clichê, pelo fim e o início, mais a força de última hora. Henrique, por ser o primeiro da turma a nos dar uma sobrinha linda (única e exclusivamente por conta da Renata). Biel (vulgo Biela, Macarrão, Long Dong Jr.), o nome mesmo eu esqueci, mas é o único intelectual orgânico (pois também é o único que lê as coisas chatas do Lúcaks) que eu conheço. Bruno Camargo, dostoieviskiano, kafkiano, advogado que não mente, corinthiano, daqui a pouco pai, piadista e marido da Flávia. Mazon, por seguir comigo esta longa jornada de degradação e reconstituição do fígado. Silvinha, por melhorar o Gordo supracitado.

Carol. Carol. Carol. Carol. Carol. Todas as boas conversas, a divisão do escritório.

Rená ou Renatinha, exemplar proceder sem fim.

Aos libertinos e libertários que hoje são tão parte de mim: Bianca, que se catequisou; Acauam porque a presença supera longas distâncias – o amor é foda – e também porque escolheu a Gabi para ser minha cunhada; César que sempre me empolga com seu otimismo gauche-gourmet, acho que estou me repetindo, te amo; Maíra, por aturar o César, por ter tido coragem de estudar Adélia Prado, por ler meus poemas inconclusos, por seu nome ter vindo diretamente do livro do Darcy Ribeiro, por ser essa coisa linda que você é. Zubinha, por mostrar que, sim, é possível (e pela versão corrigida, claro). Pati, pois és a única de nós que tem uma foto ao lado do Lars von Trier, e por desenvolver o incrível método de enfiar o carro na garagem sem abrir o portão. Aos filhos espirituais do Raul Seixas: Anita (que tem a boca suja) e Yuri (que a esfregou com sabão). Lula (que tem tatuado na panceta um desenho da Cecília) e Emília (por ser uma flor e por ter tatuado a chave da sociedade alternativa). Cecília, por ser a roteirista de nossas vidas, você deveria ser promovida ao cargo de roteirista do mundo com sua alegria.

Aos xamãs pós-modernos: Fábio (que me ensinou a tomar café sem açúcar) e Analu (que matou a jararaca).

Ao senhor Moita, Vampiru e Lama, pelas boas, doces e inesquecíveis viagens que tivemos.

Sil, pela presteza de todos os momentos. Carolina Tiemi, porque se o Sabotagem fosse vivo você botava o hõmi pra dançar na linha e casava com ele. Zé Minino – oh! Diaxo! Mathias, por ter 15 sobrenomes e casar com a gênio da turma. Jorgete Fadinha, porque a França é logo ali. Simonão, a mais jovem professora universitária da turma, amor do fim e do início. Deu o primeiro beijo no seu atual e até hoje único marido no dia 19/04/2003. Vini, por ser didático, distanciado, adorniano, negativo e dialético.

Pola, porque cera de vela pode ser uma perversão caseira deliciosa.

Margarina, pelos sambas, pelas bossas, por correr pelado no sol, na chuva, à noite. Fabito, minha puta romântica. Fezinha, por ir e vir, como o vento. Leopoldo, por nascer no dia do Drummond e ser nosso missionário na Amazônia. Jubiscreidson, pois todo dia é dia de palhaçada, mas às vezes a solidão dói na alma.

Fabi Carneiro, o Vampiro Brasileiro, uma das únicas feministas que conheço que leu e gostou do objeto deste trabalho.

Edinho, guitarrista virtuoso, engenheiro literato, beatnik acomodado, o cara que me apresentou o livro *Tanto faz* há mais ou menos 11 anos.

Marília Senlle, a quem dou conselhos étlicos e sóbrios (mas sobretudo étlicos) e que os devolve na mesma moeda – uma imagem em perpétuo movimento na minha vida, não sei mais viver sem ti.

Tom (professor e intelectual de esquerda), Cronópio (músico e intelectual sem famas ou esperanças, de esquerda) e Gabi (intelectual de esquerda e filha de ex-político também de esquerda).

Bob, meu anjo da formatação, obrigado companheiro.

Tata Borges, porque quando já estou sem palavras você as tira de mim. Valeu a força indescritível na reta final: seu companheirismo e sua ajuda foram fundamentais.

Cachaça, o gato aqui de casa que miou e sentou no teclado, livros e textos, indiferente à escrita e ao tema desta dissertação. Jeca, o cão mais firmeza do mundo e que muitas vezes dorme no meu pé, mascote do bloco de carnaval Te Pego No Cantinho.

Paulinha, meu amor, porque a peça que montamos não acaba nunca, a maior incentivadora deste trabalho, a pessoa que acompanhou minhas alegrias e desesperos. Raiz que cresce cada vez mais forte dia a dia dentro de mim. Obrigado por ouvir minhas loucuras e viagens – seu sorriso insano estraçalha o lado podre da existência. Mergulha em mim ao mesmo tempo em que eu mergulho em ti. Cada minuto é uma felicidade...

Chega! Fui...

A vida é curta e nos espera lá fora...

“Vai, senta o rabo sujo nessa porra de cadeira giratória emperrada e trabalha, trabalha, fiadaputa. Taí o computinha zumbindo na sua frente.” (Zeca)

“O que fode é o prazo.” (Zeca)

“é toda minha vida que joguei” (C.D.A)

Resumo

Em agosto de 1985, mesmo ano da publicação de *Abacaxi*, Reinaldo Moraes escreveu uma autocrítica capciosa sobre o seu segundo romance. Disfarçado com um pseudônimo, o autor matreiramente elevava sua obra como legítima representante do legado machadiano. Apesar do tom brincalhão e da ironia motora do texto – que são traços estilísticos do escritor –, a farsa do artigo pode ser lida no pormenor como um esboço de projeto literário. A questão central de tal esboço parece ser a procura de uma estratégia narrativa capaz de dar conta minimamente do contexto em que está inserida. O objetivo desta dissertação é descrever o caminho do dispositivo literário perseguido pelo autor desde o seu primeiro romance, *Tanto faz* (1981), e que se desdobra numa espécie de continuidade cindida em *Abacaxi* (1985), até encontrar o prumo e a régua na confecção de *Pornopopeia* (2009). No vértice histórico de 28 anos, que ata a produção das obras, está a gestação do *horizonte de expectativas reduzidas*, possível de ser apreendido na dinâmica interna dos romances. Os narradores de Reinaldo Moraes estão em fuga; e figuram sempre o encontro do impasse.

Palavras-chave: Reinaldo Moraes; narrador; forma literária; processo social; literatura contemporânea.

Abstract

In August 1985, the same year *Abacaxi* was published, Reinaldo Moraes wrote a very tricky review of his second novel. Disguised under a pseudonym, the author regarded his work as a legitimate representative of Machado de Assis' legacy. Despite the playful tone and the text's purposed irony – which are stylistic traits of the author –, the falacious article may be read as an outline for a literary project. The central idea behind Moraes' literary project seems to be the search for a narrative strategy that is able at least in part to give form to the context in which it operates. The aim of this work is to describe how the literary form pursued by the author evolves from his first novel, *Tanto Faz* (1981) – unfolding into *Abacaxi* (1985), in a kind of iconcontinuous trajectory – just to find its final form in the making of *Pornopopeia* (2009). As it may be seem in the internal dynamics of the novels, a *horizon of reduced expectations* is carefully laid out over the twenty eight years periode that lead to the production of Reinaldo Moraes' works. His narrators are on the run; and always represent the meeting of the impasse.

Keywords: Reinaldo Moraes; narrator; literary form; social process; contemporary literature.

Sumário

Preliminares – uma introdução	1
1. Ereção da forma	5
1.1 O mote de <i>Tanto faz</i>	5
Travejamento social: escritor libertário – intelectual tecnocrata.....	10
Tradição contemporizadora	22
2 em 1	27
1.2 Escorçando o <i>Abacaxi</i>	33
Passagem do 1 ao 2 e lá vão os.....	33
O outro que é o mesmo ou o mesmo que é o outro?	39
Duas em uma – e uma terceira à espreita	45
Juntando as pontas entre duas fugas e um ponto de fuga adiante.....	52
2.Orgia de exceção	57
2.1 O concílio abstrato do deus-trabalho.....	57
Ouverture	57
“Não existe trabalho ruim. O ruim é ter que trabalhar”	66
O trabalho do artista quando coisa	83
2.2 Metodologia da montagem obscena	92
Reflexos petrificados	92
2.3 Romance de armar: fundações da narrativa	99
A exceção pela (pedra da) noite	103
Entre a ditadura e o esculacho policial	110
<i>In Suruba Veritas</i> – ou o culto cético do novo espírito do capitalismo.....	122
2.4 Didatismo do mal	142
Pícaro, malandro, cafajeste, libertino e... (nacional?).....	145
O desconcerto do ressentimento nacional	151
Três mulheres de um galo (ou ainda: Esfolemos os pobres)	155
Esfolemos os pobres	167
2.5 Estratégia narrativa: o narrador e o vicário.....	169
O retorno do trabalho do artista quando coisa (enquanto coisa crítica?).....	175
O tesão da forma-lasciva	185
2.6 Varejão estético ou mercado de formas e conteúdos.....	189
Gozando fora, uma tentativa de conclusão por dentro	207
Bibliografia.....	222

Preliminares – uma introdução

Com o objetivo de suprir algumas das muitas lacunas existentes neste trabalho, nesta introdução procuraremos expor de forma programática, ainda que geral, ao menos os caminhos de nossa dissertação tal qual imaginamos, e que talvez não estejam desenhados com tanta nitidez no corpo do texto.

A primeira parte deste trabalho (*Ereção da forma*), que de certo modo pode ser lida como um introdução à segunda, tenta captar as matrizes do projeto literário do autor que temos por objeto. Nosso ponto de partida deriva, por um lado, de uma constatação formal, a saber: a busca do autor na elaboração de um foco narrativo na primeira pessoa, cujo objetivo é deixar patente a presença de uma terceira que, escondida atrás do véu da aparência, organiza a matéria do conjunto. Por outro lado, partimos de uma fulgurante observação de Cacaso acerca do primeiro narrador de Moraes que “encarna uma contradição permanente da vida literária brasileira, na qual o escritor, muitas vezes, pertence à ordem institucional ou paternalista com respeito à sobrevivência material, e à esfera libertária com respeito às ideias”¹. Esta *encarnação* procede para *Abacaxi*, espécie de continuação problemática de *Tanto faz*, e desemboca em *Pornopopeia*, que é, por sua vez, síntese das duas obras anteriores, tanto no plano formal do narrador quanto do conteúdo nela precipitado. Ou seja, dizendo de outro modo, apreensão formal da posição do artista dentro do processo produtivo da sua época, local em que a obra também se situa.

Na segunda parte (*Orgia de exceção*), empreendemos uma análise mais detida de *Pornopopeia*, pois acreditamos que esta seja a obra melhor acabada do escritor: como dissemos, uma espécie de acerto de contas com as anteriores, com uma ideia de tradição e, por que não, com o presente social. Aqui almejamos estabelecer os desdobramentos da forma através da fuga empreendida pelo narrador, que evade da rotina dos ofícios para mergulhar de cabeça no reino das compensações imaginárias: sexo, drogas, arte.

Assim, surgiram os temas de algumas interpretações suscitadas pelo conluio estabelecido no romance entre seus materiais construtivos e miméticos e o processo histórico-social subjacente que o engendra. Posto isso, enveredamos pela obra no caminho das seguintes relações que procuramos desenvolver ao longo dos seis segmentos que compõem a

¹ BRITO, Antônio Carlos de. Conversa fiada. *Revista Veja*, 18 de novembro de 1981. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/>. Acesso em: 20 set. 2013.

segunda parte do nosso trabalho. No primeiro (2.1 *O concílio abstrato do deus-trabalho*), tentamos estabelecer o movimento de fuga, mais geral do narrador, como um dos princípios construtivos do ritmo em moto-contínuo da própria narrativa, que se faz numa espécie de zigue-zague. Para isso, o motivo que enseja a atitude desertora de Zeca, o narrador da história, pareceu-nos fundamental, já que a sua fuga repõe a todo momento o fantasma do seu ponto de partida. Na análise interpretativa do primeiro capítulo do romance procuramos revelar a centralidade das interações sociais através do fetichismo de todos os fetichismos, ou seja, através das inter-relações pessoais pautadas pela lógica do trabalho, pois são delas que Zeca almeja se libertar ao mesmo tempo em que as começa repor. Assim, o pacto estabelecido com seu interlocutor, ao final do primeiro capítulo, tem o aspecto de um contrato informal de trabalho (que, pelo andar da carruagem, parece também ser a lógica obscena do formal). Esse pacto traiçoeiro, imbuído pela nossa cordialidade crônica, paira sobre toda a narrativa. Reposto, refeito e lembrado de tempos em tempos, ele retorna ao final da obra fechando de maneira complexa o seu significado. Disso, já falaremos adiante. O importante nesse capítulo, no qual ainda estamos tentando introduzir o leitor, é o fato de o universo de trabalho do narrador dizer respeito à esfera cultural, ou melhor, da indústria cultural, que no fundo é o que sobrou da ideia da primeira. Zeca é um técnico qualificado para operar a reprodução incessante da carapaça colorida do fetichismo da mercadoria – o que ele faz também mesmo fora da esfera estrita do seu trabalho.

A partir daí, já adentramos nas questões do segmento posterior dessa segunda parte do nosso trabalho (2.2 *Metodologia da montagem obscena*). Nele procuramos entender qual é de fato a obscenidade contida dentro das inúmeras cenas obscenas e pornográficas do romance, ou seja, dentro das imagens afeitas ao pornô. Se a definição literal de obsceno é aquilo que está fora de cena, uma obscenidade só pode então ser compreendida no interior de uma relação; estabelecida, por sua vez, a partir do momento em que a inserção de um novo dado entra e perturba aquilo que se já vinha encenando. Ao estudar essa metodologia de montagem do obsceno no romance, nosso intuito foi apontar para o ponto de fuga da sua construção. No fundo, aquilo que interessa na relação armada entre um obsceno (pornô) e uma obscenidade é a mediação dessa relação que se faz pela linguagem. Aí também temos algo daquele *zigue-zague* que dissemos ser o motor da fuga (a própria narrativa) no romance, mas agora por meio de um confronto incessante de imagens que se espelham de maneira distorcida, invertida, reversa, mas montadas de maneira rigorosa pelo artista.

Na seção seguinte (2.3 *Romance de armar: fundações da narrativa*) nossa análise procurou descrever de modo mais geral o mecanismo do *zigue-zague* no espelhamento entre

as duas partes da narrativa na prancha anatômica do romance com o intuito de interpretar suas estruturas fundadoras. Desse modo, compreendemos que a primeira parte de *Pornopopeia*, toda ela, pode ser avaliada como um imenso *incipit* que inaugura alguns dos motivos do enredo central do romance. Esse enredo central, por sua vez, só está presente na segunda parte da obra, mas deriva, como todo o universo excessivo do primeiro, da ampla dimensão noturna que atravessa o livro. Entendendo a noite como *locus* privilegiado para o funcionamento de uma lógica da desmedida, debruçamo-nos na análise dos alicerces da narrativa com o intuito de comprovar que a montagem de todos eles estrutura uma alegoria da exceção no seguinte sentido: (1) a noite que funda e de onde jorra o foco narrativo do romance; (2) mas que também é o espaço que engloba o acontecimento disparador do enredo mais geral da obra, fundado pelo o esculacho policial; (3) a importância fundante do golpe civil-militar de 1964, pela “ruptura irreversível de época”² que ele inaugura, e que se desenrola até o presente momento, mas também por fundar o sujeito dessa narrativa; e (4) a suruba que, como miniatura da “lógica espiritual do capitalismo tardio”³, dá a ver nos seus preceitos o funcionamento de regras que só vigoram por meio da sua própria transgressão. Tudo isso amarrado por meio da mediação do foco narrativo petrificado em um presente inexorável.

Dessas fundações da narrativa articuladas enquanto alegorias de exceção, no segmento posterior do trabalho (2.4 *Didatismo do mal*), buscamos compreender de modo mais geral os pontos de intersecção entre cinismo e ressentimento nas figuras tipológicas do pícaro, do malandro, do cafajeste e do libertino. Todas essas figuras estão incorporadas em Zeca, mas impossíveis de serem definidoras unívocas dos traços característicos do narrador construído por Reinaldo Moraes. Na desconfiança de considerar válida a definição de uma nova tipologia, empenhamo-nos na análise de situações em que o narrador é levado a interagir com outras personagens por meio de uma prática do escracho e da vexação. Ao mesmo tempo, procuramos também estabelecer relações entre o lugar de classe ocupado por Zeca e o contexto histórico-social encarnado, de uma maneira ou de outra, nas linhas do romance através do modo específico de agir e falar desse narrador.

Na seção subsequente (2.5 *Estratégia narrativa: o narrador e o vicário*) retornamos àquilo que de certo modo anunciamos na abertura da segunda parte da presente dissertação, a saber: a relação de trabalho contida no pacto estabelecido entre o narrador e o seu interlocutor, que nomeamos de *vicário*. Pois a este cabe a tarefa de organizar a narrativa que o narrador abandona no último momento da sua fuga.

² ARANTES, Paulo Eduardo. 1964. In: *O novo tempo do mundo*, São Paulo: Boitempo, 2014.

³ ŽIŽEK, Slavoj. *Vivendo no fim dos tempos*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 23.

Na tentativa de concluir nosso trabalho por dentro da análise que fizemos de *Pornopopeia*, no nosso último item (2.6 *Varejão estético ou mercado de formas e conteúdos*) esboçamos algumas possibilidades de diálogo estabelecidas no corpo do romance com obras e autores (principalmente da tradição brasileira, mas não só), dos quais o escritor Reinaldo Moraes parece resgatar conteúdos e procedimentos com o intuito de extrair, por meio deles, efeitos renovados. Dentro de nossas muitas limitações, especificamente nesse ponto indicamos alguma coisa sobre o caráter de *deformação* da literatura brasileira presente no romance em questão. Dessa forma, através de uma compreensão da paródia, que buscamos em Agambem⁴, encerramos o trabalho com algumas perguntas e provocações contidas nas possibilidades críticas encontradas na obra.

Precisamos ainda aqui, nesta introdução, deixar manifesta a importância dos Profs. Drs. Anderson Gonçalves da Silva e Ivone Daré Rabello, que participaram do exame de qualificação deste trabalho. Na medida do possível, procuramos incorporar na forma final desta dissertação muitos dos retornos oferecidos pelos professores na ocasião da primeira etapa desta pesquisa. Da mesma maneira, gostaríamos de agradecer especialmente ao Prof. Dr. Edu Teruki Otsuka, o orientador deste trabalho, pela confiança e, sobretudo, pela compreensão e carinho nos momentos mais difíceis desta jornada. Como é de praxe, mas em nosso caso também uma verdade, todos os erros, deslizos e limitações deste trabalho pertencem única e exclusivamente ao autor.

⁴ AGAMBEM, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 37-48.

1. Ereção da forma

1.1 O mote de *Tanto faz*

Tanto faz, o primeiro romance de Reinaldo Moraes, foi publicado no início da década de 1980 pela editora Brasiliense, integrando a coleção *Cantadas Literárias*, que no período editou escritores como Marcelo Rubens Paiva, Paulo Leminski, Caio Fernando Abreu, Francisco Alvim, entre outros. O título da obra parece fazer jus a uma porção do espírito de época que encarna em sua forma. Um certo ar de descompromisso, oriundo do desencanto com o rumo das lutas políticas do período, parece dar o tom à narrativa de Ricardinho – bolsista de pós-graduação em economia, diga-se de passagem, formado pela USP⁵, usufruindo hedonisticamente do clima de liberação total na cidade luz, depois de decidir mandar às favas seu curso de especialização na faculdade de Paris e consequentemente o emprego num instituto de pesquisas econômicas no Brasil que, aliás, lhe garantia a bolsa. Sexo, drogas e uma infinidade de fixações culturais compõem a atmosfera da personagem central, o próprio narrador, hesitante entre a primeira e a terceira pessoa da narrativa, como se não fosse necessária a escolha para a organização da matéria que, afinal de contas, tanto faz?

A linguagem literária, com contornos e referências explícitas a diversos livros, estilos e autores, chafurda no erotismo e na banalidade dos assuntos cotidianos. O travejamento marginal, meio *anarco-pop-modernista*, deixa a cerimônia de lado: desinibido, o herói penetra o campo literário abrindo uma garrafa de cerveja e expelindo um “arroto formidável de barítono”⁶. O narrador distanciado de si mesmo, por meio do uso da terceira pessoa, se contempla “canabismado” diante da máquina de escrever e começa a deitar no papel algumas reminiscências trazidas à tona pelo dia que passou. “Escreve num esguicho: água tarde mulher” [11] e trata de, na sequência, narcisicamente hierarquizar a sua realidade, dando voz a seu eu-personagem auto-observado: “primeiro meu quarto, depois a cidade lá fora. Aí vêm o país e o mundo.” [12]. E constata: “O país e o mundo são notícias impressas no jornal intacto jogado no chão. Um gole descuidado de cerveja faz um fio gelado lhe escorrer pelo canto da boca e pingar em seu peito peludo. Corrige-se: primeiro meu corpo. Depois o quarto, a

⁵ Essa informação, por mais que pareça, não tem a intenção de passar despercebida já que o narrador do último romance do autor também pertence à mesma classe média formada pela Universidade de São Paulo. Fato este que vem se tornando comum na prosa contemporânea, como exemplo pode-se citar ainda dois romances de Beatriz Bracher, *Antônio* e *Não falei*, que apesar da diferença de tom adota o mesmo universo de formação como ponto de partida de um ou mais discursos.

⁶ MORAES, Reinaldo. *Tanto Faz & Abacaxi*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011, p. 11. Todas as citações serão feitas a partir desta edição, com indicação de páginas entre colchetes. Quando houver necessidade de citar edições anteriores indicaremos na nota de rodapé.

cidade, o país, o mundo.” [12] Estamos diante de um foco narrativo que escolhe e se embrenha por uma *auto-alienação-esclarecida* – se for lícito falar assim – e catalisa a hierarquia sensível da realidade que projeta para si e para sua escrita: pesquisa e consagração hedonistas dos objetos do corpo. Essa *auto-alienação-esclarecida*, no entanto, é consciente de uma cota dos problemas do país e do mundo pintados como “fofoca de café” [155] nos encontros com amigos – já que o jornal sempre queda intacto no chão –, mas cede lugar à primazia do corpo. Se algo pode ser antecipado: uma *fuga* arrimada por uma espécie de narcisismo defensivo diante dos impasses do presente, encarados com melancolia, apesar do bom humor.

O prazer do sexo, do consumo de drogas, da cultura de massa e da própria literatura, consumida ou produzida, passa necessariamente pelo gozo e pela vivência imediata. O clima que se estabelece é muitas vezes o da excitação e da descoberta, o que dá um ar um tanto otimista e *ingênuo* ao andamento do conjunto aparentemente despretensioso. O segundo capítulo, bem ao gosto oswaldiano, meio jogado como máxima em forma de aforismo, ilustra bem essa dimensão “A cidade me excita todos os dias, como uma nova namorada” [13]; além de já limar sem o “pé na embreagem” [142] a terceira pessoa, que só retomará a condução da narrativa no quarto capítulo da obra. Aliás, a oscilação da voz narrativa entre a primeira pessoa e a terceira perdurará na obra até o seu meio, para ser resolvida no interior de um capítulo metalinguístico, um tanto fantástico, mas com desenlace nada surpreendente ou misterioso por meio de uma disputa de par ou ímpar.

Assim, a voz narrativa oscila, como também oscilam os assuntos. As primeiras linhas da obra já trazem à luz o projeto do narrador, escrever tudo que lhe vem à cabeça num esguicho. Espécie de obra vivencial em que aquilo que é escrito é ao mesmo tempo comentado e vivenciado, em um clima que a alternância de pessoas da voz narrativa talvez ajude a instaurar. Voltaremos a essa questão da alternância ao final de nossa análise.

Os capítulos são soltos e os seus assuntos diversos, muitas vezes o que se tem a anotar é uma pequena paródia intertextual; um aforismo; arroubos poéticos; versos de um samba inconcluso; rodas de amigos no bar em que os temas cambiam rapidamente; angústias existenciais; paranoias cotidianas; discussões filosóficas, estéticas e políticas; sexo nos mais variados estilos; reminiscências da infância, da adolescência, da vida levada no Brasil; arranjo e uso de drogas... enfim, temas do cotidiano, da vivência mais imediata, que estão ali na esquina esperando quem os capte e decante.

Dito isso, a narrativa como um todo tem um quê de aleatório, são *sketches* do cotidiano fragmentado numa espécie de diário autorreflexivo decupado à maneira de um

roteiro de cinema. E muito embora seja difícil (em alguns momentos) precisar ao certo o que aconteceu antes ou depois, no todo, uma passagem cronológica do tempo se faz sentir. Alguns capítulos retomam informações anteriores marcando a linearidade, de qualquer maneira evidente ao final da narrativa, pois, informado da deserção do herói, o instituto lhe corta a bolsa e Ricardinho se vê impelido a voltar para o Brasil.

O estilo despojado flerta com experimentos já fixados por outras obras literárias, sejam elas contemporâneas ou não à sua confecção, num momento de revisão de posturas, comportamentos e práticas político-artísticas diante da nova conjuntura que se delineava no país, que saía gradualmente do estado de sítio deliberado, decretado anos antes pela ditadura civil-militar.

Assim, há o gosto pela piada, que às vezes é reflexiva e espirituosa, mas também pode ser gratuita e banal como forma de tergiversar um assunto sério, tudo forrado pela desinibição e desenvoltura no registro linguístico que não é forçado; aliás, o tom coloquial em nada infenso ao trocadilho e ao jogo inventivo com as palavras é uma das forças nos romances do autor. Para além do aparente desleixo da forma permeada pelo jogo e pelo improviso, encarados pelo narrador como mais uma possibilidade de libertação, o lugar da arte é salvaguardado no plano do conteúdo. O cinema, a poesia, a canção etc. inspiram e dão lugar a momentos mais líricos e poéticos que contrastam com os trocadilhos graciosos e com os comentários de mau gosto que também compõem a estrutura.

Para efeito de caracterização vejamos alguns exemplos:

Duas palavras: língua e olho. A língua vermelha dos Stones na bunda do jeans surrado da Lica. O olho estampado no peito da camisa do Jacques. A língua da lambida. O olho da atenção. A língua do desaforo. O olho da sedução. A língua da falação. O olho da sacação. [156]

No excerto a seguir o lirismo extasiado vem junto com a artificialidade idílica das drogas, o ritual de consumo dos entorpecentes é poetizado e descrito com imagens cinematográficas:

[...] Ouço atrás de mim o tchek tchek tchek de lâmina fina no vidro. Cascalho andino virando pó na cara da Marilyn. Pela janela entreaberta só se ouve o frisson da folhagem das árvores tocadas pela brisa fria. [...] Jean me passa a carcaça da bic. Entubo o naso e caio matando na poeira de estrelas. A cara da Marilyn cheia de cicatrizes brancas emparelhadas. Mato uma fileirinha primorosamente desenhada por Jacques na sinuosa linha de junção dos lábios dela, formando um leve sorriso. Tudo é cinema. Volto à janela, pra garantir que a noite não vá embora sem mim. [156]

E então, depara-se com o satélite predileto dos líricos e volta ao jogo de palavras e ao *nonsense* incorporando os moldes de certa poesia marginal:

Madrugada, madrugada, madrugada. A lua é a espada do sarraceno que defende o cabaço das estrelas contra o priapismo interplanetário do Flash Gordon. Lua chiflante, coca minguate. Lua beat. Lua freak. Lua rock. Lua loque. Lua grogue. Lua junky. Lua punk. Lua pop. Lua lunática dos engazopados. Neca reparou que aqui a lua minguava pra cima; em São Paulo, pra baixo. Constatação que eu considero da mais fina sensibilidade e da mais perfeita inutilidade. [156]

Os fragmentos têm sua graça e lembram muito a poesia produzida na época. A sua maneira, meio Leminski, meio Chacal, a poesia daqueles anos de contracultura jovem deixa sua marca. No entanto, se a forma é ruim, a sociedade é pior⁷, e a relação entre elas pode ser apreendida na estrutura da obra. Assim, a indiferença expressada pelo título talvez signifique mais do que possa parecer à primeira vista, pois há método no desleixo. Longe de ser apenas uma fala proferida por um jovem “desencanado”, a frase que intitula o volume dá mais a impressão de lhe servir de mote constitutivo, o que por sua vez revela a consciência do artista diante das escolhas possíveis no momento de elaboração.

A matéria de *Tanto Faz* é de grande interesse: os desejos, sonhos e finalmente as agruras de um jovem pretendo escritor num contexto nacional pouco animador debatem-se com as aspirações libertárias de uma Paris quase mítica; e a consciência da inviabilidade do país natal renitentemente presente nas reflexões como um fantasma a ser evitado. Apesar da autoconsciência que o produz, o resultado literário abdica dos cálculos da fatura final que, no frígido dos ovos, tanto faz, é “cascata de lhufas”. Como escreveu Cacaso “curiosamente, a sensação no fim da leitura é que o resultado literário parece estar aquém do prestígio existencial de sua matéria”⁸.

No capítulo 53, temos uma espécie de *poética do livro*, e aqui o desapego estético aparece cheio de troça em meio a uma reflexão acerca do conjunto formal da empreitada. Indeciso sobre botar ou não na narrativa o incidente ordinário da lacraia esmagada com uma caneta, o narrador se antecipa: “Que interesse poderia ter o incidente da lacraia do ponto de vista literário?” [169]; e na sequência responde: “Caguei pro ponto de vista literário. Depois invento uma cascata qualquer pra me justificar. Uma cascata de lhufas. Por exemplo, direi que

⁷ SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinícius. Poesia ruim, sociedade pior. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, jun. 1985.

⁸ BRITO, Antônio Carlos de. Conversa fiada. *Revista Veja*, 18 de novembro de 1981. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/>. Acesso em: 20/09/2013

minha escrita se funda na estética d’o que vier eu traço” [169]; ou seja, “Como um super-oito feito por um flâneur-voyeur – um flanvoyeur. Takes ao léu” [168]; e depois conclui: “Se os fragmentos formarem alguma ideia de conjunto, ótimo. Senão, tanto faz” [170]. Esse tipo de reflexão sobre a narrativa atravessa a obra em vários momentos. Como podemos acompanhar, a indiferença dá o tom, embora o narrador apregoe sem disfarçar suas ambições que em alguma medida se realizam:

Agora, o que eu queria mesmo é uma literatura que fosse, como Torquato Neto, até a demência. E ficasse, como Chacal, entre o playground e o abismo. E tivesse a peraltice e o lirismo do Oswald. E tudo isso com o sabor coloquial do Mário de Andrade. Nem confissão, nem ficção. Conficção. Nem obra acabada, nem aberta. Obra à toa. [170]

Neste sentido, estamos diante de uma ficção de confessionalismo, que dá ao leitor o prazer de olhar pelo buraco de fechadura. Espécie de “autobiografia imaginária”⁹ na qual acompanhamos a intimidade do herói um tanto doce e cafaíste. Por meio de fragmentos soltos como num diário formulado na toada dos dias, a estrutura dá a impressão de que a ideia de conjunto à primeira vista é contingente: o narrador caminha, observa e anota “takes ao léu”. A organização desse tipo de narrativa é dada pelo recurso à montagem, procedimento dos mais afeitos aos vanguardistas do início do século XX, mas que começava a se tornar constante na prosa de ficção brasileira a partir da segunda metade dos anos 1970, como apontou Renato Franco.

Com efeito, o deboche autorreferente e a falsa modéstia quanto ao rigor construtivo também podem ser fruto do desejo de ser levado a sério pelo que se está fazendo; curiosamente em *Tanto faz* tal desejo aparece de forma ambígua e cheio de hesitações – o que pode nos dar uma dimensão das incertezas e dúvidas do período. Afinal, qual é a forma literária adequada para captar o touro do tempo à unha? A hesitação pode ser flagrada em parte nas oscilações e aleatoriedades da forma, que tem raiz, por sua vez, no chão histórico-social no qual está fincada.

O narrador foge da realidade e debanda do rigor construtivo. Existe um ataque à lógica de conjunto que, no entanto, subjaz a toda criação artística. A obra parece, assim, um tanto indecisa, com um herói partido ao meio. A consciência política niilista do período caminha junto com a busca por um novo encantamento nas reentrâncias do sujeito, ou seja, nos pequenos prazeres da vida ancorados nos ideais libertários. Nesse sentido, o desencanto

⁹ FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A Festa*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998, p. 127.

político de Ricardinho diz respeito à derrota pela transformação coletiva, que saía do horizonte; e os pequenos prazeres, que em parte se ancoram nos ideais libertários também diluídos na *contracultura de massa*, se limitam ao plano mezinho do escape individual.

Travejamento social: escritor libertário – intelectual tecnocrata

Para falar como Roberto Schwarz: “na boa exposição de Cacaso”¹⁰ – que possuía um olhar aguçado e de grande generosidade para com os escritores de seu tempo –, em uma de suas *críticas de ocasião*¹¹, sobre a estreia romanesca de Moraes está escrito o seguinte:

Tanto Faz é um livro curioso e atual, que encarna uma contradição permanente da vida literária brasileira, na qual o escritor, muitas vezes, pertence à ordem institucional ou paternalista com respeito à sobrevivência material, e à esfera libertária com respeito às ideias.¹²

Ponto para o bardo teórico da poesia marginal. Pois tal contradição se desdobra, de certa forma, pelos três romances de Reinaldo Moraes. Uma das tensões permanentes refletida pelos protagonistas do autor está relacionada diretamente ao meio/modo de ganhar a vida e à autonomia relativa das aspirações artísticas no meio de um contexto adverso. A pauta carrega consigo uma reflexão sobre a subjetividade artística (e logicamente, política) brasileira pós-1964, já que a data é uma referência e um paradigma explicitado no interior das obras¹³.

Como foi observado mais recentemente por Karl Schøllhammer, *Tanto faz* aparece associado a um conjunto de obras de cunho meio autobiográfico, produzidas a partir da segunda metade da década de 1970 – ou seja, após o início da abertura homeopática do regime militar – dando lugar “a revisão das posturas do engajamento político, numa ficção cujos temas se relacionam diretamente à resistência e à luta armada contra o regime repressivo”¹⁴.

¹⁰ Schwarz, Roberto. Um minimalismo enorme. In: *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 111.

¹¹ BRITO, Antônio Carlos de. *Não quero prosa*. Campinas: Unicamp, 1997. Brincamos aqui com o título de uma das seções do livro intitulada “Crítica de ocasião”, mas o texto sobre *Tanto faz* não foi incluído no volume.

¹² BRITO, Antônio Carlos de. Conversa fiada. *Revista Veja*, 18 de novembro de 1981. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/>. Acesso em: 20/09/2013

¹³ Principalmente em *Tanto faz* e *Pornopopeia*. Mas pode ser estendido ao *Abacaxi*, já que este é uma espécie de continuação problemática (ou problematizadora?) da primeira obra.

¹⁴ SCHØLLHAMMER, Karl. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 25.

Ou seja, pela anotação da vivência individual muitas vezes imediata, surge a necessidade de se situar no contexto presente e reagir ao passado recentíssimo da nação, que mantinha muitas feridas abertas. Desse modo, tanto a contradição permanente que a obra encarna quanto a revisão das posturas do engajamento político-artístico ainda no calor da hora nos parecem interessantes vistas em conjunto.

A reflexão acerca dessa contradição entre *trabalho (sobrevivência material)* e *criação artística* é uma constante da vida literária brasileira, ao menos, desde o romantismo¹⁵. Ela pode estar, de um ou outro modo, mais ou menos figurada no conteúdo das obras, mas também possui um ponto fixo na realidade, permitindo assim duas abordagens: a primeira no diálogo com a tradição romanesca que centra as questões em torno do homem de letras enredado na lógica da burocracia; a segunda, diretamente ligada à realidade do trabalho do artista no momento intrínseco de sua produção, numa era de especializações técnicas – o que acarreta mudanças significativas no andar da contradição bem apontada por Cacaso. Essa tensão experimentada na pele por escritores e artistas em geral passa à matéria de investigação nos romances e logicamente nos estudos críticos a partir dos anos 1960 e 1970.

Com a consolidação da indústria cultural no país que se desenrola durante as duas décadas mencionadas acima, as possibilidades para a profissionalização dos escritores darão um salto dubio, pois ao mesmo passo que podem sugerir uma estabilidade financeira mínima por meio do ofício e da vocação, também colocarão os criadores de frente com novos problemas relacionados à composição das obras¹⁶. Se a posição de escritor deixa de ser (não de todo, que fique claro) “marginal”, com o avanço e consolidação da indústria cultural e do mercado aberto pelas editoras, essa esfera da criação, antes relativamente autônoma, também se torna *trabalho*. O que, por um lado, pode fazer com que o escritor viva do seu ofício e, por outro, que ele precise lidar com as imposições do mercado que certamente influem na composição, não mais autônoma, mas sim, autonomizada dos produtos artísticos.

Ainda hoje, um jovem de 30 anos, pertencente à classe média universitária, ao abrir o primeiro livro de Reinaldo Moraes tem a impressão de que quem escreve é um integrante de sua turma ou galera, conforme mais ou menos ouvimos recentemente de um amigo. Esse fato atesta a jovialidade do livro que parece realmente ter perdurado, devido em grande parte à desenvoltura da linguagem. Tirando as reflexões mais urgentes sobre a ditadura que estava em curso na época da escrita do romance, alguns impasses do jovem de hoje, diga-se de

¹⁵ CAMILO, Vagner. *Riso entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: EDUSP/ FAPESP, 1997, p.114-116.

¹⁶ OTUSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: Experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, p. 20.

passagem, com tendências esquerdistas e que investe na profissão de artista ou de intelectual, estão esboçadas em *Tanto Faz*. Aqui, o interessante para a análise – da qual depreenderemos alguns pontos que suscitamos nos parágrafos anteriores – são os motivos que levaram o narrador a Paris.

Ricardinho trabalha em um instituto de pesquisas econômicas no qual se encontra entediado. Uma tarde o telefone toca, a secretária vem lhe informar que seu chefe o aguarda na linha. Antes de atender, o herói considera a possibilidade de ser demitido, pois tanto o instituto quanto o país (quando não?) passavam por momentos de crise. Ao encostar uma das orelhas no fone do aparelho, já relativamente conformado com o descarte, o narrador depara, porém, com a boa nova. Um colega de trabalho havia desistido da bolsa de mestrado em Paris e o instituto, para não perder o convênio com a França, envia Ricardinho para ocupar-lhe o lugar. A exposição do conteúdo imanente do curso é mordaz:

[...] O curso: planificação econômica para basbaques do terceiro mundo. Egípcios, colombianos, brasileiros, argelinos, ugandenses, zimbabuanos – todos os meus colegas haveriam de voltar para casa armados de um canudo universitário francês pelo qual soprariam, feito zarabatana, todo o conhecimento necessário à planificação da miséria e da profunda corrupção enraizadas em seus respectivos países. Um curso perfeitamente cabulável. [29]

Essas informações, do oitavo capítulo do livro, são nos ofertadas em *flashback* quando, após pegar a parcela mensal da bolsa, Ricardinho espera o pedido de almoço feito num bistrô, enquanto se diverte com a evocação da boa sorte. Vale frisar que ao longo do capítulo a narração é conduzida pela voz do herói na terceira pessoa, o que aponta para um distanciamento relativo. Na sequência, temos uma breve descrição do dia a dia no Instituto “e seus neobarnabés a tagarelar o dia todo em esquerdês tecnoburocrático, dopados de cafezinho com cigarro e tédio. Todo mundo era de esquerda no Instituto.” [30]:

Nos áureos tempos do Instituto, os pesquisadores pesquisavam, pesquisavam, pesquisavam, até se encher o saco de pesquisar. Aí empunhavam suas bics preguiçosas e enchiam lentamente milhares de laudas de textos analíticos e tabelas que as datilógrafas transformavam em papers, como eles gostavam de chamar aquela papelama. Os papers, depois de finalmente encadernados, iam puxar uma palha eterna nas estantes e gavetas da burocracia, à disposição do mofo, dos ratos, das infiltrações. Em caso de incêndio, seriam muito úteis, proporcionando rápidas e admiráveis labaredas. [30-31]

E mais adiante o arremate em tom lúgubre

[...] Discutia-se um pouco de política nacional, sim, mas o que prevalecia eram os mexericos paroquiais: quem estava comendo quem no Instituto, quem sacaneou quem, quem sifu sozinho, quem subiu, quem desceu, quem bebe, quem se droga, quem é meio gay, quem é totalmente gay. Num lugar como esse, ninguém é de esquerda, nem de direita, nem porra nenhuma. Não passam de sombras insossas vagando entre as divisórias de resina de cores neutras. [31]¹⁷

A incorporação de nossos “marxistas distraídos” pela máquina burocrática, não passa despercebida por Ricardinho, que dela faz parte. As críticas do narrador ao Instituto evidenciam a cooptação técnica da esquerda intelectualizada que – agora apartada dos movimentos sociais e da organização dos trabalhadores que começavam a avançar por conta de suas próprias lideranças¹⁸ – aparece disponível e qualificada para ocupar as mais diversas vagas de trabalho oferecidas pelo aparelho técnico-burocrático, estatal ou privado. “Todo mundo era de esquerda no Instituto”, ainda que só no *lobby* das aparências, pois refletindo sobre o comodismo crítico e institucional dos colegas, que enchem laudas e laudas com números, dados e estatísticas que vão mofar nos arquivos, a rejeição do narrador em pactuar com a inutilidade desse trabalho e com seu aperfeiçoamento técnico via pós-graduação em Paris adquire um ar contestatório, já que ele reconhece a serviço de qual aplicação gestora de crise servirá o diploma de especialista, mas cala a crítica sobre seu próprio projeto de emancipação que no fundo é tão cômodo quanto. O anseio de liberdade restringe-se, portanto, ao âmbito individual e acaba por conciliar o conflito real que precisa continuar irresolúvel para que sua relativa emancipação possa ser vivenciada. Ou seja, se a máquina burocrática engoliu, não sem certa adesão das contrapartes, o que pareciam ser nossas melhores cabeças, *tanto faz*, o problema é dos que nela se embrutecem ainda e não tiveram a oportunidade, sorte ou privilégio de se favorecer dela para aplicar-lhe uma rasteira – que seja, como no caso de nosso narrador, para voar fora da asa enquanto escritor e absorver o mel da vida.

Quando especula sobre o fato mais do que óbvio de ser demitido do IP – pois era uma verdade no país onde toda hora cabeças diplomadas iam pra rua “como acontecia com

¹⁷ Na primeira edição o tom mórbido é ainda mais carregado: “Num lugar como esse, ninguém é de esquerda, nem de direita, nem porra nenhuma; não há localização possível em qualquer uma das infinitas longitudes da vida, ou das preciosas latitudes do coração. Ninguém é nada. Estão todos mortos.” (MORAES, Reinaldo. *Tanto Faz*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 24).

¹⁸ “Quando o movimento operário voltou à cena e impôs a sua realidade, com as greves da segunda metade da década de 70, foi por sua própria conta, com seus próprios líderes.” SCHWARZ, Roberto. *Nunca fomos tão engajados*. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 174.

qualquer operário desqualificado” [29-30]¹⁹ –, o narrador considera a possibilidade de viver de *freelas* para zines, jornais e revistas (o que, no fundo, ele já fazia, mas não como único recurso financeiro). Ora, não foi outro o destino de muitos escritores, cineastas, músicos e dramaturgos que – com a ruptura dos vínculos entre as produções artísticas e movimentos mais ou menos organizados da sociedade civil, concomitante aos avanços da indústria cultural no país, em andamento durante os anos do regime civil-militar – se viram engajados, alguns deliciosamente, nos meios de comunicação de massa, principalmente a TV²⁰. Até aqui, nada de novo no front, e uma sistematização maior desse percurso da venda da força de trabalho da classe artística, e no nosso caso especificamente a literária, aparece em muitos trabalhos²¹. O que podemos apreender de *Tanto Faz*, contudo, é a transformação dessa contradição permanente apontada por Cacaso. O mercado de trabalho se expandia – nem tanto, é verdade, já que os *desqualificados* e muitos dos *qualificados* entupiam a fila do exército de reserva legada ao aterro sanitário social que só inflava. Tal ampliação limitadora, pois nunca haverá vagas para todos, derivava do aperfeiçoamento técnico dos trabalhadores, seja na indústria, na burocracia ou na cultura. No nosso caso, o que o alargamento do mercado editorial deixa entrever é que alguns dos escritores tecnicamente preparados poderiam almejar viver às custas de suas produções.

A questão é que, no caso de *Tanto faz*, essa abertura às novas possibilidades legadas pela consolidação dos meios da cultura de massa é recebida com relativo otimismo. Se uma parcela da intelectualidade de esquerda aparece engajada na burocracia institucional como mão de obra técnica e qualificada, os artistas migram para o mercado cultural enquanto técnicos qualificados da (re)produção de cultura, já que os vínculos com os setores mais ou menos organizados das massas de desvalidos haviam se rompido. Efetivamente, as artes públicas como o teatro, o cinema e a canção foram as mais afetadas pela cisão golpista entre os artistas e o povo, mas a literatura não escapou da excitação política que atravessava aqueles anos nem da desilusão subsequente que também acabou por retratar. Dessa forma, e nesse momento de abertura gradual na segunda metade dos anos 1970, os reflexos de tal ruptura (com o populismo?) começavam a demarcar *o desaparecimento negativo da dívida histórica*

¹⁹ Interessante notar, nessa passagem, que a semelhança entre a situação precária e desvalorizada dos dois universos de trabalho, o do intelectual e o do operário, entra em cena pela distinção de classe afetada conferida na qualificação dos bem formados: clubinho do qual o narrador participa.

²⁰ Um filme interessante do período que mostra de maneira bem humorada e um tanto melancólica os reflexos dessa passagem é *Bar Esperança – O último que fecha*, de Hugo Carvana.

²¹ Entre eles os já citados neste trabalho: OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: Experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001; SCHØLLHAMMER, Karl. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009; FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A Festa*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

com os de baixo, o que por alguns artistas foi compreendido como desilusão e necessidade urgente de reflexão crítica, por outros, como uma cisão libertadora que pode ser avaliada como desobrigação, pois a ligação dialética entre pobreza e riqueza, propulsora do pensamento mais combativo e empenhado da tradição brasileira, saía da pauta de alguns criadores como velharia crítica responsável por cercear a “liberdade pessoal, intelectual e artística”²². Aquilo que Roberto Schwarz apontou sobre as ideias do narrador de *Verdade Tropical* também permeia um tantinho das noções expostas pelo narrador de *Tanto Faz*, mesmo quando proferidas pela boca do amigo Chico²³, já que entre as duas personagens há franca simbiose, como tentaremos demonstrar.

Dito isso, as reflexões sobre os anos de chumbo no seu momento de maior recrudescimento de violência marcam presença na prosa, mas contrastam sempre com outros assuntos que às vezes espelham essas reflexões sobre o estado de sítio do país, às vezes não. Por exemplo, no trecho que passaremos a acompanhar, a evocação da ditadura divide espaço, no interior de um mesmo diálogo, com as reminiscências da “dor de corno” adolescente afogada em chope do narrador e de uma gonorreia contraída pelo melhor amigo depois que este transa com uma prostituta que o interceptou na Praça Roosevelt²⁴. Há malícia no paralelismo, assim como Brás perdendo a virgindade no dia da Independência. Desse modo, 1968 é traição para o romântico adolescente e doença venérea para o universitário que estava solto (na putaria) na vida. Os acontecimentos descritos acima encontram-se no décimo nono capítulo do livro, no meio de um diálogo memorialista entre Ricardinho e Chico que se “engazopam” em algum café da “rue des Écoles” [72]. O papo flui sem rumo certo, como sói ser entre dois amigos que bebem juntos. Lembranças, aspirações literárias e reflexões políticas entrecortam-se e disputam lugar na conversa. Após o paralelo dialógico traçado entre maio de 1968, o “corno juvenil” de um e a gonorreia de outro, Chico evoca em tom

²² Todo nosso argumento está embasado em: SCHWARZ, Roberto. *Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo*. In: *Martinha versus Lucrécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 79.

²³ Interessante aí é que o paradigma de ruptura utilizado por Reinaldo Moraes é, já desde a primeira edição de *Tanto faz*, o mesmo de Caetano. Ou seja, a revisão do período feita no calor da hora passa pela leitura de *Terra em transe*. Fala Chico: “[...] tô pouco me fodendo pra essa abertura burguesa comandada pelos milicos fascistas. Num tô afim de virar deputado do MDB nem de juntar grana pra comprar casa com piscina no Alto de Pinheiros ou no Morumbi, como meus coleguinhas sociólogos que casaram com mulher rica. Tô fora, bicho. Quero é me narcisar, me abandonar na vida, no texto, na cama. Viva eu. E foda-se a má-consciência! Não me chamo Paulo Martins, nem quero firmar o nobre pacto entre o cosmos sangrento e a alma pura, feito o Glauber citando Mário Faustino na epígrafe de *Terra em transe*.” E Ricardinho: “Ergo um brinde à decisão do Chico. E tento voltar pra literatura antes que esse papo glauberiano de má-consciência e cosmo sangrento descambe em puro baixo astral” [70-71]. Para efeito de comparação citamos a seguir a fala de Chico, mais sucinta, presente na primeira edição, o que mostra, por sua vez, a elaboração posterior do autor no relevo pertinente da questão: “E eu com isso? Num tô afim de virar deputado do MDB, bicho. Tô mais é afins de me narcisar, me abandonar, na vida e no texto. Foda-se a má consciência. Não me chamo Paulo Martins.” (MORAES, Reinaldo. *Tanto faz*, 1981, p. 52.)

²⁴ Como diz Chico: “68 foi isso pra mim: uma praça de concreto gelada, uma puta, uma gonorréia.” [75]

melancólico a imagem de um conhecido envolvido na luta armada que, segundo Ricardinho: provavelmente os “considera uns bostas” porque ambos “ficaram fora dessa briga” [76]. O trecho é longo, porém indispensável para o que tentamos demonstrar:

– Por mim, pode considerar à vontade – retruca o Chico, reagindo ao baixo astral – O mundo não se divide entre quem foi, quem não foi pendurado num pau-de-arara pela repressão, porra. O mundo se divide em quem leu e quem não leu Machado de Assis e Oswald de Andrade, quem deu e quem não deu pra mim.

– Pode crer. E digo mais: pode crer, Chicão!

Chico se inflama, arregala as pestanas empurrando a testa para cima em dobras fundas. Fica parecendo um profeta a apostrofar os infiéis numa ilustração religiosa, sob o spot de luz divina furando as nuvens ao fundo.

– Chega de culpa! Deblatera o Chico. – Como no dia em que o Carlinhos comentou numa roda de bar, pra me sacanear, que o máximo de repressão que eu tinha sofrido na vida foi passar uma noite na décima quarta por causa duma suruba com maconha na casa da Liliana, que era minha aluna no cursinho e menor na época. E que todo meu suplício foi ter que vender o meu Corcel zero pra molhar a mão dos home e livrar a cara. Fiquei mal, bicho. Queria sair da mesa, pegar o carro e invadir o quartel do segundo exército exigindo ser preso, torturado e morto.

– É foda...

– Pois hoje eu gritaria nas barbas do Carlinhos: olha aqui, gente boa, viva o estado burguês corrupto do Brasil, falô? Melhor que a ditadura dos burocratas do partidão russo em cima do proletariado, com direito a congelamento na Sibéria pros dissidentes. E outro viva às ninfetinhas tesudas da pátria-mother. E vá se fuder a culpa. [76]

O desprezo e o deboche direcionados aos comprometidos com a luta armada dão sequência ao diálogo como forma de libertação da “culpa revolucionária” de Chico, o que não acontece sem deixar patente uma aflição pessoal. Assim, o ataque na direção dos diretamente envolvidos na disputa política também funciona como um ataque a si mesmo. É preciso notar que Chico é um sociólogo de esquerda, colunista semanal da *Folha de São Paulo*, na qual escreve crônicas herméticas, políticas e líricas, por vezes ilegíveis, descendo o tacape na ditadura, no reacionarismo religioso e no conservadorismo de esquerda; além de ser autor de uma tese de doutorado cuja hipótese almejava comprovar que o integralismo era uma “ideia fora do lugar” no Brasil²⁵. A violência do que é dito guarda certa amargura, tem um quê de defensivo e busca resguardar a subjetividade diante do contexto que não era dos melhores. A divisão do mundo não se faz pela discriminação entre torturados e não torturados, mas pelo acesso ou não à formação (conhecimento da tradição literária) e pela partilha relativa (pois egoísta) do intercuro sexual. No centro, entre um polo e outro, está sempre a consciência de

²⁵ A presença da expressão que retoma Roberto Schwarz não é aleatória, ao longo deste trabalho observaremos mais duas referências do escritor na intimidade com a obra do crítico.

quem fala, pois a divisão do mundo aqui esplanada é de uma subjetividade que, de certa forma, se atormenta com o andar da carruagem. Tal consciência é esclarecida e de esquerda, mas reforça seu privilégio de classe média – do qual faz parte e que por vezes ataca –, afinal nem todos leram Machado de Assis e Oswald de Andrade. Ou seja, nem todos tiveram acesso a uma formação, e os que tiveram não sabem muito bem o que fazer com ela para além do seu caráter distintivo, o que no fundo assegura (sempre?) um *status* e garante umas paqueras.

O narrador concorda com a expiação ética de Chico, mas não padece já dos desabrochamentos melancólicos e ressentidos do amigo que, por sua vez, em outros momentos mais lúgubres, é capaz de ficar horas se mortificando em voz alta “por não ter pegado em armas, não ter sido preso, torturado, morto” [75] e mantém a culpa revolucionária como “seu grande tema, no fundo, quer se rebelando contra ela ou tentando arrancá-la do seu cangote” [77].

Além disso, o diálogo é exemplar na exposição de um específico ressentimento da esquerda do período, tanto dos que pegaram em armas quando dos que atuaram, ou não, de outra forma – que seja por meio da crítica enigmática e obscurantista²⁶. “Infeliz a terra que precisa de heróis”²⁷, como diria o Galileu de Brecht, mas é exatamente da coroação digna de tal título que o ressentimento de esquerda pode ser apreendido na passagem. Na tirada sarcástica de Carlinhos (ex-presos político que aguentou a barra de “cinco anos de cana numa prisão da Bahia”[75]) fica evidente a exigência daquilo que está nas entrelinhas, o engajamento heroico de Chico, também autocobrado. Tanto em um quanto em outro o agravo causado pelos anos mais duros de repressão não foi superado. O militante ataca o intelectual que não compareceu à luta armada. O intelectual debocha do militante ao mesmo passo que unifica a atuação de esquerda pelo modelo ideológico e esclerosado do PC – a burocracia soviética – e se apressa em exaltar positivamente o alvo médio-central que continua intocável – o estado burguês. A vingança discursiva de um e de outro é *imaginária*. O alvo real – o estado nacional gestor *in loco* do sistema-mundo-capitalista – não entra na mira, aliás na fala de Chico ele recebe adesão mesmo sendo, como também é, uma provocação. O ressentimento com alvo deslocado leva o agredido a se proteger nas barbas do agressor²⁸. O que norteia a passagem está ligado à perda de referência na luta contra o capitalismo, pois o socialismo real

²⁶ Não pretendemos, nem um pouco, sugerir que esse tipo de ressentimento se desdobra por todas as alas da esquerda.

²⁷ BRECHT, Bertold. *A vida de Galileu*. Trad. Roberto Schwarz. In: *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, v. 6. p. 154.

²⁸ “[...] a possibilidade de vingança (deslocada sobre o mais fraco) que não arrisca nem compromete moralmente o vingativo, a covardia transformada em força, eis algumas das ‘compensações’ psicológicas que o totalitarismo oferece aos ressentidos”. KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011, p. 305.

deixava de ser um horizonte de superação para a lógica devastadora do primeiro que se internacionalizava, a partir daí, de forma total.

Seja como for, a conversa prossegue e Ricardinho começa:

A merda [...] é que depois de 70 nesse país... naquele país, quer dizer... você só entrava na história pela porta da Oban ou de algum ministério. Quem não era tecnocrata cooptado, tava apanhando da repressão. O resto era essa gentinha consumista de classe média, morrendo de medo de não poder comprar um Ford Galaxy, como disse o Caetano.

– E os proletas alienados mais o lumpesinato desdentado se fudendo de verde e amarelo, como sempre – emenda Chico. – Grande Ricardinho! Falô e disse!

Chico me oferece um aperto de mão. O elogio do amigo é sempre um duplo afago, por ser elogio e de amigo. Tento retomar a minha história [77].

O comentário do narrador que põe cabo ao trecho e encerra o assunto é emblemático e tem a raiz fincada na afabilidade contemporizadora de um tipo de personagem frequente na literatura brasileira²⁹. Se o fraternalismo belmiriano tinha parte na sensibilidade populista³⁰, a liberação ricardiana a tem na desobrigação “que está na origem da nova liberdade trazida pelo tropicalismo”³¹ como recentemente foi apontado por Roberto Schwarz. A crítica social esplanada no excerto acima, assim como a filosofia metafísica de boteco desenvolvida nas rodas de chope pela turminha de Belmiro, “é mais para ser vista que meditada”³², não acarreta nenhum novo projeto a fim de pensar a superação das desigualdades, nem mete mais fundo a faca do raciocínio crítico. Antes, utiliza a ciência das discrepâncias para o pequeno reconhecimento da glória pessoal. Por um lado, ataca o consumismo alienado de classe média, o que pressupõe o reconhecimento de que os pobres estão como sempre entregues à própria sorte. O que está pressuposto, por outro lado, no entanto, não é dito por Ricardinho, mas seu primeiro ataque funciona como escada para o arremate e elogio do melhor amigo, recebidos em forma de afago e satisfação do amor próprio.

Enfim, a conversa de botequim em questão acontece em Paris e passeia por diversas questões sérias e supérfluas; revisita o passado presente da nação periférica num momento ainda inicial de abertura política; exalta o *status* da literatura; apazigua a culpa revolucionária

²⁹ No caso, não mais o *Fazendeiro do Ar*, o moço de família quatrocentona que teve ouro, gado e fazendas, mas se torna funcionário público e escritor. No seu lugar, o intelectual tecnocrata de outra origem, já urbana e pertencente à classe média liberal, ainda preso a um cargo burocrático, mas que almeja o posto de escritor profissional.

³⁰ SCHWARZ, Roberto. Sobre “O Amanuense Belmiro”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.13.

³¹ SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical*, op. cit., p.79.

³² SCHWARZ, Roberto. Sobre “O Amanuense Belmiro”, op. cit., p.11.

por meio da ironia e da tirada fácil; e retorna às memórias do “corno juvenil” que se lamuriava em versos parnasianos durante a adolescência. Ou seja, sem grande pretensão literária, valendo-se do fluxo dialógico, aberto ao acaso da linguagem e à destreza verborrágica, Reinaldo Moraes expõe, ainda que de maneira um tanto difusa, uma problemática da cultura brasileira que permeia os anos graduais de abertura política.

Em *Tanto Faz*, a *auto-alienação-esclarecida* – defesa contra o desespero e o desencanto político de uma parcela da classe média formada na universidade – respalda-se no último suspiro de libertação do corpo, ainda aparentemente possível de ser encontrada na fuga contraventora das drogas, do sexo e das manifestações artísticas. Resquícios da contracultura imediatamente incorporados (ou já originalmente atrelados?) às formas fetichizadas da indústria animavam a juventude do país que saía do milagre econômico para adentrar de cabeça no pesadelo social do neoliberalismo, sua contraparte constitutiva implementada a ferro e fogo anos depois. A “modernização recuperadora”³³ mostrara sua máquina de desigualdades. O mercado de consumo acessível basicamente à classe média abastada assumia novas formas de coerção e frustrava as expectativas das classes baixas: o mercado mostrava que não é para todos³⁴. A nação, após passar por um novo ciclo de industrialização, engatinhava ainda pela sociedade de consumo anunciada anos antes³⁵ com fervor adolescente e, ao mesmo passo que não se podia perder de vista a luta política dos anos anteriores, a jovem classe média intelectualizada do período que não se posicionou durante os anos mais sombrios do regime observava e aderiu às maravilhas do capital capazes de suprir as necessidades consumistas do Eu. Modo de vida e de práticas cotidianas, sabemos, também podem ser mercadorias com valores cambiáveis: ou é investimento, o que solapa o gozo; ou é bem supérfluo, o que autoriza a satisfação irrestrita e indeterminada.

* * *

Os comentários desenvolvidos até aqui, a respeito de *Tanto faz*, apontam para um descaso intencional nos campos formais e conteudísticos da obra, com a finalidade de sugerir a presença de uma postura descompromissada tanto política quanto esteticamente, o que cria a impressão, no romance, de que tanto faz uma coisa como outra – em todo caso, isso não deixa

³³ KURZ, Robert. A nova simultaneidade histórica. A crítica precisa aprender os pressupostos repressivos dos obsoletos paradigmas de esquerda. Tradução de Luiz Repa. *Folha de São Paulo*, 25 de janeiro 2004.

³⁴ SCHWARZ, Roberto. Fim de século. In: *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

³⁵ Sobre isso, ver: SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

de refletir uma escolha por parte do criador. Para fazer uma relação mais complexa dessa postura com o contexto do país é necessário, no entanto, um breve apontamento sobre a figura narrativa de Ricardinho e o espaço social pelo qual ele tem sua margem de manobra.

Quanto ao delineamentos do caráter, o primeiro narrador de Reinaldo Moraes não é um boçal como o Zeca de *Pornopopeia*. As reflexões sobre seus preconceitos são genuínas e em alguma medida apontam para a tentativa de superá-los. Machismo e homofobia são confrontados de maneira direta. Assim, Ricardinho questiona a necessidade de ser o conquistador fissurado pela genitália feminina e de contrapelo almeja a saída baudelairiana de se tornar um lésbico sereno e delicado, “mulher entre as mulheres” [43].

Na mesma direção, a homossexualidade denunciada numa agressividade cômica pelo narrador em relação a uma figura espectral da obra volta-se imediatamente sobre ele mesmo. Um bom exemplo disso pode ser retirado de um momento em que o narrador é extremamente taxativo ao dar pela presença de um estranho no prédio em frente ao seu e que como ele observa – pela janela do apartamento – a noite na solidão insone: “Deve ser uma bichona velha” [57]; e depois reclama “Ele tá invadindo a minha solidão” [58]; mas o comentário em solilóquio da sequência reverte as perspectivas “‘Invadindo minha solidão’ é que parece coisa de viado. Pô Ricardinho, sem essa meu.[...] Assimila o cara, bicho” [58]. Ou ainda, já para o fim do romance, numa paródia intertextual com *Morte em Veneza*, o malandro deixa-se encantar pela beleza juvenil de um garoto de treze para catorze anos, “um Apolo júnior. Um mini-Adônis. Garoto lindo, sô. Me segura que eu também vô dá um troço, Waly” [178]. E imediatamente reflete:

Puxo pra trás meus cabelos com as duas mãos em ancinho, no melhor estilo chiquense, suspiro fundo, olho pro céu cinzazulado e me digo, puta que me pariu, não é possível que eu tenha virado viado e pedófilo tudo ao mesmo tempo. Pô, vamo dá um taime modernidade. Mas é verdade, sinto um tesão esquisito no garoto, igualzinho naquela história do Thomas Mann. Tesão pela juventude escandalosamente bela do guri. Me dá um medão. Não do viadoço que certamente há em mim (Freud já disse pra gente sossegar quanto a isso: todos somos ele-ela, faz parte da brincadeira). Até aí, foda-se. Me dá medo é dessa simetria inversa entre o meu corpo e o daquele guri: o dele buscando a forma futura do homem, o meu já em plena detonação dos cartuchos da maturidade, que, aliás, nesse ritmo diário de engazopação, não vão durar muito. Embora nós dois estejamos unidos nessa disposição de flunar sossegados pelo cais da ilha, caminhando em direções contrárias, é certo que estou muito mais perto da morte que ele. [178]

No caso, como fica claro na passagem, o tesão é “pela juventude escandalosamente bela do guri” com toda a vida pela frente, o que imediatamente se transforma em medo e aflição, pois o narrador já emplacara nos trinta anos de uma vida sedentária e desregrada.

Como veremos, esse tipo de construção autorreflexiva e que modela uma faceta constante do caráter de Ricardinho (preocupado em confrontar seus preconceitos e posturas cotidianas) é excluído dos contornos específicos que modelam os outros narradores do escritor.

Como já foi mencionado anteriormente, esse narrador pertence a um estrato social definido, a saber, a classe média paulistana que no período retratado no romance estava dividida ideologicamente em três esferas: uma à direita concedendo alvará à repressão; outra à esquerda opondo-se diretamente à primeira seja pelo ato crítico ou pelo ato direto da luta armada; e entre as duas uma terceira, que já paralisada pelo medo calava-se na esperança de tempos melhores ou abria-se às diferentes possibilidades de alienação, gozo e prazer³⁶ – para não parecermos tão taxativos, é preciso notar que nessa terceira esfera as duas coisas são possíveis ao mesmo tempo, como nos mostra Ricardinho. Assim, é esta última esfera que nos interessa aqui, justamente por não tomar partido, mas fazer escolhas que recaem com alguma frequência nos princípios do individualismo hedonista ao qual nos acostumamos no contemporâneo. Vale frisar que dentro desse último segmento social é possível encontrar indivíduos que ideologicamente são simpáticos, de certo modo, ao pensamento de esquerda – ainda que seja, digamos, uma esquerda liberal. Portanto, Ricardinho não faz parte da ala mais conservadora, que apoia os militares e sustenta a ditadura; tampouco pertence à pequena parcela que se engajara por meio da crítica ou encabeçara a luta armada, traindo o destino da própria classe. Para os da direita ele é inofensivo, poderia ser taxado de vagabundo, meio desmiolado, e ofereceria o risco de apenas vomitar no carpete da sala de estar ou de inverter o crucifixo na parede. Para alguns da esquerda (os mais conservadores, para os quais as posturas libertárias também remexiam com certos tabus), ele pode parecer um acomodado político, que não se posiciona diante dos conflitos e escolhe alienar-se pela imersão nos prazeres narcísicos do corpo. Entre a rotulação de maluco conferida por uns e o dedo na cara apontado por outros, o protagonista flana malandramente – nos comentários debocha de uns, de outros e de si mesmo – sem tomar partido e centrando a escolha no prazer individual. Ele reconhece os conflitos de maneira mais ou menos esclarecida – afinal faz parte de uma esfera da classe média que teve acesso à universidade na década de 1970 – e os apresenta em veia satírica ou melancólica, porém sem lhes dar grande peso, ou mesmo *fugindo do assunto*, descarta o que não convém a si, apruma o jeitinho brasileiro e sai voando, não sem problemas, sobre as linhas do conjunto.

³⁶ Essas elucidções foram desenvolvidas novamente a partir do ensaio “Cultura e Política, 1964-1969”, de Roberto Schwarz (op. cit).

Tradição contemporizadora

Com efeito, no primeiro livro do autor existem várias citações comparativas com seus antecedentes literários. Em seu livro de estreia, Reinaldo Moraes traz ao centro da praça muitas de suas influências literárias, cinematográficas, musicais etc. As primeiras – por meio de pequenas paródias, citações e jogos intertextuais variados – aparecem com o esforço de render homenagem aos mestres, além de caracterizar o narrador como homem culto e que sabe muito bem por qual terreno está se embrenhando. Entre os mestres estrangeiros estão Henry Miller, Baudelaire, Céline, Thomas Man, Cortazar, Pavese etc. Entre os brasileiros: Manuel Antônio, Machado, Oswald, Mário, Drummond, Ciro dos Anjos, entre outros. Daí a sequência de carteiradas ou medalhadas do narrador, que em *Pornopopeia* serão direcionadas com maior veemência provocativa e às vezes enigmática às fuças dos leitores. O livro como um todo dialoga claramente com as conquistas modernistas, sem tentar resgatar por essa via, no entanto, um radicalismo formal de terceiro tempo. Talvez pela influência e predileção confessada e decisiva que o autor teve de escritores como Manuel Antônio e Machado de Assis, a demanda por realismo se faz sentir no desejo de captar e “documentar” fatos do período.

Outro dado importante é que o autor sempre deixou claro e evidente seu fascínio pelas tipologias do pícaro e do malandro, as quais resgata em somatória com o humor implosivo de Machado (o que amadurece de maneira gradual ao longo das obras do escritor) e a desinibição linguística e utópica de Oswald. Aliás, tanto Miramar como Serafim abandonam seus cargos burocráticos em instituições para planejar e vivenciar – o segundo mais que o primeiro – “a utopia da viagem permanente e redentora”³⁷. A leitura conjunta de *Tanto faz* e *Abacaxi* pode dar a mesma impressão tida por Antonio Candido sobre as narrativas experimentais do poeta Pau-Brasil, mas no fundo a questão é diferente: a mobilidade viajante que acaso se queira atribuir aos dois primeiros livros de Moraes precisa ser compreendida, sobretudo, como uma fuga, uma maneira de adiar o confronto com a realidade específica do país. Ou seja, em Reinaldo Moraes essa utopia modernista cai por terra, transforma-se em desilusão e desencanto com algo de agônico e imediatista, ao passo que a ilusão da viagem permanente sucumbe à fuga hedonista: uma forma desesperada de adiar o impasse que ao cabo da segunda narrativa se coloca, o retorno sempre procrastinado ao país natal. Voltaremos a essa questão alguns parágrafos adiante.

³⁷ CANDIDO, Antonio. Oswald viajante. In: *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008, p. 100.

Dito isso, a forma fragmentária muito próxima do diário e o fato de o narrador estar inserido na ordem burocrática como (ex)funcionário de um instituto de pesquisas econômicas, na trilha da contradição que vimos apontada por Cacaso, ecoam um jovem Belmiro ainda lírico, porém escatológico, no final da década de 1970. Em alguns momentos da narrativa, a aproximação entre Ricardinho e o narrador de *Ciro dos Anjos* é direta. Na mesma noite de bebedeira que nos referimos anteriormente, Chico recomenda a Ricardinho o ingresso na carreira de poeta marginal, ao que este retruca: “Só que pra ser poeta marginal no Rio de Janeiro você tem que tomar um coquetel molotov nas canaletas a cada quinze minutos e jogar a carteira de trabalho na baía de Guanabara. Não tô a fim. Meu cotê Amanuense Belmiro é muito forte...” [72]. A autocomparação não deixa de ser curiosa, já que a postura do narrador é em quase tudo desertora – tanto no trabalho como na escrita. Num outro momento, o vínculo com o submisso e melancólico burocrata mineiro vem em forma de blague pela boca do próprio amigo. Chico sarreia após ler algumas páginas do romance que temos em mãos nas quais o herói narra lembranças em torno da morte de sua avó: “Ó de Mello, nunca deixarás de ser um amanuense na vida” [95].

Para além da referência direta, a fórmula da mistura “belmiriana de perspicácia, cultura, banalidade e lirismo”³⁸, untada com a malandragem mais desabusada de Leonardinho, Macunaíma, Miramar e Serafim, empresta ao livro os contornos de encontro entre duas receitas típicas, recorrentes e de peso, na culinária literária brasileira: o burocrata lírico, cuja *persona* mais emblemática em nossas letras é a do eu lírico drummondiano³⁹; e o malandro, vadio-inconsequente que leva a vida à toa, ao sabor do movimento. Tudo isso, no caso, já incorporado e em diálogo com certo ardor marginal do período, além de uma boa dose de cafajestagem rodrigueana.

No todo, a forma vivaz e descontraída da prosa – que não padece de recato como no *Amanuense*, embora o contorno libertário seja também apolítico – tende a amenizar as reflexões existenciais da matéria⁴⁰ que, por vezes, aborda momentos importantes da realidade histórica específica do país. Indiferença e pilhéria constantes limitam a crítica e o resultado literário, e este último recebe ainda um autossucateamento, como vimos. Esse procedimento de menos, no entanto, almeja ser mais, além de uma maneira de não tomar partido, a não ser o

³⁸ SCHWARZ, Roberto. Sobre “O Amanuense Belmiro”, op. cit., p. 14.

³⁹ A referência a Drummond é feita sistematicamente por Belmiro, o que mostra a atualidade do amanuense em relação à produção literária do período. Certa atualidade também é marcante em Ricardinho, não só pelas referências literárias, mas também cinematográficas e musicais.

⁴⁰ Como também frisou Cacaso em “Conversa fiada” (op cit).

de si mesmo, diante da objetividade dos conflitos evocados⁴¹. Vale frisar que o país passava por uma ditadura já em vias de se dissolver, contudo a classe média desfrutava, havia algum tempo, de uma cultura aparentemente progressista e liberal, mas que no fundo era, como ainda é, um nicho de mercado. Nessa direção, a consciência libertária é mais física que social, o despudor não serve à reflexão crítica que aparece sobre a máscara de um *cinismo ingênuo*, repositório de um modo de vida cada vez mais recorrente nas sociedades em crise de legitimação no capitalismo tardio⁴². Ou seja, aquilo que o narrador critica na ordem institucional burguesa, por exemplo, é exatamente o que ele afirma e salvaguarda nas entrelinhas, pois sua emancipação se liga ao favorecimento e ao privilégio diretamente relacionados àquilo que aparentemente é negado. A ironia não leva a transformação para além do universo privado e individual que, mesmo partilhando ideais libertários, se coloca ao lado da manutenção do *establishment*. Daí o problema relacionado ao otimismo do narrador que também pode ser, de modo mais geral, o da obra.

Seja como for, o romance opera dentro de um “padrão informal e antiliterário de estilização”⁴³, no qual há “um certo gosto hedonista de brincar com a desqualificação da própria sensibilidade”⁴⁴, conforme já foi dito sobre a poesia marginal do mesmo período. Por um lado, do desleixo da forma, o narrador procura tirar vantagem e escapar ao esteticismo que se afina com o progresso desenvolvimentista dos milicos; por outro, ele se liga a uma busca libertária que possui, em certa medida, seu teor de “verdade”, ainda que reponha em chave conciliatória a aceitação mais geral das discrepâncias sociais que emergem sempre da sua matéria. Desqualificar a própria sensibilidade funciona como um “sorrir pra não chorar”. Por um lado, o mergulho na subjetividade não alcança o desespero, ainda que em determinados momentos uma sensação pânica da vida seja experimentada; por outro, a crítica superficial se esgota na recompensa do afago amigo, não compromete totalmente o indivíduo, tampouco o *status quo*.

Como dissemos, Oswald de Andrade também exerce influência marcante com as *Memórias Sentimentais de João Miramar* e com *Serafim Ponte Grande*⁴⁵. Este último, de

⁴¹ Até aqui estamos dialogando no terreno comparativo com o *Amanuense* e seguindo o texto de Roberto Schwarz.

⁴² Para o cinismo como modo de vida nas sociedades contemporâneas sobre o estado de exceção permanente, ver SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

⁴³ SIMON, Iumina Maria; DANTAS, Vinicius. Poesia ruim, sociedade pior. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, junho de 1985, p. 54.

⁴⁴ Idem, Ibidem, p. 55.

⁴⁵ Vale salientar que os protagonistas das duas obras de Oswald também pertencem à esfera burocrática institucional e abandonam seus postos de trabalho. Reinaldo Moraes escreveu o livro na França enquanto era aluno de um curso de pós-graduação. Em uma de suas entrevistas o autor conta que um dos únicos livros que

maneira um tanto quanto deslocada, empresta certa dimensão utópica de segundo-tempo à narrativa de Moraes que, forcemos um pouco intencionalmente a barra, procura na libertação que tem por tema varrer “a crosta da formação burguesa e conformista”, como apontou Antonio Candido sobre o autor modernista, por meio da utopia “da viagem permanente e redentora, pela busca da plenitude através da mobilidade”.⁴⁶ Tudo isso, decerto, se relaciona com os dois primeiros romances de Reinaldo Moraes de modo muito problemático. Ricardinho rejeita a ordem do mundo administrado e busca na relativa desordem que prepara para si algo daquela outra possibilidade prevista por Antonio Candido e que facilitaria, também dentro da mobilidade, “nossa inserção num mundo eventualmente aberto”.⁴⁷ Este, no entanto, como atesta a história, fechou as portas. A sociologia mental do narrador compõe a pérola: “O malandro morreu no povão para renascer na pequeno-burguesia diplomada” [29]; ancorado, por sua vez, no privilégio e no favorecimento estatal. “Le malin c’est moi, exclama o canalha em silêncio, enquanto se contempla despidoradamente no espelho atrás do balcão, como só uma mulher o faria” [29]. A consciência da transgressão que tem respaldo na sociologia do jeitinho nacional abre caminho novamente à contemplação vaidosa (envaidecida). A malandragem mostra novamente seus limites. O que Ricardinho diz, ainda como no *Amanuense*, é suficiente para “concretizar-lhe a figura” e para permitir, principalmente (mas não só) quando utiliza o afastamento ambíguo da terceira pessoa, “uma leitura que transcenda o seu ponto de vista”.⁴⁸ Porém, curiosamente no sentido mais geral que a obra nos dá a ver, mesmo com todas as pistas demarcadas pelo narrador para uma leitura que se faça a contrapelo, ela própria (a obra) parece ofuscar seu ponto de vista que hesita justamente no umbral de sua meta. O malandro que flana com verba pública e se arremessa na utopia por meio da mobilidade mantém o projeto de se tornar escritor, o que parece justificar suas patifarias. A ordem do mundo que rejeita é também da qual se favorece. A emancipação individual decorre do privilégio, assim a ironia simples e o cinismo ingênuo amparam o otimismo conformista do malandro *junky*. A mobilidade do narrador de *Tanto Faz* como que sofre de apoplexia e assim figura duas vezes uma espécie de conciliação negativa: pela maleabilidade malandra e pela inércia. Uma não anula a outra, muito pelo contrário, se complementam em chave conciliatória e idealizada. A inércia (decorrente do desencanto

levou na bagagem era uma edição conjunta, em um único volume, dos romances experimentais de Oswald de Andrade.

⁴⁶ CANDIDO, Antonio. *Oswald Viajante*, op. cit., p. 100.

⁴⁷ CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 45.

⁴⁸ SCHWARZ, Roberto. Sobre “O Amanuense Belmiro”, op. cit., p. 17.

frente ao dado social que evoca?) se estende poeticamente na mobilidade que é estática (decorrente da malandragem que afirma o mesmo conjunto de coisas que pretendia negar?)

A teimosia em permanecer alhures (tanto física quanto psiquicamente) revela uma insatisfação social que, no entanto, não encontra mais uma possibilidade clara de manifestação pela via da mobilização popular. Essa postura hedonista desencantada da esfera político-participativa não deixa de ser, se não uma resposta, ao menos uma reação ao contexto da época. Assim, com um certo ar de descompromisso, ou sentimento de desobrigação, Ricardinho busca uma possibilidade de re-encantamento introjetada na individualidade narcísica, nas políticas do corpo, na experiência com drogas, nas relações cotidianas, na mobilidade da inércia e na experiência artística do ato criador.

Mas que porra: onde está escrito que a história tem que meter seu estúpido bedelho na minha anônima vidinha? Eu quero é o mel da vida, melodia e ritmo na vitrola, namoro, vadiagem. Flânerie, noites brancas, manhã de sono no quarto escuro. Drogas, birita. Quem precisa da história? Tirem essa puta velha e assassina daqui! [153-154]

Como deixa patente o excerto, existe a fuga da realidade do período com a qual, no entanto, a forma de diário almeja se relacionar diretamente, pois são muitos e variados os detalhes dos conflitos sociais que evoca. Uma tentativa, por assim dizer, de *presentificação*⁴⁹, de se situar no período histórico captando-o, ainda que de forma esparsa, por meio de imagens e impressões, *flashes* e *sketches* que encenam o cotidiano, e sem dar conta de uma totalidade, por certo, muito difícil de apreender. Como dissemos, menos que resposta, mas certamente uma reação imediata ao contexto que impedia de ir para frente, ao mesmo tempo que também revelava a impossibilidade de voltar para trás.

Assim, a fuga aparece como uma reação ao sentimento de desencanto, ela é orquestrada pelo narrador por meio da nossa clássica noção de malandragem, sempre convocada em benefício próprio para driblar as adversidades e preservar a subjetividade frente aos *excessos* cometidos pela própria *norma*. Diante da *exceção* instaurada pelo regime civil-militar, o desvio de Ricardinho procura resguardar a interioridade no confronto com o mundo exterior cerceado. O seu contorno à regra serve à manutenção da boa vida tocada na flauta e aberta à experimentação de posturas libertárias, mas o modelo que ele segue de

⁴⁹ Como define Beatriz Resende, a presentificação é “a manifestação explícita, sob formas diversas, de um presente dominante no momento de descrença nas utopias que remetiam ao futuro, tão ao gosto modernista, e de certo sentido inatingível de distância em relação ao passado.” RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressão da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p. 26.

maneira idealizada é o mesmo reproduzido pelo horror do regime civil-militar – ou seja, o lado obscuro do *meio* pelo qual ele almeja a liberdade.

2 em 1

Dentro disso tudo que dissemos, carece ainda de explicação o esquema do artifício oscilante da voz narrativa. Ou seja, a passagem sem mediação aparente no uso da primeira e da terceira pessoa na condução da matéria exposta. Tal oscilação só constitui uma diferenciação de *persona* (e olhe lá) no nível da aparência, ou seja, na troca de pronomes. Substancialmente, o outro ainda é o mesmo. Vejamos em que sentido.

Em *Tanto faz*, quando a voz narrativa oscila entre primeira e terceira pessoas não ocorre uma modificação estilística na condução da prosa. Ou seja, o estilo não se altera substancialmente nem na intenção de lançar um novo olhar sobre partes do conteúdo, não há diferenciação, e assim o tom da exposição prossegue com o mesmo andamento e variação propostos tanto pela voz na primeira quanto na terceira pessoa. Destarte, com muita malícia e ainda querendo dizer algo, o artifício se esgota na brincadeira, no jogo metalinguístico meio cortazariano, mas que não encerra nenhuma surpresa ou revelação cortante que provoque efetivamente o *sequestro*⁵⁰ do leitor. Aliás é o próprio narrador (o único) quem desarma o artifício de modo direto com uma piscadela maliciosa na direção do leitor, que já deveria ter percebido o óbvio ululante: o narrador dividido é um só.

A cena é a seguinte: Ricardo (primeira pessoa) encontra Ricardo (terceira pessoa) na plataforma do metrô. Após trocarem as primeiras palavras, o da primeira já começa a entrar no assunto:

– Vai, manda bala. Que tanto cê tem pra me falar pessoalmente? Como se a gente tivesse outro tipo de relação que não fosse pessoal.

– Seguinte, assim não dá mais. Vamos decidir agora quem continua narrando essa joça. Eu ou você? Pode ser no par ou ímpar.

– Ora, Ricardinho, não me venha com fricotes metalinguísticos a essa altura do alfarrábio. Além do mais, todo mundo com mais de um meio neurônio já sacou que eu sou você, e que você sou eu, e que às vezes a gente troca de/

– Não importa – ele corta, sem dar espaço para tergiversações, ou qualquer palavra complicada que o valha. – Chega desse negócio de ir da

⁵⁰ ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: poética da destruição em Júlio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

terceira pra primeira pessoa, da primeira pra terceira, o tempo todo, feito um fusca de porre no trânsito engarrafado da narrativa. Sem contar as mudanças duma voz pra outra no meio do parágrafo. E sem pisar na embreagem.

– Por mim – tento argumentar –, desde que a gente chegue à última página, tanto faz quem está narrando. Até acho legal, menos monótono, esse negócio de ficar pulando de um narrador pro outro. Mas, se madame insiste...

– Ok. Vamo lá: par ou ímpar?

– Ímpar – escolho. [136-137]

O diálogo tem o objetivo de ir desnudando o artifício até então utilizado na condução da narrativa. No excerto como um todo estão presentes: as hesitações e movimentações gratuitas da prosa; uma afirmação sobre a função reles e vazia do artifício, que visa apenas quebrar com a monotonia; a metáfora do fusca emperrado na condução da narrativa que, antecipemos, será resgatada na abertura do *Abacaxi* etc.

Obviamente, dentro da metanarrativa do capítulo, o narrador responsável pela primeira pessoa escolhe ímpar, ao outro que é o mesmo resta a opção do par. O primeiro, agora singularizado na inteireza do um, ganha a disputa farsesca e continua a narrativa, a partir do episódio e até o fim do livro na primeira pessoa. O artifício pode parecer besta e diletante, pois brinca com as convenções de singular e plural do modo mais raso, mas ainda assim pontua as escolhas de Ricardinho, que concentra as questões do mundo por meio da adequação relativa destas ao seu umbigo. No desenlace do par ou ímpar, o individualismo deletério do narrador ganha a pedra de toque. Já que se vê “desobrigado enfim da inglória tarefa de narrar em terceira pessoa essa [sua] história picadinha” [138].

O remédio antimonotonia do artifício que exaltava algo de positivo na oscilação pronominal da voz, e que era opção do narrador, rapidamente vira tarefa inglória, ou seja, mais um escolho contornado pela tirada de efeito fácil e feliz, sem o prejuízo, no entanto, de abandonar um dos propósitos (desnudar o artifício), que ao menos permanece.

De modo mais geral, a passagem da primeira para a terceira pessoa da narrativa também não possui, ao longo da obra, uma regularidade específica no andamento e na utilização. A terceira não é convocada apenas para explanações que deem maior peso para a análise das conjunturas sociais (embora faça isso em alguns momentos, como tentamos mesmo que brevemente apontar), enquanto a primeira se delicia com os assuntos mezinhas do indivíduo. Há um embaralhamento, uma aleatoriedade e um intercâmbio que aparecem como uma proposição da obra, mas que se esgotam no jogo e na tirada de efeito, tergiversando o rigor construtivo como se a proposta e a resolução houvessem surgido por desfastio e pudessem, sem prejuízo, ser jogadas para escanteio – o que também aponta, no

fundo, para uma escolha que é ambígua: se do narrador, ela é caracterização, como vimos; se do autor real, ela pode ou não ser a que emerge e significa a obra como um todo.

Todavia, ainda que frágil, a brincadeira parece guardar uma intenção quando olhamos para as migalhas na trilha do projeto artístico do escritor. *Tanto faz*, por vezes, foi compreendido como obra de cunho autobiográfico pela confluência de alguns dados e situações da matéria com a “vida real” do escritor. O antigo emprego num instituto de pesquisas econômicas, a bolsa de mestrado em Paris, a ambição e o projeto de se tornar escritor. Como diz Cacaso, Ricardinho (o narrador) é o próprio autor desinventado: “O autor criado no texto é desinventado no personagem que o criou. [...] A vida e a ficção são vasos comunicantes e intercambiáveis. Nesse tipo de literatura vivencial, nada conclui, nada fecha.”⁵¹

Tanto faz é um romance que parte da experiência de causa do escritor, mas com a invenção de um *alter ego*⁵² ou pseudônimo capaz de fazer tudo aquilo que Reinaldo Moraes confessa: gostaria de ter feito, mas só fez, na maioria, enquanto projeção dentro do espaço ficcional. A elaboração de um *alter ego* é sempre estratégica, artimanha do autor (implícito?) no intuito de revelar algo aos leitores, ainda que indireta e inconscientemente, sejam elas: a artificialidade do constructo ou as intenções imanescentes da obra, ou seja, a inferência específica do próprio texto, o que ele nos pode mostrar por meio do trabalho ali sedimentado. Se for assim, o jogo entre as vozes, ou o jogo com a voz narrativa oscilante, pode ser tentativa de produzir um dispositivo de efeito cuja intenção é a de marcar certo distanciamento entre o campo da experiência real e da vivência ficcional(izada), entre criador e criatura, que independente dessa tentativa, sempre subjaz à obra quando posta em circulação. Dizendo de outro modo, diferenciação entre esferas que, pelos próprios entrecruzamentos e mecanismos utilizados na empreitada artística enraizada na vivencialidade, aparecem amalgamadas pelas indeterminações propositais que lhes confere o escritor e, sendo assim, também podem ser compreendidas como capciosidades da narrativa. Fato é que estamos diante de um artefato artístico e aqui pouco nos interessa a biografia do escritor para uma compreensão mais geral da obra, mesmo que disso Reinaldo Moraes saiba tirar, e como, um proveito malicioso.

⁵¹ BRITO, Antônio Carlos de. *Conversa fiada*, op. cit.

⁵² Para deixar claro que se trata de um *alter ego* o escritor utiliza no nome composto do personagem narrador suas próprias iniciais RM. Os limites de tal artimanha de distanciamento são reconhecidos por uma personagem de *Abacaxi*. Lídia lê o romance do outro narrador de Reinaldo Moraes (*Tanto faz*?) e comenta a fragilidade do recurso do pseudônimo que funciona, no caso, como sinônimo de *alter ego*. “Mesmo assim... Pseudônimo é um biombo muito transparente, é capaz de chamar mais atenção sobre você. Aí vai ser pior, escuta o que eu tô te falando.” [315].

A investigação acerca do autor implícito não deve surgir como uma possibilidade da crítica somente para analisar narradores não confiáveis ou irônicos, ou seja, para a averiguação de que a obra diz o contrário daquilo que é transmitido pela boca do detentor da palavra. Na visão de Chatman⁵³, o autor implícito é a própria intencionalidade da obra que pode ou não quedar em conluio com a voz narrativa e, mais ainda, com as aspirações do autor real. Assim, a relação dialética entre narrador e autor implícito é algo que deve ser buscado no interior de cada obra, uma vez que não existe um procedimento pré-estabelecido para sua apreciação.

Conforme apontamos no início da nossa análise, a oscilação entre as *personas* (apenas pronominais) da narrativa pode ajudar no andamento de vivência e comentário. Contudo, tal procedimento é abandonado no meio do percurso. Mais uma demonstração da toada deletéria com a qual o narrador conduz o texto e a vida. O abandono da terceira pessoa limita, mesmo que não elimine, o alcance do comentário acerca das relações sociais, mas acaba com o semidistanciamento centrífugo do andamento exposição/avaliação até então proposto sobre uma base relativamente sólida e que poderia funcionar como explicitação do ponto de vista da obra na direção contrária à do protagonista. Contudo, na voz em primeira pessoa, o andamento ajuda na caracterização, principalmente pelo fato de a decisão estar exposta no corpo da obra e pertencer a Ricardinho. Assim, o que a escolha revela não pode passar como defeito, embora seja limite. O rigor desleixado e pouco pretensioso do artifício construtivo, por sua vez, parece compactuar com a postura do narrador que sempre foge e se abandona.

No fundo, como dissemos, as duas vozes são a mesma, pertencem ao narrador. Mas o efeito pretendido sugere, até o desenlace do par ou ímpar, a cintilação de certo distanciamento, o que em certa medida desaparece com a escolha de terminar a narrativa na primeira pessoa. Desaparece da narrativa, mas não da obra como um todo, pois a pista já fora dada. Talvez daí, dessa postura do narrador, possamos averiguar a sensação de Cacaso de que Ricardo “entra imediatamente no reino da utopia em vez de projetá-lo”⁵⁴. Ainda assim a obra, ao mesmo tempo que oferece os elementos para uma leitura a contrapelo do narrador, fracionariamente também os abandona. Desse modo, a intenção do constructo como um todo parece colada à visão do detentor da palavra. Este por sua vez resguarda no miolo um otimismo faceiro e gaiato, o que compromete em parte o alcance crítico do olhar que passeia

⁵³ CHATMAN, Seymour. In defense of the implied author. In: *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. New York: Cornell University Press, 1990, p. 74-89. Nossa exposição baseia-se toda ela no texto desse autor.

⁵⁴ Projetar é tudo aquilo que o narrador abandona para viver o imediatismo do tempo. BRITO, Antônio Carlos de. *Conversa fiada*, op. cit.

pela matéria. Por essa via, podemos dizer que Reinaldo Moraes acerta quando erra, pois capta uma dimensão profunda da época na constrição com um horizonte de expectativas que só se achatou ainda mais.

Como dissemos, há muita seriedade em *Tanto faz*, embora ela apareça de forma hesitante. O projeto efetivo do narrador é escrever. A literatura é levada a sério, principalmente a que serve de referência e é utilizada em ganchos intertextuais. Mas a que se pretende fazer oscila entre o desejo e a incerteza de criar algo que preste, assim a autodepreciação fala mais alto que a firmeza e o rigor do projeto. A desqualificação senta praça na justificativa e na acomodação. A fuga como estratégia defensiva frente ao mundo administrado soa como reação ao sentimento de desencanto e impotência diante do contexto social do país que não abandona a consciência. Seu saldo final é positivado e limita o aprofundamento da crítica que aparece de maneira rala.

A explanação indignada das relações sociais serve de desculpa e atenua as velhacarias do narrador. “Que fazer exausto em país bloqueado?”⁵⁵, diria Drummond. Se os anseios de uma sociedade mais igualitária já caíam por terra, e parte da intelectualidade de esquerda com formação universitária que procurava (ou não?) canal de engajamento já se deixava cooptar (como ainda se deixa) pela tecnocracia estatal ou privada? Se as frentes mais ou menos organizadas na luta contra o regime repressivo já estavam praticamente dizimadas e os vínculos com os excluídos ou semiexcluídos devidamente desfeitos? A resposta que salta do conjunto, querendo ou não, é: *tanto faz*.

Dito isso, o peso de algumas idealizações compromete, em parte, o sentido mais geral da obra, principalmente no tocante à prática revolucionária/ libertária/ transformadora/ emancipatória, ou o que seja, descentrada do campo ou da esfera social e realocada nas práticas da vida cotidiana, que teve de fato seu momento de verdade, ainda que não ofertasse uma resposta à altura da gravidade do contexto.

O sumiço da possibilidade de superação do capitalismo que se delineava no horizonte da realidade efetiva e deixava a esquerda como que à deriva, está desenhado, por sua vez, nas limitações em comum de algumas das personagens (se não todas) em *Tanto faz*; principalmente no narrador que, refletindo mais imediatamente sobre o contexto do país, do mundo, da esquerda, reconhece o abismo abaixo dos pés e ainda procura viver a vida com um mínimo de coerência política libertária, redirecionada agora, quase que única e exclusivamente, para a centralidade do corpo. Assim, a dimensão pública de transformação

⁵⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. Áporo. In: *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1963, p. 196.

volta-se para o espaço privado aparentemente autônomo, mas que também pode ser teleguiado, e muito, como é sabido, pela lógica arrasa quarteirão do capital. Governabilidade, biopolítica, estado de sítio corpóreo-mental? Tudo isso, sim, que seja, com certeza uma saída ilusória que desconsidera sua relação umbilical com o outro lado. Precisamente essa fuga ilusória com rudimentos de idealização e otimismo é aquilo que o escritor reavalia no decorrer e no sentido das próximas obras.

Assim a fuga derivada do desencanto que delineava os passos do narrador em *Tanto faz*, cuja indeterminação do fim carrega ainda uma boa dose de otimismo, vem a termo no *Abacaxi*, também como uma indeterminação que desemboca, por sua vez, em impasse.

1.2 Escorchoando o *Abacaxi*

Passagem do 1 ao 2 e lá vão os...

“Todo grande prosador nacional passa necessariamente por Machado. Cabe hoje flagrar um que realize a façanha hercúlea de resgatar seu legado. Seria Reinaldo?”⁵⁶ A questão acima é a linha final de uma crítica publicada no folhetim literário da *Folha de São Paulo*, em 18 de agosto de 1985. O artigo chama-se “Esplendor e miséria de um abacaxi”, foi assinado por Lynda Boring, espécie de professora adjunta do departamento de Teoria Literária da Unicamp, e tem sob análise o segundo romance de Reinaldo Moraes.

A então professora universitária começa seu texto pela rememoração de uma conversa travada com o crítico Roberto Schwarz, enquanto os dois sorviam seus respectivos cafés “no bar do IEL (as letras da Unicamp)”⁵⁷. O assunto, nos conta Boring, girava em torno da ausência de um grande romancista brasileiro no contexto da época. A autora desabafa: “Bob, cá entre nós, não temos mais nenhum grande escritor”; e previne: “Quem quiser percorrer a prosa brasileira contemporânea vai ter que pisar em muito cocô”⁵⁸.

O Brasil acabara de sair de uma ditadura civil-militar – esta, segundo a professora, talvez tivesse inibido o “desejo de potência artística dos Machados hipotéticos”⁵⁹, pois a *dita* é “sempre um encontro na cabeça dos intelectuais e criadores, um tremendo aluguel pra consciência, e poucos escapam das armadilhas da veemência, de *overdose* de indignação e lamúria e das alegorias bobocas”⁶⁰. De acordo ainda com o que ela nos conta, a sugestão do crítico é a seguinte: “É que as inteligências cultas se bandearam pra política, incluindo aí as sinecuras da administração pública, ou pra academia. Tá certo que o partido e as escolas precisam de quadros, mas poderia ter sobrado um ou dois pra literatura, né?”⁶¹.

O que está em jogo é o engajamento da intelectualidade de esquerda, talvez não seja necessário dizer qual é “o” partido que precisava de quadros naquele momento. Assim, o relato de Boring prossegue dando vazão ao discurso do crítico:

⁵⁶ BORING, Lynda. Esplendor e miséria de um abacaxi. *Folha de São Paulo*, Folhetim, 18 de agosto de 1985, p. 6-7. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1985/08/18/348>. Acesso em: set. 2013.

⁵⁷ Idem, Ibidem.

⁵⁸ Idem, Ibidem.

⁵⁹ Idem, Ibidem.

⁶⁰ Idem, Ibidem.

⁶¹ Idem, Ibidem.

Bob Schwarz soltou sua risada. Demos um gole no cafezinho quente. O sol nos queria na praia de maiô. Bob emendou: “A gente tem que considerar também que o romancista de hoje se debate nas crises internas do gênero, deflagradas em grande parte pela senha negativista das vanguardas europeias do começo do século, que avançou fundo no próprio ser da obra de arte.

A partir daí, o romance – digo romance na sua fase de esplendor realista, não *nesses exercícios* de redação pseudo-dramatizada que as editoras despejam no público; a partir daí, parece que o romance se instalou numa zona de abjeção ao próprio gênero, de onde ninguém conseguiu arrancá-lo até hoje.” Sorvemos o que restava do cafezinho. Bob Schwarz reclamou do sol, que iria cozinhar seus substanciosos miolos logo mais na sala de aula, e se despediu de mim, com a recomendação: “Se encontrar um grande novo romance por aí, me avise.”⁶²

O texto em questão pertence ao próprio Reinaldo Moraes, que o assinou com o pseudônimo de Lynda Boring. O autor mostra que a capacidade de tirar onda e sarrear, definitivamente, não faz parte de suas faculdades fracas. A *persona* que inventa para bater papo com a projeção fictícia do “melhor crítico dialético em qualquer lugar do mundo desde Adorno”⁶³, ainda que tal elogio rasgado não lhe tivesse sido feito, segue a lição machadiana, em que os nomes próprios costumam dizer algo mais, para além do registro de pessoa física do realismo romanesco⁶⁴. Lynda Boring é a “bela chata”, a cri-crítica responsável por fazer a avaliação do *Abacaxi* e avisar, ou não, Roberto Schwarz sobre o aparecimento de um novo grande romance na praça. Apesar do tom atrevido e irreverente, o texto ao mesmo tempo revela a preocupação do escritor frente aos materiais do seu ofício, bem como sua leitura do período histórico explanada pela boca das personagens, uma delas autoridade no assunto inclusive fora da ficção sacana do artigo.

Quanto aos materiais, a reflexão presente no diálogo pode ser compreendida em parte pelo predomínio de modismos que pareciam legar o romance a uma “zona de abjeção ao próprio gênero”⁶⁵, pois faz pensar nos limites da inovação, como apontado por Antonio Candido em seu ensaio “A nova narrativa”. O exagero de recursos utilizados por muitos dos escritores do período ia se tornando rotineiro e, enquanto “clichês aguados nas mãos da maioria, que apenas segue e transmite a moda”⁶⁶, presa fácil à ação perecível do tempo, pois não interessavam para além da casca do texto. O excesso de experimentalismo obnubilava o aparecimento de grandes projetos e de formas mais inventivas capazes de ainda incorporar a

⁶² Idem, Ibidem.

⁶³ ANDERSON, Perry. O Brasil de Lula. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 91, novembro de 2011, p. 42.

⁶⁴ Para a questão dos nomes na caracterização do realismo romanesco, ver WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 9-36.

⁶⁵ BORING, Lynda. Esplendor e miséria de um abacaxi, op. cit.

⁶⁶ CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 259.

tradição clássica e moderna, mas sem se deixar encantar pela exigência de efeitos espetaculares na condução do estilo e, também, na composição da estrutura. Daí o apontamento de Candido sobre a prosa de maior qualidade do período não ter sido criada por ficcionistas ou, muitas vezes, nem ser de ficção⁶⁷.

O que estamos tentando demonstrar é que apesar do tom farsesco e debochado, Reinaldo Moraes é um escritor armado, que apreende a tradição literária e está sempre em sintonia com o debate crítico do período. Não pretendemos sugerir com isso que o autor que estamos estudando, com o seu *Abacaxi*, dê repostas consistentes às próprias questões por ele levantadas. Antes, nossa intenção é demonstrar sua preocupação na tentativa e procura de um caminho, se não de fornecer respostas, ao menos de colocar novas perguntas. Com efeito, tudo isso só pode ser feito, pormenorizadamente, por meio da análise detida das obras.

Pois bem, quanto à consciência histórica do período, traços da exposição feita pelo personagem Bob Schwarz do contexto, no qual estão inseridas as “intelectualidades cultas”, já estão presentes nas reflexões do narrador de *Tanto faz* que, como vimos, capta uma parcela dos indivíduos com pensamentos de esquerda engajados nas “sinecuras da administração pública”. Ora, não será outra a reflexão, mais detalhada por certo, do próprio Roberto Schwarz em um dos textos de *Sequências brasileiras*, publicado pela primeira vez como artigo no mesmo jornal, nove anos após a brincadeira crítica de Moraes:

Quase todos estamos empenhados, suponhamos, na administração pública, nalgum partido, num departamento da universidade, numa firma de pesquisa, num sindicato, numa associação de profissionais liberais, no ensino secundário, num setor de relações públicas, numa redação de jornal etc, com o objetivo nem sempre muito crível de usar os nossos conhecimentos em favor de alguma espécie de aperfeiçoamento e modernização. Assim, um dos impulsos essenciais à ideia de engajamento, que mandava trazer a cultura dita desinteressada ao comércio dos interesses comuns, se realizou plenamente. O que não ocorreu foi a esperada diferença democrática que esta descida à terra faria. Na falta dela, o compromisso social dos especialistas, incluída aí a dose normal de progressismo, é o mesmo que ir tocando o serviço, e a combatividade do engajamento pode ter algo de um lobby de si próprio.⁶⁸

Vale ainda notar que na conversa de café ficcionalizada no artigo, a ditadura continua como paradigma para a reflexão crítica e para criação artística – como dissemos, esta é uma referência importante sempre marcada pelo autor nas obras que temos sob estudo.

⁶⁷ Idem, Ibidem, p. 259.

⁶⁸ SCHWARZ, Roberto. *Nunca fomos tão engajados*, op. cit., p. 176

Após o diálogo inicial, que procura dar autoridade na condução do assunto ao pseudônimo criado pelo autor, temos uma análise rápida, porém, sagaz, atenta e consciente dos acertos e limites da própria obra – sem dar tudo de bandeja, além, é claro, de desfiar muita provocação. A artimanha da autocrítica disfarçada com pseudônimo não é nova, Guimarães Rosa divertia-se com esse tipo de farsa. No caso de Reinaldo Moraes, sua brincadeira nos interessa, no entanto, por revelar as migalhas na trilha do seu projeto que, de certa forma, também estamos tentando demonstrar neste trabalho.

Abacaxi é, para todos os efeitos, uma continuação de *Tanto faz*, ainda que opere uma fratura na sequência ficcional estabelecida com o seu antecessor. Ricardinho virava Quincas e adentrava na primeira edição do *Abacaxi* exatamente “no ponto em que seu heterônimo deixava as páginas do *Tanto faz*: a volta ao Brasil, depois de uma estadia ociosa em Paris” e, tal como o primeiro, com um romance debaixo do braço. Porém, Quincas decide fazer uma escala em Nova York, palco central das “picarescas aventuras” do romance, “culminadas num fim-de-semana carioca etílico pornográfico”⁶⁹.

A identidade entre as personagens é, segundo o próprio Reinaldo Moraes escrevendo sob a máscara de Lynda Boring, mais que evidente para quem tenha lido as duas obras, “a despeito da troca de nomes”⁷⁰. E se autocitando por meio do disfarce do pseudônimo, aponta: “As diferenças formais e de fundo entre as duas narrativas são mais importantes que as identidades biográficas aparentes. Cabe aos críticos desembrulhar o enigma – ou me deixar em paz”⁷¹.

A consciência do criador em relação à própria obra é, de fato, perspicaz. O segundo romance é mais caudaloso e dificulta, por um lado, a apreensão fácil e rápida dos bons momentos presentes nas *sketches* instantâneas que sustentam *Tanto faz*. Por outro lado, *Abacaxi* não é tão otimista e o corte mais ácido e áspero do conjunto dado pelo narrador e pseudoautor do texto antecipam, em parte, o tom cético e definitivamente cínico do narrador de *Pornopopeia*.

O livro não é dividido em capítulos, mas sim em *segmentos narrativos* centrados nas peripécias do narrador ao longo de poucos dias. Assim, já não obedecem ao esquema de vivência e comentário imediatos que movimentam a estrutura de diário do seu antecessor. *Abacaxi* é um longo *flashback* da viagem a Nova York, mas redigido com certo distanciamento dos fatos pelo seu pseudoautor.

⁶⁹ BORING, Lynda. Esplendor e miséria de um abacaxi, op. cit.

⁷⁰ Idem, Ibidem.

⁷¹ Idem, Ibidem.

Assim, as reflexões metalinguísticas cheias de dúvidas que marcam frequentemente as páginas da primeira narrativa, tornam-se menos constantes em *Abacaxi*, bem como as hesitações ou justificativas formais que não desaparecem de todo, mas se tornam mais rarefeitas ao mesmo tempo que menos explícitas. É como se, de certo modo, a segunda obra tentasse consertar a primeira, aprofundando-se em parte por meio do aprimoramento de seus procedimentos técnico-estilísticos e lançando, sobre a anterior, um novo olhar. Assim, a postura aleatória, oscilante, indiferente e desobrigada – encarnadas no narrador e na forma de *Tanto faz* com saldo relativamente positivo – parece chegar num impasse. Este é problematizado e figurado, por sua vez, no *Abacaxi*, que é símbolo – no sentido que lhe dá o dito popular – de um problema de difícil resolução, de um impasse ou, vá lá, de uma aporia. O deboche não poderia ser maior, pois a gravidade do problema contrasta com a banalidade do objeto que o figura.

Abacaxi foi escrito sob encomenda, e o autor confessa em entrevistas que finalizou o livro perto do *deadline* estipulado pela editora L&PM, ao que atribui a existência no texto de muito *recheio digno de linguiça*. De fato, há momentos menos instigantes no universo temático variado da obra, o que pode enfadar o leitor em determinados momentos. Porém, é preciso também notar que o conteúdo de embutido alimentício confessado pelo autor, apesar de maçante em alguns pontos, pode ser acompanhado com interesse, devido ao andamento proposto pela dicção inventiva e desenvolta da prosa que, apesar de às vezes também perder a agudeza, está presente em várias partes do conjunto. Impossível não notar que nesse nosso último parágrafo já está contido o mote inicial de *Pornopopeia*, bem como algo do seu refinamento no trato de embutidos. Não nos furtamos à tentação de anunciá-lo, pois, como dissemos, a questão é central para o entendimento em conjunto dos três romances do autor.

A encarnação da contradição permanente bem coriscada por Cacaso em *Tanto faz* (subsistência material versus criação amparada em ideias libertárias) vale aqui para o *Abacaxi*, muito embora ela não receba no corpo desta narrativa a mesma atenção reflexiva que lhe fora conferida na primeira. O que, por certo, não seria necessário, já que a ligação estabelecida é direta e o módulo regulador das proporções está mantido sobre outro alicerce⁷².

Em sua nova edição de 2011 – a segunda, se não nos enganamos – Quincas passa a se chamar Ricardinho, o que apenas evidencia a relação de continuidade mais do que evidente

⁷² Curioso é também o fato de o próprio autor ver-se enredado na arapuca almejada positivamente por Ricardinho em *Tanto Faz*: não ser mais burocrata e virar escritor profissional. É como se o que foi dito por Cacaso em seu pequeno artigo virasse profecia “O autor criado no texto e desinventado no personagem que o criou: sai Ricardo, entra Reinaldo, e a história continua. A vida e a ficção são vasos comunicantes e intercambiáveis.” BRITO, Antônio Carlos de. *Conversa fiada*, op. cit.

entre os dois livros. A mudança, contudo, não resolve a fratura da sequência, inclusive reconhecida (e por que não, intencionalmente armada) pelo escritor. Antes a complica, pois a diferença de nome, que era escolha do criador, apontava para o que realmente interessa na relação entre as obras: a dessemelhança entre forma e fundo. Aquilo que não está nem na homonímia, nem na heteronímia contido na interseção entre os narradores de *Tanto faz* e *Abacaxi* é muito mais fecundo que o conjunto dos seus elementos comuns. O agravante é que a junção deliberada do nome escamoteia uma fenda que, seja como for, não se fecha e, à primeira vista, reconcilia algo que poderia passar por incongruente. Ao mesmo passo, a confluência estabelecida também revela qualquer coisa como uma outra faceta de Ricardinho, mais azeda, canalha e desiludida.

Ricardinho possui uma malandragem, digamos, como um câncer, benigna. Quincas, por sua vez, é mais ácido e, com o perdão da palavra, *escroto*. No fim do *Abacaxi*, quando o narrador já se encontra no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, temos uma cena antecipada do que seria o mote de Sérgio Sant’Anna em *Um crime delicado* (1998). Para dizer de modo leve, Quincas assedia uma amiga que dorme bêbada, trataremos desta passagem mais adiante (mas só para marcar: em *Pornopopeia*, essa pré-disposição ao estupro aparece claramente em duas elucubrações de Zeca). Voltando, Ricardinho e Quincas guardam uma ruptura entre si. Este último é aquele piorado. Em *Tanto faz* o narrador confronta, por vezes, seu machismo sórdido, pois está interessado, ainda que de maneira destrambelhada, em reavaliar a subjetividade diante do beco sem saída apresentado pela História. Frente ao desencanto com o curso das coisas, ou seja, perante o horizonte de expectativas reduzidas que começava pesar de maneira definitiva sobre o campo da experiência⁷³, a escolha do narrador volta-se para a defesa da interioridade e para a possibilidade aparente de “superação” (ou contorno malandro?) da conjuntura política por meio das pequenas emancipações, nas transformações pontuais de postura nas relações cotidianas. Os pequenos ranços e preconceitos de classe média, que fazem parte da sensibilidade canastra do herói, sofrem uma desqualificação constante, o que aponta para uma assimilação maior das diferenças. Se não estamos enganados, vem daí, também, a impressão otimista que dá o saldo final à narrativa conduzida pelo primeiro Ricardinho. O fato de eles (Ricardinho-Quincas) aparecerem agora com o mesmo nome, talvez evidencie algo sobre a visão do autor em relação ao encaminhamento feliz da malandragem que estava em campo no seu primeiro romance. O cinismo que era ingênuo (digamos até, involuntário) ganha uma consciência maliciosa e feroz.

⁷³ ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014.

Entre as duas insuficiências de resolução, ou seja, entre a descontinuidade do enredo e entre a mutação de caráter do narrador, a opção do escritor, julgando pela última edição dos livros, foi por assumir as duas. Assim o narrador que saía de Paris e voltava para o Brasil continua, ainda – mas agora com o mesmo nome –, rompendo a continuidade diegética e fazendo sua escala em Nova York. Porém, na segunda narrativa ele já não é o mesmo, embora também não seja mais um outro. A negatividade ainda branda, pois dispersa no conjunto que a encerra, e que está presente desde a primeira edição de *Abacaxi*, acerta minimamente as contas com a narrativa precursora. Longe de ser uma resolução definitiva para o problema, a correção que não conserta pode aumentar a incongruência, mas ao mesmo tempo incita-nos a ver diretamente o quanto de veneno já existia em potência/latência no lirismo doce do malandrinho inofensivo que, a todo momento, parece confrontar as barbaridades que não deixa de proferir. Na segunda narrativa, cai a máscara de bom moço libertino e libertário, mas o estilo que o engendra permanece e erige um dado novo. O final em aberto da primeira obra que assinalava com certo otimismo o regresso à pátria, pois havia diante do protagonista a possibilidade de se tornar escritor, muda de sentido na segunda que conserva parcialmente a medida da primeira, porém agravando-lhe o nível de indeterminação. Talvez a metáfora do *Abacaxi* (a alegoria boboca?), do impasse que tentaremos explicar.

O outro que é o mesmo ou o mesmo que é o outro?

Como dissemos, a incongruência da continuidade pode ser apreendida na mudança de caráter dos narradores que passam a atender pelo mesmo nome e a ser, obviamente, a mesma pessoa/*persona*. A discrepância é agravada pela ligação súbita entre uma obra e outra, já que os acontecimentos de *Abacaxi* ocorrem no espaço de aproximadamente quinze dias, pra mais ou pra menos, após a última página de *Tanto faz*. Façamos uma breve comparação entre trechos das obras para melhor medir o senso da desproporção.

Já falamos que em *Tanto faz* o narrador confronta as próprias posturas – fato que aponta para uma transformação de seu modo de agir e da sua interioridade. A escrita desinibida com a utilização de palavras obscenas ou baixas são marcas do estilo que confronta moralismos religiosos arraigados na estrutura social. A linguagem liberta de amarras almeja libertar a mente. As cenas de sexo mais picantes de *Tanto faz* iluminam a subjetividade masculina que conduz a narração do ato – adiar o gozo, manter o desempenho etc. No

entanto, a toada às vezes machista é antagonizada pela busca de uma partilha mais sensível que procura escapar das convenções embrutecidas dos homens. Assim, o desejo menos fissurado procura sentir prazer ao ofertá-lo e não na anulação da parceira de sexo reduzida à muleta na caminhada de um irrestrito egoísmo que visa apenas à satisfação pessoal pelo gozo sexual ou pelo humor.

No capítulo décimo quarto de *Tanto faz*, escrito como que em versos, acompanhamos a consciência do herói enquanto narra em primeira pessoa os movimentos de uma transa. As anatomias sexuais aparecem sem tarja preta, são chamadas pelos nomes e contrastam com imagens mais poéticas e bem humoradas. O ritmo frenético e arfante sugere a cadência do ato sexual. Próximo ao fim do capítulo, após a parceira gozar, o narrador conjectura em silêncio enquanto começa a se soltar na direção do maná:

[...] e se a gente fosse junto dessa vez? você consegue de novo?/
orgasmos múltiplos. Dizem que as mulheres/ conseguem./ queria me
desfazer feito sonrisal na efervescência de um gozo/ de mulher/ sinto
que vem, vem, vem que vem, devagarinho,/ não mais com aquela
urgência do começo/ vem agora como um pássaro lento que se
abandona no ar/ de asas abertas e/ vem/ e/ vem/ meu gozo,/ meu
último acorde/ vem/ vamos juntos, eu e você, beibebeibeibe/ e
atenção e ai ai AI!/ agora sou eu quem arfa e geme e estrebucha e/ ...
[55]

Há ao longo do livro, podemos dizer, um respeito à figura feminina vista não apenas como objeto de desejo por meio do qual o narrador passeia a sordidez. Como estamos tentando demonstrar, não há pudor na narrativa no tocante às cenas mais apimentadas e obscenas, mas a partilha sexual recebe contornos de beleza pelo lirismo convencionado pelo romantismo de certa poesia marginal. Nesse sentido, vale a pena acompanhar os comentários do narrador sobre a transa com Marisa, uma amiga muito próxima e que está entre as personagens femininas mais presentes no romance.

[...] a longa nudez de Marisa sobre os extravagantes lençóis cor de laranja. Daí, besteira contar como é que foi. Só digo que foi legal. Uma das trepadas mais relax da minha vida. A gente se olhava nos olhos e ria. Se beijava e ria. Eu sorvia os peiticos dela com suprema delícia sem pressa nem limite. E quando gozei bem no fundo dela, foi com uma incrível certeza de que Marisa também orbitava. Que nossos gozos tão distintos eram partilhados pelo menos no tempo. Ao me separar do corpo dela me lembrei dos versos do Chacal: “tem um fio de vida/ entre eu e teu corpo/ recém-amado”. É claro que se eu amasse Marisa de paixão não me lembraria de verso nenhum. Não pensaria em nada. Minha cabeça estaria em queda livre e meu corpo em

completo abandono. Mas acontece que eu amava Marisa de amizade. E me lembrei dos versos. Só que fiquei na minha, calado, feliz [175-176].

A descrição do ato é mínima, pois o importante é dizer que foi legal, tranquilo e que, além disso, o prazer de orgasmos tão distintos era “partilhado pelo menos no tempo”. A ironia da sequência, por meio da rememoração da poesia de Chacal, não leva à derrisão de Marisa, mas compete com um modelo romântico de relação, no qual a cabeça entra em queda livre e o corpo jaz no abandono. No lugar da grandeza ridícula do amor romântico fica o amor de amigos que liberta o sexo do convencionalismo e queda feliz. No fundo, está em pauta o amor libertário que, por sua vez, carrega consigo uma nova gama de idealizações. A ironia simples do conjunto, no entanto, não destrói nada por completo e procura ainda afirmar algo no desenlace: a felicidade amorosa para além do “contrato, entre bocejos/ e quatro pés de chinelo”⁷⁴.

Já em *Abacaxi*, como o leitor verá, a toada é outra. A cena que escolhemos é a primeira parte do desfecho de uma noite de drogas e bebidas no Rio de Janeiro que termina com o herói apartando uma briga com laivos de dramalhão mexicano. Ricardinho (Quincas) está hospedado no apartamento de um casal de amigos. O dia amanhece lentamente e na companhia do narrador está a cearense Martha Maria, professora universitária de economia pós-graduada em Paris – cidade na qual os dois se conheceram na festa de despedida da mulher.

Após os excessos noturnos, Martha Maria dorme bêbada no colchão de solteiro disposto no chão de um dos quartos do apartamento, no qual está alojado o narrador. A passagem é perturbadora, tanto pela fluência da moviola cínica e malévola da linguagem quanto pelo assunto que ela encerra, pois o que temos à vista é uma cena de estupro. Vale frisar que a mulher está dormindo, e o narrador, após despi-la com muita dificuldade, pontua:

Me assaltou uma vontade súbita: comer aquele cu. Por que não? Madame não parecia em condições de opor nenhuma resistência a essa espécie de intromissão em sua anatomia. Entreabri-lhe as nádegas e untei de cuspe a íris rugosa dela, cor-de-rosa como os dedos da aurora. Enfiei o indicador nada róseo lá dentro, devagarinho, como reza o manual do perfeito

⁷⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. Reunião. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974, p. 195. Os mesmos versos de Drummond são citados pelo próprio Ricardinho num diálogo com Marisa que se desenrola por dois capítulos no início do livro. A questão girava em torno do caso esporádico que a amiga mantinha com o comparsa Chico, a visão de amor no trecho é a mesma da passagem que reproduzimos no corpo da nossa análise, mas com uma pitada de autojustificativa, pois ao notar “o quanto a amiga caía pelas tabelas de paixão pelo Chico. Diz, em defesa do amigo e de si próprio: – Você vai achar suspeita a minha opinião, mas eu acho isso aí muito legal. Tem sua beleza. Bem melhor que a prisão a dois do casamento, o contrato entre bocejos e quatro pés de chinelo, como diz o Drummond” [p. 16].

e delicado libertino enrabador. Ela teve um estremecimento, gemeu, remexeu a bunda, num sinal que interpretei como de mediana aprovação [324-325].

Na sequência o narrador desiste da sodomia, não por sofrer um ataque súbito de consciência, pelo contrário, esta está lá a todo momento e é tão diabólica quanto ardida e, mais ainda, não desautoriza a ação que, apesar da tentativa frustrada, continua. Assim, o ato não se concretiza, num primeiro momento, devido à ereção que não era das maiores, pois:

Cu exige tesão total, pau a noventa graus, tinindo. Tive que desistir. Perdi um cu de bandeja, caralho. Pena. Pena mesmo. Mas não deixei barato; desentubei o bicho, percorri os centímetros de terra-de-ninguém que separam o cu da buceta, e afundei o herói nas carnes complacentes do sexo da companheira. Molhadinha! A safada estava curtindo o tempo todo, na moita. Na moita de um sono profundo. Ali, foi que foi: slippin'n'sliding no terreno escorregoso, liso, fácil. Aí tesei total. Martha devia estar sonhando que metiam nela. Eu fodia o sonho de uma mulher. Pensei em voltar a trabalhar aquele cuzinho já lubrificado de cuspe, mas desisti. Não convém mudar de assunto nessas horas [325].

A *desliterarização* no registro que rompe “tabus de vocabulário e sintaxe”⁷⁵ segue a mesma linha já presente em *Tanto faz*. No entanto, a ironia do narrador é mais cáustica: por um lado, provoca o leitor pela lascívia; por outro, desautoriza a excitação pelo comentário constante que ressignifica o ato, mas ao mesmo tempo não o impede de prosseguir. O alvo, no fundo, é o próprio narrador, exposto desbragadamente por meio da sua malícia atroz. O eufemismo sacana permeado de lirismo serve à continuidade do excesso praticado. O tom rosáceo das partes íntimas da moça, sem condições de opor resistência, evoca a comparação com os dedos da aurora que raiava e servia de anteparo lírico à concretização do assédio. Assim, a cordialidade da delicadeza pouco se sustenta diante do humor horrível que lhe expõe o outro lado, pois parte dos gracejos são direcionados ao fato de Martha Maria estar inerte, e a intenção do narrador é marcar, com base nisso, o seu oportunismo canalha.

Destarte, o sentido da cena ainda piora, pois além de tudo é necessário dividir a responsabilidade que recai, como de praxe, sobre o lado indefeso. O horror precisa ser revestido de consentimento e o disfarce que pouco se sustenta, além de autorizar, justifica o ato. A *aprovação mediana* da amiga deriva da malícia narrativa que interpreta tudo com a ambição do benefício próprio. Assim, as carnes da moça são úmidas e complacentes, pois o narrador constata “Molhadinha! A safada estava curtindo tudo, na moita. Na moita de um sono profundo”. O grau da lubrificação feminina guarda certa ambiguidade, dada pelo

⁷⁵ CANDIDO, Antonio. A nova narrativa, op. cit., p. 248.

eufemismo no uso do diminutivo: por um lado a lubrificação pode ser relativa, por outro é registro do vocabulário cafajeste (ou íntimo de amantes) para indicar o desejo úmido da mulher. Na visão do narrador, lubrificação passa imediatamente por desejo e, assim, se há excitação ela serve como alvo para a desqualificação taxativa corrente nos comentários machistas: por estar excitada, a mulher é safada e, de quebra, responsável pelo abuso do qual é vítima. Na continuidade, o cinismo é arrasador e a construção como um todo, ardilosa. Martha está bêbada e desacordada, então o argumento descamba para o absurdo sempre com o pretexto de comprovar a autorização do coito, já que a mulher está curtindo tudo “na moita de um sono profundo”. E após a interpretação canastra do sonho hipotético da amiga, vem a conclusão satisfeita do horror e do mal infligidos: “Eu fodia o sonho de uma mulher”. A poesia da frase é ruim, o lirismo é chulo, mas o sentido é complexo. No contexto da oração anterior a ação transcende pela concretude do jogo de palavras, ou seja, é o próprio sonho que é conspurcado. No contexto mais geral de toda a cena, o sentido se amplia exponencialmente com a progressão real do terror que a construção revela: aí sonho pode facilmente ser substituído por vida, psique, projeção de futuro. A poesia barata, mas poesia assim mesmo, coroa o ato. A armadilha para o leitor está armada, fazer vista grossa ao fim do livro para as atitudes do narrador é compactuar com nossa canalhada matinal de estupros cotidianos e estupores coletivos.

Neste sentido, a desfaçatez que serve de conclusão ao excerto compromete ainda mais o sentido ameno que acaso lhe queira dar o leitor. Após confessar seu crime, seria absurdo falar que, quase que indiretamente por meio dos eufemismos, revestidos de lirismo chulo, e vacilante entre uma prática sexual ou outra, o narrador aponta exatamente para aquilo que fará: “Não convém mudar de assunto nessas horas”.

No meio do ato insidioso que acompanhávamos, Lídia, a hospedeira do narrador no Rio de Janeiro, entra toda ensanguentada pelo quarto pedindo ajuda a Ricardinho, pois Miguel (marido dela) havia surtado e quebrava tudo no quarto do casal. Após apaziguar a briga do casal ameaçando chamar a polícia para o marido da amiga, Ricardinho retorna ao quarto para continuar se dedicando a Martha Maria, que já não se encontrava mais no local. Se esta não for uma cena de estupro deliberado?...

A diferença de tom entre o primeiro narrador e o segundo é gritante. Um busca a beleza e a reformulação das práticas convencionais do cotidiano, a ironia afirma novas posturas e almeja a construção da felicidade individual que, como vimos, não deixa de esbarrar em novos problemas. O outro se interessa pela derrisão, o riso escarninho contrasta

com a gravidade da hediondez, e a ironia mais destrutiva serve à *diversão com a própria crueldade*.

As passagens do primeiro livro guardam certo encanto no referente ao conteúdo sexual e na despreocupação formal aberta ao jogo de citações, ao improviso e à aleatoriedade. As do segundo, por sua vez, causam espanto duas vezes, pois a cadência é meticulosa e o assunto escabroso. O rigor machadiano que era reivindicado empresta andamento à prosa assentada por um humor ferino. Contudo, essa toada milimétrica da composição não atravessa todo o *Abacaxi*, embora esteja presente em alguns momentos. De certa forma, esse segundo Ricardinho resguarda, em parte, alguma coisa do primeiro ao mesmo passo que lhe imprime um sinal de menos. O acerto de contas porém não é total, pois não se dá a ver em cada linha da estrutura – há momentos em que a máquina de horrores e infrações não entra em campo e o otimismo ingênuo do primeiro é reativado. Evidentemente, não se pode mais compactuar com esse narrador e parece ser esta a posição do escritor em relação a ele. Mas a obra estranhamente pode sugerir o contrário pela falta de densidade e o tom ameno de outras passagens, mas que não chegam a solapar aquilo que ela desautoriza e força a mão em outro sentido.

Seja como for, as discrepâncias de caráter entre os narradores dos dois primeiros livros do autor causam certo abalo à noção de continuidade direta entre as obras. Nosso esforço até aqui foi o de mostrar, contudo, que o segundo já está contido no primeiro e dentro daquele, por sua vez, já existe o germen que começa viçar e adquirirá forma mais robusta em *Pornopopeia*.

Em *Tanto Faz* tínhamos uma aleatoriedade do narrador que se evidenciava intencionalmente, e ao seu jeito influía inconscientemente na fatura formal, da qual tentamos retirar os problemas abordados, pois nele está em jogo a vivência da própria escrita imediata como possibilidade emancipatória. No *Abacaxi*, há certa distância temporal entre o que foi vivido e o que é narrado. A história se passa durante alguns dias, em meados do ano de 1980, e pode ter sido confeccionada em qualquer um dos cinco anos seguintes – isso, que fique claro, se considerarmos em sintonia o tempo que Ricardinho (o pseudoautor do texto) levou para escrever sua narrativa, com o tempo real levado pelo próprio escritor Reinaldo Moras na elaboração da obra. De todo modo, na narrativa fica evidente a passagem do tempo relativamente longo entre o vivido e o narrado⁷⁶, assim, podemos supor que até certo ponto o

⁷⁶ “Diva, minha amada junkie, que eu viria a conhecer depois, já de volta ao Brasil, alimentava um desprezo soberano pelos hippies, e planejava exterminá-los com overdoses de heroína aplicadas de sopetão por comandos junkies na rua. Ela ficava remedando os caras, ‘ê bitchô, tudo joinha, numa naice?’, empostando sotaque

tempo conflui. A data de publicação é posterior ao fim do regime civil-militar, o país era outro, mas ainda era o mesmo. E começava adentrar numa nova fase mais estreita com a ideia de futuro.

Duas em uma – e uma terceira à espreita

Como já dissemos acerca de *Tanto faz*, parece existir uma intenção do escritor em marcar seu distanciamento em relação ao sentido mais geral da narrativa dado pelo seu protagonista falastrão. A intenção do autor, no entanto, pode divergir daquilo que a obra afirma. Por certo, toda obra de arte é passível de ser lida a contrapelo. Algumas, porém, por meio de procedimentos e dispositivos procuram apontar para uma necessidade de leitura que confronte o sentido ofertado em um primeiro momento pelo narrador, que conduz apenas a camada mais superficial do constructo, o que não é pouca coisa. Nesse ínterim, avaliamos as oscilações da voz em *Tanto faz* como tentativa de demarcar um distanciamento do escritor em relação ao seu protagonista, mas vimos que há limitação no uso do recurso para a apreensão do dado como específico e bem fundado na forma do texto, muito embora ele ainda esteja lá. Ou seja, a intenção do escritor parece ser tenuemente contrária àquela que é afirmada pelo personagem-narrador, mas o que podemos perceber é que a inferência da obra até certo ponto hesita e compactua, em termos, com o próprio narrador, ainda que deixe pistas de que sempre se possa fazer uma leitura com angulação inversa.

Em relação ao *Abacaxi*, a intenção do escritor é demarcada no interior da sua autocrítica farsesca, a qual há pouco vínhamos acompanhando em conjunto para nossa interpretação. Voltemos a ela:

À parte temas e opiniões descarregados a granel pelos miolos bambos do personagem narrador – não do autor, que os tem firmes e coesos na condução da narrativa e nem de longe participa da inocência calhorda reivindicada pelo seu *alter ego* – ainda haveria muito a tagarelar no campo do específico literário.⁷⁷

italianado da Mooca, e eu cagava de rir. Mas, naquela hora em Nova York eu ainda não conhecia Diva, isso era o futuro, que naquele momento pouco me importava, embora uns medos prospectivos me assolassem de vez em quando na aridez dolorida das minhas frequentes e devastadoras ressacas polidrogais” [257].

⁷⁷ BORING, Lynda. Esplendor e miséria de um abacaxi, op. cit.

Intenção revelada, a partir daí, temos a explanação das ideias que conduzem ao final do artigo. A *autoanálise* prossegue no campo do específico literário por meio da avaliação do conjunto guiado pelo “uso praticamente ininterrupto da primeira pessoa”, que “atua como força centrípeta no andamento da narrativa, grudando o olhar do leitor às páginas do livro.”

Assim, o que está em pauta:

É o recurso literariamente “baixo” da confissão, do buraco de fechadura que se oferece ao leitor para deleitar-se com a intimidade alheia. Quando bem realizado, o apelo desse recurso é irresistível e Reinaldo revela-se um grande inventor de um íntimo fictício, talvez o seu próprio. Por outro lado, perde-se o distanciamento reflexivo que extrojetaria a obra do universo arbitrário de lembranças e sensações pessoais para o campo mais amplo das múltiplas e complexas relações sociais – o que exige um esforço transcendente ao mero desejo de agradar (ou desafiar) o leitor. Nesse caso, é a terceira pessoa que deveria ser convocada, mesmo camuflada por uma primeira pessoa onisciente, como em Proust⁷⁸.

O tom de mofa do artigo é evidente, pois visa esclarecer, mas também confundir. Por um lado quer patentear a distância do escritor em relação ao narrador do texto; por outro, brinca insinuatoramente com a aproximação do criador com as criaturas, pois o íntimo fictício pertence a quem na estadia nova-iorquina do *Abacaxi*: “Quincas/Ricardo/Reinaldo (?)”⁷⁹

A reflexão sobre o uso da terceira pessoa – “convocada, mesmo camuflada por uma primeira pessoa onisciente” e que transcenderia a atitude benevolente ou provocativa em relação ao leitor – já aponta que o uso distanciado da voz narrativa está inserido na obra pela relativização exposta anteriormente, no comentário que afirma o “uso *praticamente ininterrupto* da primeira pessoa”, o que manifesta a chance de existir rupturas no andamento da prosa.

Isso quer dizer que estamos diante do mesmo esquema oscilante presente na estrutura de *Tanto faz*? Mais ou menos, pois a armação do recurso empreendida na construção do *Abacaxi* é mais pontual. Localiza-se, digamos, na primeira parte do *incipit*⁸⁰ e no fechamento da obra. Dissemos primeira parte do *incipit*, pois na sequência parece haver outra, que se aproveita da primeira explicitando o artifício que, de quebra, retorna ao final em chave singelamente inversa e modelando o miolo dentro de um quadro. Vejamos.

⁷⁸ Idem, Ibidem.

⁷⁹ Idem, Ibidem.

⁸⁰ A importância do *incipit* para a análise aprendemos com a leitura e a amizade do autor que segue: QUITÉRIO, César Takemoto. *Cidade de Deus: uma análise do romance de Paulo Lins*. Dissertação de mestrado, FFLCH, USP, 2012.

Enquanto isso, em Nova York...

Pega bem um capítulo nova-iorquino num romance brasileiro. Conheço gente que mora ou morou em Nova York. Quem não conhece? O Carinha que vende mentex na esquina talvez não conheça. Mas esse personagem não conta. Agora, a cara dele parece enquadrada pela janela do motorista. Deve ter uns doze anos o moleque. Segura uma caixa de papelão fino cheia de caixinhas amarelas de mentex. O fusca vermelho parou no farol da Estados Unidos c/ Rebouças e foi logo abordado pelo moleque do mentex [223].

A frase de abertura, que situa o espaço por onde se desenrolará grande parte da trama romanesca, abandona a referência às histórias da carochinha e instala-se nas dimensões afeitas à indústria cultural, remetendo-nos ao bordão famoso de um desenho animado do período: “enquanto isso, na sala da justiça”. Se não for forçar demais a barra, o “Era no tempo do rei” das *Memórias de um Sargento de Milícias* que nos remetia à fase colonial em transição, por sua vez, já abrindo o caminho para um império de fachada, recebe um retoque contemporâneo “Enquanto isso, em Nova York”, o que, por sua vez, nos lança de catapulta à matriz imperial e assustadora do final do século XX, que se auspiciava (não auspicia mais?) “a sala da justiça mundial”.

À primeira vista, parece que estamos diante de um foco narrativo na terceira pessoa. Este dá a impressão de deter uma onisciência relativa dos fatos, além de um alto grau de intrusão, pois assalta a cena desde o início. Assim, o espaço escolhido para a trama parece satisfazer uma exigência cultural que traz vantagem a quem narra, pois o capítulo nova-iorquino “pega bem”, ou seja, ajuda a distinguir e se diferenciar. A intromissão descarada do comentário inicial, na próxima frase é acachapante, como que perde as estribeiras, pois a declaração vem em primeira pessoa e individualiza o assunto, ou seja, demarca que o narrador pertence a um grupo seletivo: ele é *in*. A pergunta retórica da sequência, porém, amplia o conhecimento do indivíduo como regra geral, e a resposta que lhe é dada serve ao arremate da diferenciação. O menino ao farol *talvez* não conheça ninguém que vive ou viveu em Nova York, mas tal personagem não conta, não participa do conjunto de incluídos. A exigência de distinção é ridícula, pois está amparada no irrisório que busca satisfação por meio da experiência de terceiros. Contudo, o garoto, apesar de não somar a esfera dos conhecedores, passa a ser descrito pelo narrador, que então conta por ele. A promessa de Nova York é adiada sem meias palavras e só voltará a lume no segundo segmento narrativo do romance. A passagem brusca – feita pelo gancho associativo na intenção de escarnecer – imediatamente muda de tom e arremessa os leitores no meio de uma cena típica da vida paulistana conduzida por uma verve de cronista do cotidiano. Estamos diante da primeira digressão do romance.

A ilha nababesca, que não pode ser dinamitada por uma única pessoa, também é reduzida pela ironia metonímica revestida de graduação ascendente, pois todo um país cabe numa só rua: no cruzamento da Estados Unidos com a avenida Rebouças. De certa forma, o menino pobre mantém relações com a potência imperialista, como se verá: além de vender *mentex*, quando ganha voz fala em inglês e usa uma camiseta com a palavra FAME escrita em lilás sobre fundo azul: o que por um lado só torna mais obsceno o trabalho precário que realiza ao farol⁸¹.

O resumo dos acontecimentos que compõem a partir daí a abertura são os seguintes: o menino do *mentex* tenta vender uns pacotes do doce para um rapaz que está com seu fusca vermelho parado no semáforo, talvez o próprio narrador-protagonista da história que, no miolo, usa a primeira pessoa. O guri fala em inglês com o condutor do carro que lhe responde em português. Cada pacotinho da bala custa quinhentos, mas na promoção exclusiva feita para o personagem na condução do fusca: três pacotes saem pelo preço de dois. Após a insistência do moleque, que apela para o fato de a mãe estar doente, o pai estar morto e os irmãos famintos, o personagem na direção começa a perder a paciência. O desenlace do encontro termina com xingamentos e ameaças violentas do menino do *mentex*, pois o rapaz além de não comprar suas balinhas, desqualificara sua mercadoria.

– Alright, mister! THANK YOU! I wonder why don't you stick your dirty fucking money UP YOUR ASS! You motherfucker!

É puro ódio na cara do moleque. O personagem na direção sobe a janela e trava a porta. Os carros na sua frente avançam com muito vagar; nervoso, ele quase para-choca o carro da frente. O moleque do *mentex* acompanha o fusca, xingando o personagem na direção. O garoto parece que envelheceu dez anos, agora que abandonou a expressão de querubim suplicante. As caixinhas de *mentex* vibram dentro da caixa de papelão feito guizo de cascavel. O personagem da direção disfarça o medo numa indiferença amarela. Se vê que da cabeleira à sola do tênis ele é todo um só desejo: zarpar dali o mais rápido possível. O moleque encosta o cano-dedo do revólver-mão no vidro da janela do fusca e aciona várias vezes o percussor-dedão.

Fosse um berro de verdade... — pensa num calafrio o carinha ao volante.

O comboio de carros demora séculos pra cruzar a Rebouças. Quando chega a sua vez, já com o farol amarelo, o motorista vê pelo retrovisor o moleque do *mentex* ruminando xingamentos e armando a rosca de dedos com veemência: Fuck you! Enquanto isso, a tarde, como era seu costume sempre que o trânsito começava a encrespar na cidade, morria. [224-225]

⁸¹ De certa forma, a obscenidade desse tipo de trabalho ao farol ganhará uma reavaliação maliciosa e mais explícita em *Pornopopeia*.

Como dissemos a onisciência do ponto de vista se revela agora parcial, pois está ancorada na subjetividade do personagem ao volante, de quem se aproxima para melhor explorar. O recurso do indireto livre indetermina o responsável pela fala ou pensamento (aos olhos de quem o menino envelheceu dez anos?) e mistura relativamente narrador e personagem. Assim, a narrativa é seca na exposição do ódio do moleque: visível apenas na exterioridade, pela força dos movimentos que articula. Do carinha ao volante, além das ações, temos a exposição do pensamento: sabemos que disfarça o medo e imagina em calafrio – aspectos que, contudo, já estão evidentes nos atos de fechar a janela do carro, de trancar a porta e de quase provocar um acidente ao tentar escapular de maneira apressada.

A segunda parte da abertura volta ao tema de Nova York, mas não desgruda da imagem do país natal. O narrador abandona o distanciamento relativo da digressão inicial e passa a esboçar um *cognitive mapping* das relações entre centro e periferia ao longo de dois parágrafos, antes de entrar no assunto chave do segmento: o início da narrativa propriamente dita, ou seja, como ele chegara a Nova York.

Os parágrafos em questão apontam para comparações que serão frequentes ao longo da narrativa, pois “o apogeu de Campo Grande e a cintilante decadência de Nova York são uma única e mesma coisa” [225]. São Paulo é o meio termo entre a forte pecuária do interior do país, o dado arcaico do qual deriva a concentração de riqueza na periferia, e a megalópole glamourosa da qual a capital paulista é uma “versão barateada” [229].

As explanações dão conta de mostrar o vazio do refinamento escondido no desejo elitista de estar em Nova York, lugar para onde todos querem ir, inclusive o “carinha do mentex” que “filhadaputeava o personagem na direção do fusca vermelho” [225-226], ao menos “Dava pra ler isso na camiseta dele” [226]. A convocação do “personagem que não conta” acaba de derrubar a casca da terceira pessoa que nem se fixara já era abandonada, mostrando-se como uma máscara da primeira. Contudo, a mistura entre uma e outra voz já estava apontada nas intromissões iniciais do narrador, mas ao cabo da narrativa o recurso retorna sem a mescla inicial. Aquilo que o fechamento da obra apresenta é uma outra versão em continuidade do fragmento presente na abertura (espécie de espelhamento reversivo), e acontece no mesmo cruzamento da Estados Unidos com a Rebouças:

Trânsito parado na rua Estados Unidos, no cruzamento coa Rebouças. O moleque do mentex chega no personagem na direção do fusca vermelho. O personagem o reconhece imediatamente e teme pelas consequências daquele encontro, considerando o que ocorreu no anterior. Mas o guri não o reconhece.

– É pra ajudar minha mãe e meus irmãos que tão passando fome. Uma caixinha é mil e quinhentos. Três eu deixo por três e quinhentos. Pro senhor.

O personagem na direção não se segura e retruca, num espanto indignado:

– What?! One thousand and a half bucks a single pack of mentex? You’ve gone crazy? It was only five hundred the other day. Are they putting gold in that shit now?

– Pois é, meu, mas num sou eu, é os hóme aí que aumenta os preço todo dia. Leva três aí, vai. Deixo por três e quatrocentos.

O personagem na direção resolve dessa vez puxar a carteira e assinala dois barões na mão do moleque. Os carros na frente avançam.

– Gimme only one pack, ok?

O carinha do mentex procura troco no bolso. Carros buzina atrás do fusca vermelho, que começa a se movimentar. Já está quase cruzando a Rebouças, quando o moleque grita:

– Xará! Olha o troco e o mentex! – correndo atrás do fuscão.

O da direção, virando à esquerda na Rebouças, berra pro do mentex:

— Keep’em for you. I hate mentex, anyway. Good luck!

O moleque do Mentex estica o dedão pra cima e joga um sorriso pro da direção, que desce a Rebouças em direção à avenida Brasil. Ele vai, sabe-se lá pra onde ele vai [336-337].

O segmento anterior ao desfecho da obra mostrava o narrador dentro de um avião da Vasp, responsável pela ponte aérea Rio-São Paulo, prestes a pousar. Ou seja, o retorno sempre adiado do herói chegava ao fim. Entre o penúltimo e o último segmento da narrativa nada de gracejos ou disparates, apenas o espaço em branco operando a desconexão de tom e de assunto.

O narrador na terceira pessoa obedece ao esquema proposto na abertura, porém sem as intromissões sacanas presentes em suas primeiras linhas. O foco narrativo mantém a ciência parcial dos fatos, pois ainda está colado ao personagem que dirige o fusca. Não sabemos ao certo quanto tempo se passou do primeiro para o segundo encontro, mas a impressão é de que não foi muito, pois ainda outro dia... O país entre a abertura do livro e o seu desfecho, bem como a contagem dos dias que separam as duas cenas, mede-se pela inflação no preço do produto que simplesmente triplicara. Além do preço, outras inversões: agora o menino do *mentex* fala português e o rapaz na direção do fusca, inglês. Este, desta vez, compra as balinhas do guri e lhe deixa ainda uma gorjeta, pois o semáforo se abre e o do volante guia seu Volkswagen em direção à avenida Brasil.

Em contraste com a violência que encerra o *incipit*, pois com o “cano-dedo do revólver-mão no vidro da janela” o menino ameaçava e aterrorizava o rapaz de classe média ao volante, a cordialidade do fim parece ser o emblema necessário e possível para se relacionar com os excluídos. Lógico que aí vai muita malícia na composição, pois os

compatriotas não falam a mesma língua. Temos uma espécie de dramatização do “somos uns desterrados em nossa terra”⁸² de Sérgio Buarque. Assim, estamos no terreno da nossa doce cordialidade envenenada, da confluência entre informalidade e norma, entre ordem e desordem, cuja figura da malandragem gritante do narrador protagonista também é um expoente. Mas em relação a *Tanto faz*, no sentido mais geral que entre as duas obras varia, o peso das idealizações de *modelos* e *modos de ser*⁸³ encarados como nacionais, para o mal e para o bem, como reza a tradição, aparece agora com o sinal trocado, pois não se sabe muito bem no que tudo isso vai dar.

Assim, a fuga derivada do sentimento de desencanto que ia moldando a maleabilidade estática do narrador em *Tanto faz* – que na indeterminação do final da narrativa também dentro de um avião carregava ainda uma boa dose de otimismo, o qual a obra parece em parte conservar – vem a termo no *Abacaxi*. Dessa forma, não só um modo de ser – ou seja, de percorrer as adversidades da vida – que se indetermina, mas o próprio país que o gerou no centro de suas relações problemáticas com a (des)ordem sistêmica mundial do capitalismo ganha uma existência incerta. Pois se considerarmos como válida a ironia da mesma redução metonímica – que serviu ao rebaixamento da cidade de Nova York a uma simples rua (Estados Unidos) com nome de potência global num bairro chique de São Paulo – também acionada para a transformação do país natal em uma avenida que apenas carrega o mesmo nome, a indeterminação que assola o personagem na direção do fusca é quanto ao rumo tomado ou ao local que se afigura a frente? Ou seja, está em relação ao seu próprio percurso ou ao logradouro do qual se aproxima, mas já não reconhece? Ou ainda, as duas coisas ao mesmo tempo?

Se considerarmos como síntese das duas primeiras narrativas de Moraes, o epílogo da segunda cessa toda fuga desencantada que almejava ainda sim uma nova apreensão do lado bom da vida e a coloca na chave de um impasse. “Onde é Brasil? Que verdura é amor?” É necessário lembrar que Ricardinho, na primeira edição de *Abacaxi*, atendia pelo nome de Quincas. A pretensão do escritor no resgate do mestre do qual busca ser herdeiro está além da homonímia estabelecida com o personagem machadiano, também ele um cachorro louco ou,

⁸² HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 31.

⁸³ “Assim, a dialética de ordem e desordem é construída inicialmente enquanto experiência e perspectiva de um setor social, num quadro de antagonismo de classes historicamente determinado. Ao passo que noutra momento ela é o modo de ser brasileiro, isto é, um traço cultural através do qual nos comparamos a outros países e que em circunstâncias históricas favoráveis pode nos ajudar. A transformação de um modo de ser de classe em modo de ser nacional é a operação de base da ideologia”. SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 150.

como Brás, um país inteiro, se forçarmos a barra pela via da interpretação alegórica ou simbólica.

Abacaxi foi finalizado em 1984 e publicado em 1985, ou seja, nos últimos suspiros da ditadura civil-militar. No momento, o país inaugurava uma nova fase, a da redemocratização, o que significa também dizer que prendia a respiração para mergulhar com todo vapor no modelo neoliberal. A alegoria ou simbologia encampadas pelo título do livro obedece a uma toada de escolha que percorre a tradição na utilização do específico nacional ligado à natureza: romantismo/ modernismo/ tropicalismo. *Abacaxi* (como uma alegoria boboca, ou não) é o narrador e o próprio país que precisam ser descascados (difícil não incidir no trocadilho que o título da obra convida, inclusive para precisar-lhe o sentido da leitura) frente à nova ordem mundial que então se impunha.

Assim, o que agora podemos dizer de maneira mais simples e direta é que a obra anuncia e aponta para uma necessidade de leitura que desbaste seu artifício. Descascar o abacaxi parece agora tarefa fácil: retirando-lhe as partes da moldura, ou a casca e a coroa, conduzidas por um semidistanciamento no uso da terceira pessoa, o que resta é a apreciação do miolo que tem por tema o personagem narrador. Ou seja, aquilo que a abertura e o epílogo modelam como sumo central da sua polpa. O artifício ainda parece tosco, mas em conjunção com a toada mais ácida do narrador, alcança relativamente o seu objetivo.

Juntando as pontas entre duas fugas e um ponto de fuga adiante

Falta ainda avaliar, talvez agora em conjunto, o peso de um dispositivo utilizado pelo escritor, e que está presente nos dois livros, no intuito de estabelecer um distanciamento (ou pelo menos sugerir uma leitura que possa discernir) entre o sentido da narrativa – isto é, aquele sustentado pelo detentor da palavra – e o sentido mais profundo da obra, aquele que independe das intenções tanto do narrador quanto do autor real. Ou seja, parece haver uma necessidade de emergência explícita da relação, no mais das vezes silenciosa, mas sempre presente, entre o narrador do texto e seu *autor implícito*. Isto é, como já dissemos, aquilo que a obra conserva do seu processo de produção e que lhe imprime marcas, direções e sentidos.

É como se o efeito explicitado, da forma que o é, obscurecesse a existência da sua oficina, que de qualquer jeito está lá. Porém, a força que pretende exercer no decorrer das obras pode perder a potência por conta da superficialidade aparente e ordinária do resultado,

que não deixa de alcançar, em termos, seus objetivos. Então tal artifício pode passar como apenas mais um desvio, aleijão ou fratura que não foi calcificada, mas encoberta por ataduras e bandagens. Assim, nas duas obras há uma vontade inconsciente ou consciente de incandescer uma outra voz que aparece, em todo caso, na *esquizofrenia pronominal* do narrador (Ricardinho/Quincas-Ricardinho), que é quem de fato conta a história.

Em *Tanto faz*, como vimos ou tentamos demonstrar, a oscilação da voz pertence diretamente ao narrador, o que reforça ainda mais o mote de toda a narrativa já proposto pelo título, e ajuda na caracterização do detentor da palavra com todas as suas posturas desertoras e deletérias. É preciso lembrar, mais uma vez, que Ricardinho carrega certo otimismo. O otimismo não é problemático por ser otimismo, mas sim por afirmar, com sua confiança inerente, as bases sobre as quais é construído. A positividade que se retira daí salva a lógica da malandragem que é dúbia; enaltece a postura libertária já afeita ao mercado; e aceita o horror social por meio da afirmação das artes e da cultura. Curiosamente, tal positividade passa a dar o sentido mais geral da obra que reafirma, em parte, aquilo que disse o narrador. A literatura é vista sem desconfiança e como canal de emancipação, isto é, é preterida enquanto autonomia que já não existe mais, ou pior, nunca existiu de fato dentro daquilo que entendemos por modernidade, talvez nem nos seus primórdios de arte-burguesa. O problema aí não é o de almejar a autonomia, o que toda obra de arte combativa almeja em desconfiança, mas o de afirmar que ela possa existir por essa via sem que a sociedade a acompanhe. Assim, ela não somente nega o mundo que a engendra e também conserva, mas nega o mundo que a produziu mantendo em seu núcleo o próprio mecanismo daquele – salvaguardando a sua própria lógica de, por que não dizer, exceção.

Desse modo, todo trabalho criativo escoia pelo ralo do inimigo que dele se alimenta. A oscilação da voz parece apontar para o caráter de constructo da obra ao mesmo tempo que sua forma tosca obnubila o trabalho e traz à tona a pretensão. Esse outro que por trás da narrativa orchestra tudo é o produto final da operação. Ele vem à luz como mais um efeito da voz narrativa que joga com a fumaça do seu espectro sem problematizar a fundo a atividade mediadora que o faz flutuar. O semidistanciamento, por sua vez, continua lá e permite não só ler o narrador, mas a própria obra a contrapelo.

Em *Abacaxi*, o artifício retorna emoldurando e modelando a narrativa, aparando-a pelas arestas ou, como talvez seja mais comum nos dizeres de hoje, pela rabiola, mas sem se esquecer da condução do cabresto. Desse modo, o procedimento coloca certa linha divisória mais nítida entre as vertentes. Na abertura, no cabresto, a sobreposição dos pronomes da narrativa obedece à mesma toada oscilante de *Tanto faz*, ao menos em suas primeiras linhas.

A imagem do condutor do fusca pode servir de metáfora ridícula para apontar aquele que dirige a narrativa. Importante notar que a comparação do narrador com um motorista de fusquinha também é retomada da primeira narrativa. O semidistanciamento está armado em areia movediça, além de esclarecer, capciosamente também procura confundir. Como vimos, a passagem da primeira para a terceira pessoa é brusca. Da sentença que afirma o fato de o menino que vende balinhas não ter valor algum na narrativa, para a outra que lhe começa expor do lado de fora do carro chefe, o tom muda substancialmente. A ligação do narrador com o personagem ao volante acontece pela escolha do foco narrativo parcial e pelo indireto livre de algumas passagens. Em contraste com o *incipit*, a aresta final da moldura com a voz na terceira pessoa vem de supetão após o espaço em branco que a separa do segmento anterior. Se a metáfora ainda vale, o da direção do fusca sem rumo conduziu a narrativa da mesma maneira. O otimismo ou positividade, o mesmo do narrador de *Tanto faz*, ainda está lá, mas não parece mais migrar para o sentido mais geral da obra. Os micromovimentos do narrador que, de fato, são potentes em alguns instantes, revelam seu caráter duvidoso e dentro disso as próprias incertezas quanto à viabilidade do seu projeto hedonista. A autorreferencialidade da obra, enquanto afirmação de que vem a ser um constructo rigorosamente trabalhado em distanciamento daquilo que preconiza a matéria ao longo da narrativa, não parece ter a força que a moldura também não tem, mas almeja enquadrar. O problema então aqui parece outro. A grandeza do trabalho que proclama perde o prumo em muitos gomos do miolo. Aquilo que auspicia não se confirma solidamente na ideia do conjunto. A autorreferencialidade revela o trabalho sedimentado no constructo, mas não o problematiza enquanto parte deste mundo e apenas se coloca diante dele, esquecendo que a posição possível, de todo modo, puxa para dentro.

Assim essa voz na terceira pessoa, ou esse outro sempre recôndito na elaboração artística, no esforço de se dar a ver *quase que ganhando voz independente*, simplesmente aparece de modo explícito e, embora também evidencie a existência de sua oficina, *acaba por esconder novamente a profundidade das reais relações presentes dentro do processo de sua construção*. Há algo de fantasmagórico nessa oscilação da voz narrativa que se dá a ver pelo seu nome (trabalho, ofício) apenas no nível da aparência que apregoa efetividade, mas que ainda cala e oblitera, no fundo, sua relação fundamental.

Por fim, logicamente que explicitar a existência de uma terceira pessoa que por trás da figura do narrador organiza, de fato, a narrativa, e mais ainda dando-lhe voz, não é o único artifício possível para iluminar a intenção da obra numa direção contrária àquela expressada pelo detentor da palavra. Se feita dessa forma, a obra teria mais de um narrador efetivo, em

tensão ou confluência com a matéria, e da mesma maneira ainda guardaria no seu interior essa figura também chamada autor implícito que necessitaria, caso se quisesse, de análise. Esse não é o nosso caso.

O que temos é uma mesma voz bipartida, suas metades somente são distintas na aparência, mas o fato de elas desfilarem pelos dois primeiros romances de nosso autor pode significar duas coisas: em primeiro lugar, uma tentativa de esboçar o sentido da obra em contradição ao que esta parece afirmar à primeira vista pela boca do narrador; em segundo lugar, uma capciosidade daquele que conduz a narrativa, o que também aponta para seu caráter duvidoso e hesitante. A impressão que o todo nos passa é de que essa voz na terceira pessoa, usualmente convocada para manter certa distância relativa no encaminhamento dos fatos, não consegue se sustentar na diferenciação com a primeira, a única e efetiva nos dois romances. Como vimos, apesar de interessante em algumas passagens, na ideia do conjunto a inconstância e/ou fraqueza construtiva do artifício pode prejudicar a leitura das obras. Assim, o que avaliar de um distanciamento que aparece tão colado ao objeto do qual deveria se afastar? As proporções se emaranham dentro de um jogo de proposição que pode mirar numa coisa e acerta em outra.

Na visão de Chatman, não há necessidade de a crítica considerar o autor implícito como outra *persona* interposta entre o escritor real e o narrador do texto. Mas a afirmação feita pelo próprio teórico contradiz aquilo que ele considera desnecessário. Pois na sua visão, com a qual concordamos neste ponto e em muitos outros, a relação entre autor implícito e narrador deve sempre partir de uma averiguação interna às obras⁸⁴. Dito isso, o que fazer quando a própria obra almeja evidenciar o autor implícito como mais uma *persona* pertencente ao universo ficcional? E mais ainda, quando o coloca como personagem que não ganha uma voz distinta, ou melhor, nem ganha voz, mas está apontado como ponto de fuga que reavalia toda a narrativa? Ou seja, que faz a *mediação* do todo ao mesmo tempo como leitor e autor implícitos explicitados, realçando ainda mais o peso do que estas figuras espectrais, no âmago da própria obra, simbolizam?

⁸⁴ “Recognizing the logical distinction between real author, implied author, and narrator sensitizes us to interpretational prospects that we might otherwise miss. The narrator’s relation to the implied author is not to be presumed but to be uncovered”. CHATMAN, Seymour. In defense of the implied author, op. cit., p. 87. Para o muito do que escrevemos aqui acerca ou entorno do autor implícito, e para o muito que ainda iremos escrever, utilizamos como base o texto de Chatman. Em decorrência do inglês deficitário do autor desta dissertação, nosso texto ficou privado de maiores citações e cotejamentos com as ideias do autor em questão. Aos leitores, pedimos sinceras desculpas.

Essas questões que levantamos em decorrência daquilo que está esboçado nos acertos e nas limitações de *Tanto Faz* e *Abacaxi* também apontam para a construção do *Pornopopeia*, no qual são resolvidas com um rigor e uma consistência, no mínimo, surpreendentes.

2.Orgia de exceção

2.1 O concílio abstrato do deus-trabalho

Ouverture

Se o comum nas epopeias é, já de partida, a invocação das musas, para que assim possam ser recontados os feitos do herói, *Pornopopeia* começa com uma fala de *exortação imperativa* ao trabalho. Nas obras clássicas a convocação da entidade mítica era a convenção que assegurava o fluir harmônico e integrado do rio caudaloso que a matéria exigia. Eram os afortunados tempos das culturas fechadas, em que o vasto mundo era reconhecido como tal, mas também com a familiaridade da própria casa⁸⁵. Aqui, a admoestação, que não deixa de ser ela também uma convenção, porém social, pertence a outro tempo que, no pé em que o ponteiro anda e contabiliza os momentos, anuncia a desagregação em curso no meio da tromba d'água que está por vir, se é que ainda não chegou.

O título da “coisa”, com efeito, amarra um par de palavras de origem grega. *Porno* pode ser prostituta, mas também pode carregar um outro peso e medida de raiz etimológica – “ pornos deriva do verbo *pernemi*, que significa vender”⁸⁶. Já pornografia quer dizer literalmente “ ‘escritos sobre prostitutas’, referindo-se à descrição dos costumes das prostitutas e de seus clientes”⁸⁷. *Epopeia*, por sua vez, remete à forma clássica de poema épico em que são narradas ações grandiosas e heroicas de uma personalidade específica ou de um povo.

Se nos é permitido avaliar a mercadoria como um todo, a capa da obra pode também participar da dança e merece nossa ligeira apreciação. O gênero literário “ROMANCE” está impresso em branco e caixa alta com tamanho modesto. O título em vermelho, por sua vez, ocupa quase toda a capa do volume e está grafado em minúsculas. O nome do autor vem escrito em amarelo, mas com um giro de edição que o põe na vertical. O recurso da cartazística é evidente e lembra a diagramação da poesia concreta compondo um espaço gráfico *verbivocovisual*⁸⁸, sugerindo leituras, ressaltando palavras implícitas, escorchando silabicamente o neologismo da designação em quatro partes. Assim, além das palavras gregas

⁸⁵ LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariane de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000, p. 25.

⁸⁶ BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 22.

⁸⁷ PEREIRA DE ABREU, Nuno Cesar. *O olhar pornô: a representação do obsceno*. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1994, p. 6.

⁸⁸ CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Invenção, 1965, p. 43.

facilmente apreendidas, podemos colher uma crosta de cocaína no terceiro traço horizontal *po*. Ainda que lhe falte o acento da monossílaba tônica, não nos parece tão descabida a sugestão, haja vista que a droga é motora da primeira parte da narrativa e lhe confere um ritmo *frenético*. Na quarta linha da horizontal deparamo-nos com o vocábulo *péia* que, sem o acento na grafia correta, é um instrumento (corda, correia ou grilhão) para amarrar os pés das bestas, impedindo-as de fugir. *Peia* era também uma argola de ferro usada para prender os pés dos escravos fujões. Ainda outro significado para a termo pode ser chicote e está ligado diretamente à tortura imposta à escravaria. No sentido figurado designa um embaraço, estorvo, impedimento ou obstáculo. Já que empreendemos uma análise da capa como se olhássemos para um poema concretista, sigamos: na primeira linha vertical são destacadas as consoantes que iniciam as sílabas do título (pnpp); na segunda segue-se o desfile das suas vogais nucleares (oooé); a terceira e a quarta seccionam, por sua vez, o riso – este aparece de forma entrecortada por três hifens (r--i-a), talvez já uma pista da obra tentando algo sobre o juízo que deveremos ativar no confronto com a sua matéria. Por último, atrás do esteticismo sacana do letreiro, temos uma foto desfocada e distorcida do autor que marca, como um vulto, sua presença no design do arranjo (da obra como um todo? Dentro do próprio plano ficcional?).

Enfim, temos aí, no anúncio do título, uma epopeia da prostituição ou uma épica da venda da força de trabalho? Ou ainda, estamos diante de um *romance de degradação* (ou se quisermos radicalizar: *um romance de deformação*), numa sociedade dominada pela venda da força de trabalho e que sofre contínua e incansável desvalorização, mas à qual estamos presos por uma braga ou correia que nos limita a fuga e bloqueia o caminho da emancipação? Seja como for, para o uso popular, uma coisa parece estar contida dentro da outra quando se considera a necessidade, em âmbito um tanto quanto degradante (se hoje já não o forem todos), da venda da mercadoria força de trabalho que, não raramente e por força de necessidades óbvias, costuma passar por cima de alguns princípios morais, antes aparentemente vistos como sólidos. A prostituição ajuda a acabar com o eufemismo da expressão *mão de obra*, pois envolve o corpo todo numa mobilização exploratória concedida, lógico que há exceções, ainda que raramente a subjetividade (pouco provável) mantenha-se intacta. O objetivo aqui não é estigmatizar o trabalho desenvolvido no meretrício, longe disso, mas dirigir a sua estigmatização que revela uma verdade obscena sob a lógica da exploração do trabalho na estrutura social em curso que, como já foi anunciada, caminha *com todo vapor*

ao colapso⁸⁹. Vendemos nossa força de trabalho ou, assim como quer a força da expressão popular, nos prostituímos, quer dizer, vendemo-nos por inteiro, seja lançando-nos aos braços estatais ou transnacionais do mercado global, pois ambos participam de um mesmo processo de desvalorização da força de trabalho, em prol de uma valorização maior, que alguns julgam infinita⁹⁰. De certo modo, a posição do artista dentro da sociedade contemporânea é uma das temáticas do romance. Se *pornografia* é a escrita sobre prostitutas, na obra, além de existirem personagens com tal ocupação, o jogo comparativo com as mulheres do meretrício pode estar em ligação direta com a posição do cineasta-narrador e consequentemente com a do próprio escritor. A lição comparativa entre os termos é apreendida de Baudelaire, a quem não faltava o “entendimento da verdadeira situação do literato” comparado – primeiramente, a partir de si mesmo – com a puta⁹¹. Ou seja, o caráter de mercadoria da obra de arte grafado a ferro e fogo no interior de sua construção.

Além disso, o arranjo anuncia, sob certa medida, uma das motivações que transparece nas formulações estéticas da obra. Ao que parece, está em cena o convívio tenso, talvez agressivo e com certeza contraditório, entre as ditas faculdades “inferiores” dos homens, relacionadas ao campo dos sentidos e da sensualidade, e as faculdades “superiores”⁹², estas ligadas ao intelecto – ou seja, as “baixas” e as “altas” motivações que, digamos, são inerentes a esta combinação cindida que nos habituamos a chamar de *seres humanos*. Desse modo, se quisermos insistir um pouco mais na investigação do que já é anunciado pelo título, e também no peso adquirido ao longo do tempo pela acepção mais moderna de seu primeiro termo, a dinâmica da dupla de vocábulos com origens gregas nos transporta imediatamente para o campo da indústria cultural em contraste com a cultura erudita (que vai aqui com este nome, por falta de uma outra nomenclatura). De fato, e muito matreiramente, encontramos na estrutura do romance referências sardônicas à épica clássica e a outros estilos reconhecidos como “alta literatura”, em conluio duvidoso, por sua vez, com as formas fetichizadas da indústria do entretenimento: ambas, em todo caso, ofertadas por aí em qualquer supermercado cultural.

Dito isso, a narrativa de *Pornopopeia* verte como ponto de fuga de uma contraposição inicial que é clara. Zeca hesita entre realizar ou abandonar o trabalho que lhe cabe. O

⁸⁹ KURZ, Robert. *Com todo vapor ao colapso*. Rio de Janeiro: Pazulin, 2004.

⁹⁰ KURZ, Robert. *Com todo vapor ao colapso*. In: *Com todo vapor ao colapso*. Rio de Janeiro: Pazulin, 2004, p. 25.

⁹¹ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 29.

⁹² MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p. 156.

narrador-protagonista é um cineasta maldito e frustrado inconformado com o fato de fabricar subprodutos da indústria cultural para poder sobreviver. O desejo impossível, que ele guarda e almeja, ao menos num primeiro momento, é gozar das suas próprias capacidades criativas, realizando-se e emancipando-se individualmente através da sua arte pretensamente contestadora de alguma coisa – do quê, bem ao certo, não se sabe: talvez apenas da própria lógica. Assim, do embate que fica em suspenso, no primeiro capítulo, o narrador à guisa de pretexto começa expor, analiticamente e para se justificar na fuga, o universo vazio de conteúdo e substancialidade dos *designers do fetiche*. Em *flashbacks*, a toda hora entrecortados por comentários de Zeca no presente narrativo, somos lançados à última reunião do protagonista com a cadeia de contratantes e prestadores de serviço mobilizados para a condução do *job*. A clarividência na evocação do ambiente de trabalho onde se encontram publicitários, diretores executivos, agenciadores, é de matar qualquer um de desgosto, pois a passagem possui força perspectiva em contraste com o que estilhadamente é dito nos recuos e digressões do narrador. O mote do trabalho anunciado pela *exortação imperativa* que dá início à diatribe segue em desenvolvimento, mas agora pela exploração da análise objetiva de suas relações internas num ambiente específico. Estas adquirem um tom de absurdo que assusta, porque faz confrontar com o real. A obscenidade vem da amplidão do que é explicitado: ou seja, do vazio agressivo das dinâmicas de emprego que se espalham na lógica facilmente reconhecível, como *modus operandi* de outras interações profissionais, tanto da esfera da *ordem* como da *desordem*.

É interessante apontar para os outros universos de trabalho em *Pornopopeia*. O segundo capítulo possui um caráter episódico claro: é a saga de Zeca para comprar uma peteca de cocaína. Ao longo do episódio, o narrador nos fornece a ficha de trabalho criminal de seu traficante. Miro tem a mobilidade da sua força de trabalho dissecada: ela é empregada dentro da economia informal que participa ativamente da sociabilidade das grandes, médias e pequenas cidades. Se na abertura acompanhamos o estraçalhamento do trabalho dentro da flexibilização sancionada pela ordem neoliberal, na sequência acompanhamos a força da mesma lógica no campo que lhe é excluído. Miro é traficante, mas ramificara os negócios como empresário autônomo de desmanche de carros usados, antes, porém, já se flexibilizara entre o emprego de traficante, o bico como assaltante (este último o levando à cadeia), além da gestão do próprio negócio como cafetão.

Só para seguir no paralelo, no campo da ordem um dos representantes é o cunhado do narrador, o Leco que, apesar de ter uma alma estreita, é proprietário de uns vinte imóveis, inclusive do apartamento onde funciona a produtora de Zeca. Além disso, o empresário

empreendedor com um toque *yuppie* é dono de imobiliária, de uma rede de conveniências na região de Sorocaba, postos de gasolina e sócio de uma rede de motéis (algo que tem um ar clandestino). A esfera pública tão pouco fica de fora e marca presença no meio intelectual através da mulher de Zeca: Lia (como o nome específico de verbo sugere) é professora de sociologia da USP. Num diálogo pelo telefone com o marido, somos informados pela própria boca da socióloga, que esta precisa orientar 11 teses de mestrado e doutorado, participar de reuniões maçantes de departamento, traduzir livros pesados de teoria e ainda (como uma Penélope que aguarda, em termos, o retorno de seu Ulisses) tecer uma tese de livre docência. O que se dá a ver não é mais aquela antiga visão de vida dupla, entre duas jornadas de trabalho, mas de uma vida que pouco pode ser chamada por esse nome, de tão esfacelada.

Voltando, no caso de Zeca, o conteúdo do trabalho é nulo, lixo cultural da pior espécie, mas o clima sério de expiação – sua máquina propulsora latente – obedece ao acirramento competitivo do mercado, que é sempre o foco. Não importa o que precisa ser feito, importa fazer. Urge ser novo e original, *ainda* que novo e original seja *ainda* a mesma coisa. O engajamento da criatividade que se não quer ofertar é imprescindível, o necessário é vestir a empresa, limpar o sangue com a camisa e mandar o resto pras *cucuias*. O sofrimento causado pela sensação de ameaça é inerente, pois não existe ninguém que não seja nunca descartável. “Ô vida escrota do caralho”⁹³, pontua o narrador. O horror do contexto, no entanto, não causa comiseração, mas antes faz rir, o que se deve à habilidade cômica e desabusada com que o narrador maneja a linguagem. O alvo é atingido, não com um piparote, mas com um golpe de porrete ou tacape. O narrador não parece querer nos transpor para dentro dessa lógica concreta/abstrata das relações do trabalho através do sofrimento no dia a dia do emprego, muito pelo contrário, o que Zeca a todo momento faz é ativar um deboche revelador sobre a estética de mercadoria vazia que abarca o seu “ofício” e, assim, nos faz estranhá-lo através do humor. O objetivo, parece, é nos carregar para dentro do seu gozo que obedece – no curso do romance, por meio da aparente alternativa emancipatória que o protagonista experimenta sem antes projetá-la –, talvez, ao mesmo mote, à mesma lógica de trabalho/mercadoria que em todo caso, dependendo do momento, pode ser pior, menos fácil de se ver e de digerir devido a negatividade que projeta no horizonte.

⁹³ MORAES, Reinaldo. *Pornopopeia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 23. De agora em diante, apresentaremos a referência às páginas citadas entre colchetes no corpo do texto.

Assim, o primeiro capítulo de *Pornopopeia* funciona como uma *ouverture* da primeira parte da *peça* e da *ópera* do livro em geral⁹⁴. A abertura, se não estamos enganados, apresenta o instrumental da narrativa, aquilo que deverá ser elaborado, desenvolvido e mobilizado pela estrutura formal ao longo da sua travessia pelo conteúdo que se erija. De fato, somos apresentados em *flashes* rápidos e cortantes a algumas situações e personagens que serão traquejados ao longo da narrativa; bem como a procedimentos formais que por ela se consolidarão. Como uma composição em *fuga*, temos o mote do capítulo variando pelo espaço ao som de vozes incorporadas em diferentes tons. Ao menos duas dessas locuções pertencem ao próprio narrador, que inicia a narrativa em solilóquio; outras dessas vozes estão dispersas pelas bocas de personagens, e algumas são ainda *spots* publicitários. A fanfarra toca e o tema vai sendo explorado. Os instrumentos técnicos da narrativa aos poucos são anunciados sob cifras, jogos de linguagem, poesia aleatória, obscenidades cortantes, digressões escarninhas. Em detritos de fragmentos colhemos um resumo parcial daquilo que motiva certos episódios do enredo, principalmente na primeira parte: a imposição do trabalho (Granja Itaquerambu); o desejo de fuga (surubrãmene); as compensações imaginárias através do sexo, da arte (o que Zeca afirma escrever é um pré-roteiro de cinema) e das drogas. Ao que parece, a tentativa é ao mesmo tempo de fugir e perseguir o tema na variável de suas modulações: invertendo-o, espelhando-o, fazendo-o retornar, expandindo-o, vasculhando-o em suas possíveis direções e, no limite, dividindo-o, transmitindo-o a outro.

As duas vozes do narrador que mencionamos cumprem funções específicas e estão separadas pelas marcas da terceira e da primeira pessoa. Já vale aqui adiantar que tal procedimento diverge, e muito, daqueles desenvolvidos nos outros romances do autor, conforme analisamos. No início, ambas *as vozes* estão presas a seus espaços no corpo gráfico do texto, respeitando na paragrafação a fórmula dialógica, assim, quando uma fala a outra silencia. Esta distância frágil, não obstante, é rompida mesmo no interior de um dos parágrafos iniciais (o segundo), para logo na sequência se restabelecer e voltar a diluir-se no indireto livre de algumas frases sem marcas de pronome pessoal até, por fim, desaparecer. A voz na terceira pessoa adverte imperativamente para a necessidade de cumprir o trabalho, apresenta os caminhos da vida prática, e tenta cumprir um papel de superego freudiano ao

⁹⁴ Muito embora a narrativa tenha uma segunda abertura na Parte II, esta desempenha uma função diversa, como veremos detalhadamente adiante. Mas para constar, vale a pena um breve comentário. O ritmo da segunda é lento e reflexivo. De ressaca, Zeca faz um balanço sobre a vida, e certa poesia romântica e bucólica invade a cena para ser destruída na sequência. Um novo *tour* percorre os motivos e personagens que estarão presentes na segunda parte, além de já começar a estabelecer uma atadura entre o final da espiral da primeira seção e o início da segunda. Ainda assim, ao fim e ao cabo, o que retorna nas últimas linhas do romance é a questão do trabalho, mas de outra maneira, como tentaremos mais adiante explicar.

regular os impulsos (como é fácil de notar, este tipo de superego será desligado ao longo da narrativa). A outra voz, na primeira pessoa, revela seu desejo de fuga, narra a última reunião corporativa, expõe o universo sofrível e sacal das relações supressivas no ambiente de trabalho. Uma dirige, a outra foge. Contudo, as falas aparentemente diferenciadas tornam-se uma, quando na primeira pessoa o narrador unificado reparte-se e cria um outro *você* com quem pretende dividir, agora, o seu outro *trabalho*: o artístico, transmitindo a outro a responsabilidade pelo trato refinado daquilo que profere. Esta unidade da voz é levada a cabo até o fim da narrativa, porém o esquema centrípeto entre elas é mantido nas oscilações comentário/exposição, direção/fuga, que armam o jogo da abertura numa espécie de carrossel ou, se preferirmos, montanha russa.

Essa escrita em fuga do narrador protagonista ganha consistência com o tipo de narrativa que favorece o seu passeio ou é por ele favorecido: poderíamos chamar essa forma diegética de *difusa*⁹⁵ ou *rapsódica*. Nela os assuntos inacabados engrenam em outros assuntos, episódios inconclusos emendam em outros episódios, e estes podem ou não ser reatados ao conjunto. Assim, aquilo que acabou de ser dito parece rapidamente descartável pela linguagem que vai equivalendo tudo. Nada obstante, essa toada que parece seguir um caminho pela desmesura aparente guarda uma condução equilibrada e pontual, seu movimento rítmico mais perceptível é o do *zigue-zague*.

O motivo disparador da fuga de Zeca é a tomada de consciência do caráter vazio e inútil do trabalho que precisa ser concluído. A fuga num primeiro momento é a própria narrativa que vai se entretecendo. Todo o primeiro capítulo em solilóquio passa a espelhar (expor) metodicamente e num frenesi estonteante alguns dos motivos da primeira parte da narrativa, bem como aspectos da sua lógica interna⁹⁶. A outra voz que no solilóquio de entrada pertence à consciência do narrador desaparece quando este cria e define um outro interlocutor que começa a delinear-se aos poucos, e a quem toda sua discursiva será dirigida. Um espelhamento no interior da própria obra da atitude que devemos tomar na troca desigual com a narrativa. No fundo, o diapasão de sua música tagarela.

Assim, a narrativa em fuga cria, se for possível dizer assim, uma certa “harmonia dos contrários” que se desenha no manejo rigoroso do seu *zigue-zague*. Como dissemos, ela emana da procrastinação diante do *deadline*, ou seja, do prazo que resta à conclusão do trabalho. Esse esquema de fuga precipita na forma. Através de ganchos narrativos, Zeca

⁹⁵ CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

⁹⁶ Importante notarmos que esse ritmo da abertura se prolonga no segundo capítulo. Neste, outras informações importantes sobre a obra nos vão sendo ofertadas, um deles o recurso narrativo comum no cinema por meio do paralelismo.

emenda pequenas histórias, engata digressões uma na outra etc. Existe uma bifurcação no conteúdo daquilo que Zeca busca enquanto compensação – pois além de sexo e drogas, a fuga é o próprio ato narrativo de seu pré-roteiro que, por sua vez, também vira matéria da atitude desertora. Assim, a prosa avança e recua, se interrompe e prossegue, na primeira parte pula de uma noite à outra, de um conteúdo a outro “mudando de assunto, mas não de locação”[40]. Nessa narrativa, tudo parece estar excessivamente explicitado pela boca do narrador. Por conta da fuga que avança, ao mesmo tempo em que se faz repor e conservar na lógica negada do seu ponto de partida, um esquema binário em metástase acaba por se estabelecer e organizar o romance em seu conjunto. Desse modo, o tempo do vivido contrasta com o tempo daquilo que é narrado, e Zeca ziguezagueia com desenvoltura também nesse aspecto. A parte noturna de São Paulo destoa da calmaria solar de Porangatuba. Há uma série de espelhamentos no interior de cada parte do romance, mas também na estrutura como um todo. Lembremo-nos dos dois corsas pretos da primeira parte e a sentença definitiva que o terceiro corsa anuncia; o quase afogamento de Zeca e o quase afogamento do menino pobre de Porangatuba que o narrador salva; a Ilha das Rocas (que afia o enredo) e a Ilha Doce (da amiga de Rejane, quase uma miragem) etc. etc.

Zeca expressa uma constante na vida do artista brasileiro produtor de audiovisual. Esta é a impossibilidade de viver, de retirar o sustento ou de ter como única fonte de renda a comercialização do produto de sua própria criação artística. Embora a situação tenha mudado nos últimos anos, não foi tanto assim. Para o escritor o paralelo pode ser mantido, pois este, como o cineasta, “precisa ter outra profissão (como diz Bourdieu) para fazer viver uma arte que não pode fazê-lo viver”⁹⁷. Escritores atacam e se engalfinham no funcionalismo público, aceitam a pechincha das editoras para traduções, escrevem para jornal, trabalham com assessoria de imprensa ou no ramo da publicidade etc.⁹⁸ Cineastas *cavam* seu lugar no ramo através de pequenas produções institucionais, publicitárias ou coisas do gênero – às vezes mais obscenas, é verdade.

No livro *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, Jean-Claude Bernardet analisa a estigmatização sofrida pelos cineastas “cavadores” – aqueles que precisavam dirigir pequenos filmes documentais ou cinejornais por questão de sobrevivência para só então, com a verba precária acumulada, lançarem-se de cabeça em seus projetos particulares que muitas

⁹⁷ OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: Experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, p. 19.

⁹⁸ Importante lembrar que isto já estava em cena no primeiro livro do autor, como vimos. Porém, a situação do escritor em *Pornopopeia* é substituída pela figura do cineasta, mas o dilema com o mercado e a venda da mercadoria “força de trabalho criativa” prevalece e, mais ainda, se aprimora.

vezes não chegavam nem a acontecer, ou alcançavam um resultado fílmico tão precário quanto às suas condições de produção. “E essa situação prossegue hoje: quantos cineastas, para se sustentar, e quantas produtoras de longas-metragens não se voltam para o filme de publicidade ou o documentário institucional?”⁹⁹

O dinheiro é o mal necessário, aquilo que Zeca não tem e precisa de alguma maneira arranjar dirigindo pequenos vídeos institucionais e películas pornográficas de quinta categoria. Ou seja, a posição de Zeca nos lança diretamente para o ramo de subprodutos da indústria cultural que necessitam de uma matéria prima específica para poderem vir à luz: a criatividade – ela também inserida na abstração do valor cambiável.

Certo que essa efusão criadora exigida pelo meio em questão não corresponde ao nível de concentração e à técnica artística mobilizados para a criação de uma grande obra – ou melhor, antes exigem a sua manipulação mais ou menos eficaz para a reprodução incessante. No entanto, a grande máquina da indústria cultural arregimenta para si as energias criadoras dispostas no mercado de ideias. De tudo ela se apropria e tudo ela transforma. Estéticas que antes eram sólidas e tinham um porquê historicamente delimitado são sugadas pelo aspirador faminto do mercado de imagens e acabam por se dissolver no ar.

Nada se cria, mas tudo se reveste de algo que pareça novo. E aquilo que se cria de fato, por sua vez, tão logo é tragado pela draga incessante preocupada em transformar tudo em dinheiro. O que brilha no céu monetário do capitalismo financeiro, brilha na alma, e não existe nenhum conforto nesta unidade aparente.

O excesso da linguagem, a velocidade da condução, a cacofonia cocainômana do ritmo dispersivo, dificultam a apreensão do que talvez esteja explícito demais e impondo-se à narrativa, imperando desde a primeira linha como uma lógica fadada a ser perseguida e reproduzida à exaustão. Como dissemos, o primeiro capítulo é todo de fugas. Para melhor captar suas diretivas, tentaremos agora um exercício de paráfrase no esforço de visualizar, no conjunto, o que é posto em cena pela “proximidade digressiva”¹⁰⁰ que impera no capítulo e na narrativa como um todo. O leitor notará que nossa escrita tornar-se-á vertiginosa, mas este é o intuito, já que pretendemos descrever o *movimento ziguezagueante* da lambança.

⁹⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. 2ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 2009, p. 43.

¹⁰⁰ “[...] a proximidade digressiva mais parece capricho de narrador displicente do que incapacidade de organizar”. CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011, p. 24.

“Não existe trabalho ruim. O ruim é ter que trabalhar”

Perry Anderson escreveu três linhas sobre o romance que, segundo ele, “tem o mercado diretamente como seu alvo”¹⁰¹ e acertou na mosca o tiro que a obra talvez acerte, conscientemente, no próprio pé. Apesar de minimalista, o comentário de Anderson aponta para uma generalização que é interessante e talvez seja mesmo o escopo mais geral do livro. No entanto, precisamos, devemos e talvez possamos ir mais longe fazendo, antes, um breve recuo. O livro começa pela relação básica que ainda ampara o mercado e, embora não pareça, rege a produção (por mais supérflua e desvalorizada que seja) de mercadorias.

Vai, senta o rabo sujo nessa porra de cadeira giratória emperrada e trabalha, trabalha, fiadaputa. Taí o computinha zumbindo na sua frente. Vai, mano, põe na tua cabeça ferrada duma vez por todas: roteiro de vídeo institucional. Não é cinema, não é epopeia, não é arte. É – repita comigo – vídeo institucional. Pra ganhar o pão, babaca. E o pó. E a breja. E a brenfa. É cine-sabujice empresarial mesmo, e tá acabado. Cê tá careca de fazer essas merdas. Então, faz, e não enche o saco. Porra, tu roda até pornô de quinta pro Silas, aquele escroto do caralho, vai ter agora “bloqueio criativo” por causa dum institucionalzinho de merda? Faça-me o favor. [15]

Uma voz distanciada em terceira pessoa, a consciência externalizada do protagonista que parola consigo próprio em solilóquio, aconselha sobre o que é prudente e conveniente fazer. Em poucas linhas somos informados sobre a especificidade do trabalho que urge ser concluído e sua razão última para assegurar a subsistência, mas também para dar conta dos analgésicos inerentes e necessários das compensações imaginárias. A incitação impositiva, apesar do tom grosseiro, sopesa o que é socialmente necessário, encoraja para aquilo que seria o bem (embora evidencie seu mau cheiro), e toca na ferramenta de trabalho (no caso a criatividade) que se encontra bloqueada ou resiste à mobilização. O tom incisivo da convocatória à atividade coerciva deixa patente o desejo do protagonista que se lhe esconde por trás e logo será anunciado – a fuga do trabalho. A despeito de a tarefa ser relativamente simples, fica claro seu teor penoso, maçante e desvalorizado, como subproduto que é de uma subárea da publicidade: a arte-quitute-culinário é cine-sabujice mesmo, *vídeo institucional*. Assim, fustigado pelo prazo do *serviço* que *presta* para uma indústria de alimentos embutidos, Zeca oscila entre começar e concluir o roteiro de vídeo institucional que lhe garantiria ganhar

¹⁰¹ “Mas a bocarra do mercado não é irresistível. A última granada literária, o romance escabroso *Pornopopéia*, de Reinaldo Moraes, que tem o mercado diretamente como seu alvo, pode ser de digestão mais difícil.” ANDERSON, Perry. O Brasil de Lula. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 91, novembro de 2011, p.42.

o pão da subsistência ou lançar-se de corpo e alma rastaquera na escrita de um pré-roteiro de cinema, meio autobiográfico, sobre a sua recente participação numa suruba mística *bhagadhagadhoga* – esta totalmente mercantil, gerenciada, calculada e avaliativa, como adiante veremos. Ao longo do primeiro capítulo, essa hesitação do herói – entre aderir ao princípio de realidade do mundo administrado, concluir o trabalho e ser infeliz; ou mandá-lo de uma vez por todas às favas abandonando-se aos domínios do princípio de prazer – é apresentada, como dissemos, numa espécie de diálogo com sua consciência (um solilóquio tique-taque), mas que se transforma no curso do capítulo e desestabiliza as posições seguras entre autor, narrador e leitor. Pois ao cessar o movimento do solilóquio o narrador cria um outro *você*, o interlocutor de seu texto, a quem pretende enviar seu manuscrito de computador. Antes disso, no entanto, parece que o narrador vai enredando a todos na sua moviola profana de rebaixamento e desvalorização, para não dizer de mercadoria cultural barateada mesmo, no talo. Como também veremos, tal barateamento esconde por trás toda a arte milimétrica do escritor.

O produto cultural fabricado pelo trabalho de Zeca é distribuído, ou melhor, trocado quer na reprodução quer no acesso, de forma gratuita, o que não quer dizer que não tenha um custo de financiamento, mesmo que baixo e precário. A mercadoria a se agregar valor através do trabalho criativo é chorume do lixão publicitário, e se equivale aos pornôns de quinta que o protagonista também dirige por força de ganhar alguns trocados. Esse embutido da indústria cultural se mantém, como adverte a voz da exortação, em outro patamar no que concerne ao seu nível de elaboração. Isto é, sua complexidade laboral é diversa ao do esforço supostamente exigido pela fabricação criativa do que seria seu oposto – cinema, epopeia, arte.

Neste primeiro parágrafo da narrativa a vulgaridade da dicção figurada no registro linguístico, e que atravessa todo o romance, impressiona pelo ritmo e pela concatenação. Se não é forçar demais a barra, como bem sugeriu um amigo, guardadas as proporções, temos a sensação de estar diante de um Guimarães Rosa da Boca do Lixo¹⁰². O léxico da obra permeado de neologismos não mantém como referência o sertão, mas o deserto urbano de concreto com sua infinidade de gírias, vocabulários e expressões, que remetem muitas vezes a universos de trabalho específicos, do nicho consumista pós-yuppie empresarial, passando

¹⁰² Devemos essa ao Vinícius (Vini) Marques Pastoreli. Se observarmos detidamente, as relações intertextuais podem ser ampliadas. Como em *Grande Sertão*, o narrador protagonista dirige-se a um interlocutor, a plataforma do diálogo é mais contemporânea, pois Zeca manda um e-mail para àquele que é o destinatário do seu discurso. A escrita é quase uma fala, não mais do sertanejo, mas sim do *junky* paulistano. O entre-lugar fictício na topografia que encarna, em vez de ser o Liso do Sussuarão, chama-se Porangatuba. O travesti de Rosa vira uma Drag da Mae West. Algumas dessas ilustrações tentaremos desenvolver, se possível, neste trabalho.

pelos termos científicos da academia, bem como das artes, até o submundo informal das drogas e do meretrício.

Voltando, o primeiro período do início reproduzido acima, cheio de aliterações em *r*, ecoa as engrenagens enferrujadas e imobilistas da realidade imposta pelo imperativo afirmativo (*senta*) do deus morto-vivo, que atende mais prontamente pelo nome de trabalho. A narração do romance é feita em primeira pessoa, mas o exórdio inicial vem em terceira – como dissemos, dentro do solilóquio do narrador –, o que por sua vez tem a força de generalizar a convenção social. Temos aí a própria consciência do protagonista permeada do senso comum, pela ética do dever sofrível e totalitário corrente na estrutura social, lembrando-lhe e impondo-lhe sempre a desgraça do dever. A recomendação é agressiva, soa como ordem ríspida e iniludível alertando o foco para o meio único de manutenção da vida.

Na sequência, o zumbidinho do computador, também sugerido por aliterações e assonâncias, reitera a necessidade de concluir a labuta, ignorar o “bloqueio criativo” e mandar brasa no roteiro de institucional, que não é nem cinema, nem epopeia, nem arte. A passagem, por mais despretensiosa que pareça à primeira vista, apresenta uma das temáticas fortes do livro, como anunciamos acima, e nos faz confrontar com a realidade gerenciada da vida, que não permite a existência de nenhuma forma autonomizada e, ao mesmo tempo, emancipatória dentro dos limites impostos pela sociedade do trabalho sistematicamente organizada pela coação das capacidades produtivas, cognitivas e criativas, de seus fantoches humanos. Assim, nem mesmo a arte é resguardada e sua equivalência no mercado revela-se na continuidade, pois “qual a diferença entre arte e embutidos de frango?” [15]. *Pornopopeia* é, antes de tudo, a história de uma fuga sem escape, pois também não existe arte fora desse mesmo atoleiro histórico onde o mercado reina, mas também governa.

O domínio do trabalho que comanda e orchestra sadicamente a realidade – e ao qual é necessário se submeter para subsistir através do martírio e ter direito *a posteriori* a alguns poucos momentos de prazer – atesta o *freak show* social no qual a vida, ou o que sobrou dela, se esperneia. Em *Pornopopeia* ele irrompe a página como um grito *imperativo*, tudo “Pra ganhar o pão, babaca. E o pó. E a breja. E a brenfa” só para inculcar algum sentido à maçaroca podre da realidade.

“Ok, chega de papo” [15]. No parágrafo seguinte, a reprimenda persuasiva prossegue no mesmo tom, a intenção é de incitar à concentração no trabalho que precisa ser feito, deixando de lado as reflexões acerca de sua natureza inútil, as quais de fato ainda não apareceram nas linhas do romance, mas podem ser antevistas pelo tom das exortações. Através da mesma voz acompanhamos a equivalência de temas (mercadorias?) tanto da esfera

artística autonomizada quanto da indústria cultura que podem ser produzidos sob as égides de um mesmo princípio coercivo: embutidos de frango ou...

[...] os cristais de Maurício de Nassau, a cavalgada das Valquírias, a vingança dos baobás contra o Pequeno Príncipe. Que diferença faz? Pensa que são os embutidos de frango do Nassau, a cavalgada das mortadelas, a vingança dos salsichões contra o Pequeno Salame... [15]

A passagem revela que o pretenso artista produtor dessas inanidades, para fazê-las, precisa sujeitar a mobilização da criatividade à crença ilusória do falso princípio de achar-se, mesmo, fazendo arte. O que noutros casos seria destinado a fins mais nobres, urge ser acessado para fabricar ninharias, “Que diferença faz? Pensa que são os embutidos de frango do Nassau, a cavalgada das mortadelas, a vingança dos salsichões contra o Pequeno Salame”. Na sequência, não para desanimar, mas sim para continuar no estímulo à pró-atividade, a autocensura adquire tom consolatório apelativo, porém em chave irônica e malévola.

[...] Pensa no target do vídeo: seres humanos a quem coube o karma nesta encarnação de vender no atacado os produtos da Itaquerambu. Pensa no evento em que o teu vídeo vai passar — vários eventos, aliás, todos no mesmo dia em todas as filiais do Brasil. Os seres humanos vendedores de embutidos verão teu vídeo e serão apresentados ao salsichão, ao salame e até à mortadela de frango, heresias saudáveis em matéria de junkyfood que a Itaquerambu vai lançar no mercado. Mesmo a tradicional salsicha e a insuperável linguiça de frango vão ser relançadas com outra formulação, segundo eles dizem. Quer dizer, em vez do jornal reciclado de praxe, os putos vão adicionar algum tipo de pasta de lixo orgânico pasteurizado na mistura, imagino, mais uma contribuição da Itaquerambu para um planeta sustentável. [15]

Primeiro é necessário reconhecer que não se está numa posição tão desfavorável, comparando-se logicamente com aqueles que são o público alvo do serviço. O trabalho dos vendedores no atacado aparece como um *karma* (que pelo jeito, como vimos, também é o de Zeca). O termo vem do misticismo budista e foi incorporado pelas religiões espíritas, o *karma* é uma lei e pronto – qualquer semelhança com o espiritismo universal atribuído ao trabalho não é mera coincidência. A comparação é maliciosa, pois visa degradar o trabalho de terceiros, mas a levada é absurda já que o mesmo *karma*, a mesma lei, aflige o roteirista de vídeo institucional e se impõe como uma ordem.

Não obstante, o institucional serve para divulgar os produtos da Granja Itaquerambu – “heresias saudáveis em matéria de junkyfood” que serão relançadas sob nova formulação, ou seja, a reciclagem do velho com a aparência do novo que, de fato, pertence a uma outra

ordem. Estamos na era do café descafeinado, da cerveja sem álcool, da cultura sem arte, em suma, do produto sem substância e, conseqüentemente, do cinismo das mercadorias que assoma com tudo: “mais uma contribuição da Itaquerambu para um planeta sustentável”, como de praxe, obedecendo à lógica do capitalismo bonzinho e responsável.

Tal concepção só é confirmada por um dos slogans da campanha “Mais saúde, menos colesterol, mais sabor. Mais do melhor para toda a sua família!” [17] – ou seja, a comida é industrial, lixo alimentar/excremento alimentício ou enlatado da pior espécie, mas apresenta a redução dos níveis de colesterol. É a moda do lixo sem o chorume – desidratado – para que todos possam cuidar da saúde e do capital humano na potencialidade de torná-lo trabalho, o que já o é de forma especulativa. É a era do consumo consciente. Da moderação e do comedimento. Ou seja, da gozada sem o gozo¹⁰³.

“Pensa no evento em que o teu vídeo vai passar”. A admoestação prossegue no tom de escarninho, mas agora o alvo é o próprio artista que precisa se confortar com pouco, no que tange seu respeito às convicções artísticas, e com muito, no que lhe revela o caráter de mercado e circulação – pois o vídeo irá passar “em todas as filiais do Brasil”, como se evidencia um pouco mais adiante. Ou seja, a arte não é arte, é cine-sabujice, não obstante, ela tem circulação ampla em território nacional, o que a arte propriamente dita nunca teve. Sua forma é democratizada, circula e alcança reconhecimento, mas é esvaziada de conteúdo.

Estamos na cultura do grátis, da degradação dos bens culturais para além do que haviam previsto Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*. O subproduto publicitário que Zeca precisa produzir é desses que já perderam seu caráter autêntico de mercadoria que – a despeito do embrutecimento e da falsa inclusão das massas – sendo degradada, também revela o caráter degradado do trabalho que se lhe esconde por trás¹⁰⁴.

Se não estamos redondamente enganados, o primeiro capítulo de *Pornopopeia* não esconde, mas mostra impositivamente uma chave interessante para a compreensão da obra. O dilema do artista, em combate constante com a cooptação e mobilização de seu esforço criativo pela indústria cultural, está na pauta do romance. Após a autoimposição ao trabalho, no intuito de concluir o roteiro para o vídeo institucional de embutidos de frango, o narrador extravasa, agora em primeira pessoa: “Porra, mas eu sou cineasta, caralho. Artista. Não nasci pra rodar vídeo institucional. E de embutidos de frango, inda por cima, caceta!” [15]. A

¹⁰³ VIANA, Silvia. *Rituais de Sofrimento*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 114-117.

¹⁰⁴ Com a internet, este esquema previsto pelos filósofos alemães talvez tenha alcançado um limite de degradação cultural ainda maior. A moda agora, pelos *sites* de relacionamento, pela popularização dos celulares *smartphones* que filmam e tiram fotos, é cada um ser sua indústria cultural ambulante, da mesma maneira que já nos tornamos homens-empresas. ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 150.

rejeição tem uma empostação irascível e é admirável quando vem da boca de um artista que reluta com a cooptação do mercado, mesmo que pareça ingênua. A fuga de Zeca não passa por medo ou covardia e num primeiro momento é legítima, pois exhibe uma recusa em pactuar com o vazio de tais produções. Mas aquilo que fica evidente ao longo da narrativa é que a revolta do narrador tem um certo caráter submisso, uma vez que não visa a transformação de nada. Assim, a recusa em concluir o trabalho ganha como contrapartida a nódoa dos desígnios: a vocação de cineasta é defendida em chave romântica, pois está ligada à sina que, por sua vez, é marca de nascença e vem de berço. Zeca é um artista frustrado e ressentido – não pretendemos derivar exatamente daí sua postura cínica, apesar de ser possível, já que o cinismo viril é uma das estratégias defensivas diante das arbitrariedades do mundo do trabalho. Contudo, não pretendemos estabelecer essa relação de causa e consequência de forma imediata. Há no livro uma série de marcações para esses traços do narrador que apontam para inúmeras direções.

Continuando, um pouco adiante, Zeca reconsidera “Volto a perguntar: qual a diferença entre arte e embutidos de frango? Ou melhor: por que embutidos de frango não podem se transformar em arte?” [16]. Esta última formulação causa espanto, não pelos termos da comparação, nem porque rebaixa a arte e por conseguinte o artista, mas pela verdade que se revela na justaposição, principalmente no esforço de equiparação mercadológica. A forma fácil e repentina com que aparecem os elementos contrastantes, para na sequência serem descartados, deixa no ar uma pergunta sem resposta, entretanto, reveladora da atualidade do problema. Qual a diferença entre as duas se, no limite, ambas são produzidas sob as leis do mercado?¹⁰⁵

As questões são pertinentes, mas levá-las a cabo pode ser comprometedor ao trabalho, além de improdutivo. “Mas não precisa pensar nisso agora” [16], é melhor manter-se alheio para preservar a insustentável leveza da posição complexada de artista. “Faz logo essa porra, porra. É bico [...] Não vai matar o artista que há em você, amice. Ou havia. Ou nunca houve nem haverá. Foda-se” [16]. A reflexão é séria, mas não merece apreço, pois logo deverá ser anulada. As provocações seguem o ritmo da exortação inicial que abre o livro e possuem a intenção de incentivar o trabalho.

“É isso aí, vídeo institucional” [16]. Na sequência, a decisão parece que foi tomada, a persuasão dá indícios de seus efeitos e a convicção de realizar o trabalho começa a se firmar.

¹⁰⁵ “O novo não é o caráter mercantil da obra de arte, mas o fato de que, hoje, ele se declara deliberadamente como tal, e é o fato de que a arte renega sua própria autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, que lhe confere o encanto da novidade.” ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max, op. cit, p. 147.

No entanto, ela não dura pouco mais que o curto espaço de uma linha de texto. O *trampo* mantém-se na geladeira e na sequência temos uma interrupção da estrutura dialogal unívoca do solilóquio que, por sua vez, por onde escoa não abandona o tema.

A quebra busca a sua explanação. O tempo é curto e “O que fode é o prazo” [16], assim, procura-se uma solução que deveria ter sido encampada no passado: “Você devia ter chamado um bosta de um roteirista qualquer pra te ajudar, desses que filam cigarro e cerveja na Merça [...] Tudo uma corja de bebum cafungueiro desempregado du caraio” [16]. Ou seja, o segredo era terceirizar o serviço desde o início, pois, ao que parece, há mão de obra abundante e barata na informalidade do pedaço: “Por uma peteca de pó e duas Original você contrata na hora um deles” [16]. Melhor ainda, seria possível flexibilizá-los mobilizando-os para outras atividades, já que regulação mesmo não há: “Se calhar, o infeliz ainda leva teu carro no mecânico[...] e te faz o obséquio de encarar uma fila de banco pra pagar tuas contas atrasadas.” [16]. Se Zeca, no seu ramo, não é exemplo de profissional bem sucedido, ele ao menos tem ideia e nos revela que, para baixo dele, é só a derrota.

Mas acontece que “merda por merda” [16], trabalho mal feito por trabalho mal feito, o protagonista mesmo encarrega-se de fazer.

Só que dessa vez travei geral. E o cara da Itaquerambu tá no pé do Zuba, que tá no meu pé, que tô em pé de guerra com os embutidos de frango. Ridículo isso. Fala sério: nem uma reles ideiazinha pro vídeo pintou ainda na tua cabeça meu filho. Nem a porra de uma ideia de merda. [16]

A lógica de transferência de responsabilidades, que o narrador deveria ter reproduzido como solução, aparece, agora, na base do processo no qual está inserido. O tom é ridículo, mas nem tanto, pois a negação em jogo, apesar das troças do narrador, em algum sentido revela uma verdade. Estamos diante dos dilemas do artista, ou pseudoartista se preferirmos, que recusa engajar a criatividade na confecção de mercadorias culturais sem valor, o que é digno. Por outro lado, o bloqueio tem um quê de automatismo, ou melhor, é sintomático, pois deriva da pressão dos colaboradores e dos contratantes do projeto que estão numa reação em cadeia, um no pé do outro, mordendo os calcanhares. A corda ameaça estourar. E como sempre, do lado mais fraco. A estafa é mental, de modo que “nem a porra de uma ideia de merda” [16] pintou na consciência criativa do herói que, ainda na fuga que já é a própria escrita a modular o tema de abertura, se diverte com a linguagem compondo subliminarmente uma espécie de poema marginal-pop-creto chulo, aos moldes dos tantos outros que fará e

comentará ao longo da narrativa e do qual a capa já deu provas, que citamos pois sua forma absconsa é modelo para muito do que vai velado no corpo da obra:

Pois é, nem a ideia.
Tá foda.
Embutidos de frango.
Foda. [16]

Na poesia chulé, a última palavra, com força de interjeição, funciona como coluna vertebral das frases curtas e define a configuração gráfica do poema em *F* submerso na forma corrida do texto. A técnica empregada é ridícula, mas é esta a sua intenção. O objetivo é causar desconforto, como quando, sobre um outro poema cometido, o narrador antecipa para si o aplauso dos entendidos, “Ó só se não é de arrancar aplausos de concretistas e assemelhados nos asilos para poetas de vanguarda” [16].

Novamente, ao invés de focar na ideia, que não há, e concluir o trabalho, o narrador destrambelha na memória: convoca as pérolas da campanha publicitária, ridiculariza seus criadores, lamenta-se por não ter cavado um lugar numa agência de publicidade (que é o lugar onde “*rola a bufunfa*”, mas já rolou mais), zomba do conceito sintetizado como mote da campanha e que fora cunhado pelo diretor-presidente em pessoa “Itaquerambu: os embutidos do século XXI”. Contudo, há método, pois o malandro cataloga as personagens que pertencem ao universo da propaganda, não de maneira aleatória, mas devolvendo-lhes os rótulos das suas funções: “o cara do marketing endógeno”, “a diretora de relações institucionais” e mais adiante “o atendimento da agência de publicidade”.

Ao longo do capítulo primeiro, o porta-voz da baixaria *esculacha* sistematicamente a boçalidade dos publicitários e nota – com ironia parcialmente invejosa, mas no fundo cheia de desprezo para com o superior estilo de vida ostentoso dos de cima – que para todos os efeitos, os debilóides da publicidade estão alguns degraus à frente na hierarquia salarial da linha de produção analisada, embora o produto efetivo do trabalho seja, ele também, uma baboseira. Por força de comparação, vale a pena acompanhar os comentários feitos pelo narrador acerca do trabalho inestimável e de alta complexidade intelectual dos agentes da propaganda, ou dos *designers* da ideologia do fetiche.

As peças da campanha publicitária que eles vão lançar já estão prontas. [...] “Mais saúde, menos colesterol, mais sabor. Mais do melhor para toda sua família!” [...] O débil mental do publicitário que bolou isso deve tá rodando agora num Land Rover zerinho, blindado, ao lado de uma patricinha escultural no máximo 25 anos mais velha que o carro, os dois

lindos, esculpidos na academia, com os intestinos repletos de fibras vegetais e substâncias antioxidantes e ácidos graxos insaturados, surfando confiantes na crista do futuro, sugando o melhor do presente, cagando e andando pro passado.

[...]

Mandaram abrir e fechar o vídeo com a frase cunhada pelo diretor-presidente em pessoa, mote de toda a campanha: “Itaquerambu: os embutidos do século 21!” O cara do marketing endógeno e a diretora de relações institucionais repisaram mil vezes que a frase “sintetiza o conceito da nossa nova linha de produtos”. Conceito? Conceito é o rabo deles. “Itaquerambu: os embutidos do século 21!” Pode uma platitude dessas sintetizar algum conceito? Vão tomar no ânus conceitual deles. [17]

No primeiro segmento, após expor o slogan da campanha, o narrador conjectura sobre a figura que criou a peça que deve ir para os anúncios. A descrição acontece em chave de paródia, mimetizando em conjunto dois tipos de propaganda, a automobilística e, só para continuar na mesma área, a de alimentos. Temos um casal “rodando agora num Land Rover zerinho”, “os dois lindos, esculpidos na academia” sofrem, contudo, uma operação escatológica da linguagem que lhes chafurda as vísceras em raio-x. As estocadas são feitas com verve de nutricionista que presta consultoria para peças publicitárias de produtos naturebas. O narrador decompõe, utilizando um vocabulário de cientista dos alimentos, o estilo de vida da felicidade *kitsch* do capital – em que os anjos *in*, paladinos motorizados da pós-história, sempre prostrados na marolona do futuro, investidores assíduos da bolsa de valores do capital-humano, deixam acumular no presente, daqueles que não lhes seguem o ritmo acelerado, os mesmos destroços de, com o perdão da palavra, merda.¹⁰⁶

Na mesma linha, o que dizer do *conceito* – “Itaquerambu: os embutidos do século 21!” – defendido pelo diretor de marketing endógeno e da maravilhosa grosseria indignada do narrador diante de tanta platitude? Ora, a análise vem no parágrafo seguinte da obra.

¹⁰⁶“Mais do que uma amostra da fixação contemporânea pelo corpo, os realities de transformação estética apresentam seu paradoxo. Segundo a antropóloga Paula Sibila, se, por um lado, o corpo é hoje objeto de atenção e cuidados compulsivos, por outro, é recusado em sua dimensão “orgânica”, em sua “viscosidade material”. Esse verdadeiro horror à carne real é sublinhado sempre e em todo o lugar, até mesmo em programas cujo foco principal é a roupa, pois a roupa adequada é aquela que “esconde as imperfeições naturais”. Para Sibila, essa relação de atração e repulsa é possível porque não é o corpo, mas sua imagem purificada, o objeto da idolatria. Por isso o tema desses realities não é tanto o corpo e sua apresentação, mas o processo explicitamente doloroso de sua depuração, da limpeza de sua materialidade, da eliminação do que “está errado”. A proliferação dessa “via-crúcis do corpo” leva Sibila a apontar para outro paradoxo: ‘É curioso que exista esta propensão ao sacrifício numa era como a nossa, que reivindica o gozo constante e praticamente compulsório. No entanto, qualquer sacrifício parece válido em nome desse ideal do ‘corpo perfeito’, uma meta aparentemente tão prosaica ou até mesmo banal. [...] Alguns autores aludem a um novo tipo de ‘ascetismo’ hoje em crescimento: uma série de rituais de expurgação carnal que não procuram atingir a transcendência espiritual, mas apenas a aproximação desse ideal do corpo imagético’.” VIANA, Silvia, op. cit, p. 113.

Se bem que, pensando bem, é um puta mantra budista essa frase. Capaz de induzir ao esvaziamento da mente, à levitação do espírito, ao cancelamento do ego, ao franqueamento de todos os portais da percepção, à náusea, ao vômito, ao aniquilamento do ser, à morte em vida Severina. Pronto. Já desabafou? [17]

Devemos seguir até o enjoo. No excerto acompanhamos o esvaziamento, em transe quase místico, do sentido da frase virando um mantra que não quer dizer nada e por isso mesmo diz tudo. O conceito do produto parece ser esse mesmo, nenhum, o que de certa forma condiz com sua ausência de substância. Em sua reflexão, o narrador dá uma aula prática sobre os efeitos da alienação num mundo dominado pela forma mercadoria. Esta, na sua planificação avassaladora da publicidade, tende a transformar a todos em mortos-vivos-zumbis do consumo, dispostos a suprir as lacunas ansiosas da subjetividade “com novos conteúdos mutantes”¹⁰⁷ – sempre idênticos uns aos outros e destinados, também, a esfumar.

A reflexão severa e pouco otimista do narrador – que é séria apesar da linguagem aparentemente corriqueira – sofre uma autodesqualificação por ser, como os postos de trabalho acima analisados, considerada inútil ou, e porque também é, tagarelice desimpedida e arejada. A explanação, tingida por uma erudição de manual, busca descrever o processo de destruição da subjetividade em gradação rumo ao nirvana, entre o prazer e a morte. Essa metodologia de aniquilamento do ser é operada pelo efeito alienador do fetichismo em seu *design* publicitário, o que conduz à equivalência espiritual da forma mercadoria os desvãos de uma subjetividade esvaziada. Porém, a isso, não se deve dar crédito. Não há sequer tempo para fazer a crítica, mesmo a mais reles que, por sua vez, não passa de desabafo e é desautorizada. Pois, na sequência, o narrador faz ressurgir o fantasma do trabalho a ser cumprido e que volta a coagir.

Legal. Agora, centra o foco nos embutidos de frango [...] Itaquerambu, os embutidos do século 21. Vídeo institucional. Mais do melhor pra toda a sua família. Uma ideia. Roteiro. Cachê. Vida prática. [17]

“Taqueopariu” [18]. Após novo esforço de concentração, ainda por insistir na retomada do trabalho e no retorno do foco à vida prática, o caráter ou o nenhum caráter do herói se deixa revelar “Tô ficando grisalho. Pançudo. Mais bêbado e zoadado que nunca. Cético, cínico, hipócrita a não poder mais.” Uma nova modulação lança no ar um dos ensejos de sua fuga, “e a Samayana ontem? e a Sossô?” e retoma rapidamente, por desvanecer-se dela, os

¹⁰⁷ JAMESON, Fredric. Cultura e capital financeiro. In: *A Cultura do Dinheiro*. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 167.

signos da pressão à qual está submetido pelo prazo: “Embutidos de Frango. Institucional. Zuba. Itaquerambu. Deadline” [18].

Acontece que não dá, e o narrador foge escrutinando agora seu contratante, o qual sempre enrola por sinal, e que já lhe dera um adiantamento do próprio bolso para a escrita do roteiro.

O Zuba prefere perder uma bola do saco a furar o deadline com o cliente, esse deus do Olimpo – da Vila Olímpia, no caso, vigésimo andar de uma torre de metal brilhante e vidro espelhado numa travessa da Berrini de onde avistei pela janela selada o quadrilátero de grama da Hípica Paulista, ao entrar na sala de reunião. Era a Hípica lá embaixo, mas não tinha nenhum cavalo. [18]

Sempre nesse esquema de interrupções e comentários, que a todo momento parecem se sobrepor excessivamente no texto, até na sua forma gráfica cheia de parágrafos curtíssimos e intempestivos, o narrador vai apresentando o universo de trabalho no qual está inserido. Vemos, aos poucos, a cadeia de terceirizações e flexibilizações do negócio, sinal das práticas neoliberais caminhando a todo vapor. A lógica opera no fato de cada um ser sua própria empresa e delegar a outros, conforme a hierarquia, as suas responsabilidades. Existe a grande corporação e suas empresinhas-individuais subjacentes, temos uma rede de prestação de serviços, veredito das ramificações, dissociações e desregulamentações do mercado. O cliente é ao mesmo tempo cliente e patrão, pois, por um lado, consome o serviço, por outro, gerencia-o para que o trabalho requerido seja eficaz e bem feito¹⁰⁸. Se vale o paralelo com a práxis da epopeia, estamos diante do Concílio dos Deuses que decidem suas posições em relação ao futuro do herói, eles habitam a morada sagrada que não é etérea nem mística, mas situa-se na Vila Olímpia: “o cliente, esse deus do Olimpo – da Vila Olímpia, no caso vigésimo andar de uma torre de metal brilhante e vidro espelhado numa travessa da Berrini” [18]. O paralelo não é aleatório, da alta mitologia literária somos retransportados para o concreto prosaico e comezinho da realidade com logradouro próprio e ostensivo, onde sói desenrolar o espírito das finanças e dos altos negócios. O Olimpo – onde se produz sob assembleia os rumos do trabalho que fornecem o motivo da fuga e das peripécias do herói – é o lugar de produção da carcaça do fetiche das mercadorias, estas são rebocadas à narrativa pela objetiva do narrador que à lógica delas tudo equivale. A troça vem do trocadilho gratuito, mas ao mesmo tempo indica algo sobre o que está em jogo. A mitologia de *Pornopopeia* segue a perspectiva da

¹⁰⁸ Muitos dos argumentos desenvolvidos sobre o *trabalho* partem do texto: DARDOT, Pierre; LAVAL, Cristian. Néolibéralisme et subjectivation capitaliste. *Cités*, n. 41, jan. 2010, p. 35-50. Disponível em: http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=CITE_041_0035. Acesso em: 20/05/2015.

videologia, ou seja, do espetáculo incessante do fetiche, “na perspectiva de que a comunicação e mesmo a linguagem passam a necessitar do suporte das imagens num grau que não se registrou em outro período histórico. Os mitos, hoje, são mitos olhados”¹⁰⁹. O espetáculo propriamente místico ou mítico de *Pornopopeia* veremos no momento da suruba.

A memória da Hípica observada da janela, por sua vez, mostra que mesmo *in loco* o protagonista foge ao trabalho. Temos um segmento um pouco mais longo que nos introduz nas preliminares da reunião. Zeca, ao avistar uma garota que cruza o gramado “com um baita cavalo entre as pernas”, pontua para o si mesmo e para o leitor “De longe era bonita. De perto devia ser rica” e presto busca a cumplicidade machista do diretor de marketing endógeno “Fogosa, né? A Égua, digo” [19]. Este tipo de cumplicidade é o mesmo que o narrador procura estabelecer com seu interlocutor ao longo do livro, o machismo de *Pornopopeia* é uma de suas prerrogativas condicionantes.

Uma nova digressão serve de pretexto para melhor traçar o perfil de Zuba, não sem malícia e desabrida intenção de ridicularizá-lo. O intermediário que convoca o herói pra fabricar vídeos institucionais havia prometido nunca mais chamá-lo para trabalho nenhum.

[...] Não sei bem por quê, o idiota não cumpriu a promessa e, meses depois, me ligou perguntando se eu queria pegar um trabalho. Eu quero é grana, mas às vezes sou obrigado a trabalhar pra conseguir o desgraçado do metal vilão. Ele começou explicando que o job tinha o meu “perfil criativo”. Como o meu perfil criativo anda sem um puto no bolso, topei a bagaça no escuro... [19]

O esculacho vem do fato de Zeca regularmente estourar os prazos com Zuba que, mesmo sabendo da instabilidade do herói, sempre lhe concede novas oportunidades. O cinismo é forte e avacalha a confiança do contrato, que é informal e sempre feito no *fio do bigode*. “Fica esperto dessa vez, Zeca. Nada de pirar nas reuniões, tá? E se liga no deadline. É tua última chance comigo.” [19] Ao avaliar a advertência do superior, feita pelo telefone, o narrador faz um gancho entre dois contratos sociais, os quais frustra por sempre descumpri-los. “Já tive outras últimas chances com o Zuba. E também com a Lia, por falar nisso” [19]. E num mesmo parágrafo contrasta as partes lesadas:

A Lia. Não dou as caras desde ontem. Deve tá puta comigo, claro. Mas não é nenhum fim do mundo. Sempre parece que é, mas acaba não sendo o fim do mundo. Já com o Zuba, sei não [...] Ele não é minha mulher, não tem filho

¹⁰⁹ BUCCI, Eugênio; KEHL, M. R. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 16.

comigo, não se deixa impressionar pelos meus olhos azuis, não conhece meus predicados viris. [19]

Além de comprovar sua cafajestagem, Zeca ainda se gaba da virilidade e do fato de possuir os olhos azuis, que serão fundamentais para algumas de suas conquistas, ou negócios delas derivadas¹¹⁰. No paralelismo esboçado entre a esposa e seu agenciador é interessante apontar para o fato de como Lia aparece nas páginas do romance e que aqui, nas grosserias do narrador, vai de algum modo antecipada. Suas duas grandes inserções são em conversas pelo telefone, sempre para resolver problemas de administração e gerenciamento do contrato conjugal, que é encarado como mais um negócio qualquer – no mínimo, é a única fonte de renda segura de Zeca, o que ele faz questão de deixar claro em passagens posteriores. Outro dado interessante é que sempre depois de discutir ou pensar demoradamente na mulher, o narrador aperta o botãozinho do foda-se e enfia o pé na jaca.

O capítulo em análise possui caráter minimamente episódico, funda o presente narrativo – que serve à clarificação do embate entre trabalho e fuga – com a reconstrução da memória sempre pronta a vir à tona de forma disjuntiva. O esforço central é detalhar a última reunião com os *itaquerambus* no prédio da Berrini, mas também glosar sobre o que virá ao longo da narrativa. Um pouco do método que já está na abertura também é explicitado na narrativa: “Você já deve ter percebido o quanto eu ando obcecado em narrar tudo que me acontece, e até o que não me aconteceu ainda. Armadilhas da ansiedade” [412]. Assim, no capítulo primeiro, a prosa desenfreada segue em ritmo de *tilt cocaínico* que mistura as partes, tudo acelera, tudo deseja comentar nos mínimos detalhes e, no entanto, deixa-se dispersar. Em disrupções aparecem em fila indiana “Sexo, grana. Vídeo institucional. Embutidos de frango” [19] por força de indiciar como as coisas serão atreladas no conjunto. Mas o trabalho sempre volta a apelar e o narrador justifica de diversas maneiras sua ausência de criatividade para encarar os embutidos: em alguns momentos culpa a pressão exercida pelo prazo que estoura; noutros afeta dignidade de artista que não quer se vender; e termina por reclamar do oco na cabeça que sempre o acomete após uma viagem de ácido, um oco “dentro do outro, até o oco infinitesimal onde se abriga o vazio da alma inexistente” [19]. Na sequência, arrisca uma teoria biológica da alma ao gosto naturalista das pulsões instintivas, mas ainda assim a concatena à consciência em primeiro lugar “A alma, como se sabe, é um organismo arcaico com três órgãos: miolos, estômago e genitália” [20]. A consciência é materialista, mas também animal, e como que nos adverte da ausência de movimentos interiores da alma. Daí a

¹¹⁰ O episódio da travesti e da caiçara Josi são dois exemplos.

sensação ao longo do romance de que as personagens são títeres do narrador, inclusive ele próprio que está submetido a um confronto e produção de imagens espetaculares numa voltagem assustadora, o que às vezes pode parecer maçante, mas que no fundo guarda uma combinatória de sentidos.

À primeira vista, devido ao ritmo espantoso, bem como à vulgaridade do registro, tudo parece jogado e sem motivação, mas nem tudo que é de graça é necessariamente gratuito à narrativa. Depois de algumas quebras na fala destrambelhada e confusa de Zeca, que como vimos sempre procuram antecipar alguma coisa, a comparação consolatória com a realidade dos vendedores volta à cena.

Por isso te apruma e travaia, vagabundo. Pensa o seguinte: e se em vez de fazedor de vídeo institucional você fosse o cara que é obrigado a assistir a essa porra? Um vendedor da Itaquerambu, digamos. Caralho, acho que me matava se tivesse que percorrer supermercados e açougues e armazéns pelos brasis afora vendendo embutidos pra sobreviver. “Bom dia, amigo, já conhece a nova e revolucionária linha de embutidos de frango da Itaquerambu? Sua freguesia vai adorar. A propaganda tá bombando na tevê. É lucro certo amigo.”

Tá louco. Embutia um teco de chumbo na mioleira, que nem diz o Nissim, e um abraço. [20-21]

Agora, pior do que fabricar tais vídeos de caráter institucional, seria estar na pele de quem é obrigado a assisti-los para depois vender seus conteúdos materiais pasteurizados nos pegue-pagues da vida, reproduzindo na íntegra, inclusive, o discursinho decorado de praxe e cheio de frases feitas, como se pode notar – estas, no entanto, só ganham com uma leitura em voz alta que lhes confira a entoação necessária. Contudo, se o molde do discursinho persuasivo da venda é decorado, a forma de lhe conferir eficácia ao ser proferido compete ao vendedor. Este deve portar-se como um ator que precisa, através da criatividade, emular a voz de um personagem sedutor tornando, assim, as qualidades improváveis do produto (*junkyfood*) confiáveis aos olhos e ouvidos de quem o compra. A conclusão que se retira do trecho é que sempre existe um trabalho pior a ser feito, mas – e muito embora todos signifiquem e se igualem pelo dispêndio de força na criação de algo sem sentido – o que a ideologia continua apregoando é que “Nenhum emprego é tão duro como nenhum”¹¹¹. Ora, Zeca não quer trabalhar, mas às vezes é obrigado “pra conseguir o desgraçado do metal vilão” [19], no entanto, sua voltagem crítica não se perde, mas é cínica, o que a complica e de certa

¹¹¹ GRUPO KRISIS, *Manifesto contra o trabalho*. São Paulo: Conrad, 2003, p. 25.

forma a situa.¹¹² O *freelancer* prestador de serviços para a indústria marqueteira possui força de trabalho qualificada, a qual ele não ignora e ao mesmo tempo lhe serve para distinguir-se da esola a que estão submetidos os vendedores andarilhos. A despeito da precarização das vagas de trabalho ser um fato e atingir, em cheio, as duas esferas, a inutilidade das profissões presentes em tensão na passagem *quase* (vale a pena frisar) que se harmonizam numa equivalência. O trabalho dos debaixo é desqualificado pela linguagem maliciosa e agressiva do narrador que ao mesmo passo reconhece a falta de sentido da lei reguladora das forças produtivas e improdutivas em geral. O portador da palavra deixa claro que preferiria a morte ao executar tal barganha “Tá louco. Embutia um teco de chumbo na mioleira”, porém, as suas aflições “em pé de guerra com os embutidos”, que são o mote pelo qual acompanhamos seus rodopios no desenrolar do capítulo, desmentem a farsa ao servirem como contraponto frágil e insuficiente, mas que o narrador pretende manter no esforço de executar a tarefa que lhe cabe. A fuga máxima evolada por Zeca, ao considerar vestir a carapaça e a carapuça dos trabalhadores precarizados do comércio, só atesta a verdade subjacente da sua própria situação que se equipara à daqueles, mas nem tanto. Zeca obedece, de certa forma, às mesmas regras de trabalho impostas aos vendedores: a mobilização da criatividade para conferir credibilidade ao produto. No entanto, algo os diferencia para além do salário e da qualificação, o que já não é pouco. O esquema de trabalho dos vendedores possui um agravante, a mobilidade espacial, o deslocamento incessante por cidades ou estados. A esta última boa nova das flexibilizações, ao menos, Zeca não precisa se curvar. Não pretendemos dizer que o nível de exploração e sofrimento de ambos os postos de trabalho são equivalentes, não o são e pronto acabou. Nosso intuito é indicar que tanto um quanto o outro não possuem sentido para além da necessidade de trabalhar e ganhar a vida, a isso soma-se o fato geral, para quase todas as profissões, da desvalorização da força de trabalho¹¹³.

Portanto, vamo lá, minha gente, embutidos de frango. Yes. Tá tudo aqui no catálogo da Itaquerambu. Ó só o salsichão de frango que beleza. Com ou sem alho. Tremendo pirocão, curtido no rabo da diretora de relações institucionais. Ou no do diretor de marketing exógeno. [21]

Após operar uma transfiguração erótica nos embutidos, outro *slogan* da campanha é evocado “*Uma festa para o paladar, um refresco para as coronárias*”, para na sequência ser

¹¹² Os comentários sobre o cinismo serão desenvolvidos em outro segmento deste trabalho, mas só gostaríamos de destacar o fato curioso de a crítica cínica de Zeca dominar com desenvoltura o vocabulário da esquerda.

¹¹³ KURZ, Robert. O homem flexível. In: *Com todo vapor ao colapso*, op. cit., p. 204-209.

paralelizado com uma citação de Rimbaud “*J’ai horreur de tous les métiers*” [21]. Justificando seu horror aos negócios com o caução do poeta francês, apenas uma das inúmeras autoridades literárias evocadas ao longo do livro, Zeca termina por narrar até o fim a reunião com os diretores da Itaquerambu, que engrena e chega ao fim em duas páginas e meia.

As digressões passam a ser menores e pontuais, fornecem geralmente alguma informação sobre uma personagem ou ainda servem para comentários desabusados do narrador. Algo do método descritivo de Zeca começa se esboçar no escaneamento da diretora de relações institucionais vestida com um *tailleur* moderno e exibindo “razoável centimetragem de suas pernas granfinórias” [21]. O aversivo universo do marketing entra pelo ouvido “foco no cliente, agregar valor, sinergia, comunicação integrada, trade marketing, upscaling, benchmarking, opportunity scanning e o caralhaquatring” [21]. O narrador, que confessa dar “*uns pegas e uns tirinhos*” no carro, tende ao *overacting* nas reuniões e confirma aquilo que Zuba diz a seu respeito, revelando-nos o que encontraremos pela sua dicção ao longo da narrativa “falo dez vezes mais do que ouço, solto piadelhas infames e mudo de assunto com facilidade espantosa” [22]. A informação dada é cumprida imediatamente, troca de eixo e serve de pretexto para que Zeca pontue suas características em comparação com o irmão (filósofo suicida) evocado junto à memória do pai¹¹⁴.

Ao fim da reunião, Zeca é obviamente o bode expiatório – reconhece sua posição descartável e novamente procura se aprumar para encarar os embutidos, o que não acontece. “Job é foda, cara. Meu reino por um blowjob” [23], o sexo como fuga começa melhor se delinear no trocadilho não tão gratuito da sentença.

Nesta frase simples encontramos uma miniaturização dos motivos da obra e eles podem ser captados pela interpolação das expressões estrangeiras. Os dois termos vêm do inglês: o primeiro é emprego, trabalho, aquilo que causa horror e do qual se pretende fugir; o segundo é também reconhecido como categoria de filmes pornográficos com cenas de felação – é o sexo que aparentemente seria suporte para a libertação –, sua tradução literal, utilizada inclusive pelo narrador em um dos episódios sexuais do livro, é trabalho de sopro.

Zeca busca escapar dos *rituais de sofrimento* que permeiam as lógicas do trabalho e se joga numa espiral de compensações imaginárias (o cinismo e o humor sendo parte delas?). Porém o que Zeca faz surgir de seus escapismos é a reposição da mesma lógica mercantil/fetichista: atribuindo valor a tudo, espetacularizando as cenas, evidenciando-lhes a

¹¹⁴ O apontamento feito por Zeca sobre sua família é central e estará presente em nossa análise num seguimento adiante.

lógica de trabalho sedimentado que se revela por trás e faz tudo virar mercadoria. O sexo no livro será troca e produção. Concorrência e prêmio. Abuso e esmola. Investimento e fuga. Trabalho, preço e lucro. Sofrimento e obrigação.

Contudo, o narrador parece defini-lo e ordená-lo enquanto projeto “Contar de uma vez por todas o que rolou lá na Samayana”, o que lhe pode render “um belo roteiro de longa” [23]. A fuga é dupla, vem pelo sexo e pela arte encarada enquanto princípio de prazer, algo como a luta por Eros de Marcuse parece entrar em jogo¹¹⁵. O método de sua exposição detalhista e minuciosa é anunciado, pois se lembra de tudo “*em detalhes microscópicos*” e mais ainda em “*alta definição*”, para deleite dos cinéfilos.

Após mais uma admoestação ao trabalho que o lembra da sua situação de quase enforcado pelo *deadline*... Eureka! – a ideia do roteiro aparece clara e por inteiro na sua cabeça, como que inspirada pelas musas do olimpo empresarial que descem para soprar a criatividade imagética no ouvido do herói. Assim, o narrador nos apresenta o argumento que faz confrontar o ridículo de tais produções pasteurizadas com uma pitada de pitoresco nacional. Nada de original na ideia que, aliás, já deve ter mil versões com mil produtos diferentes, o interessante, contudo, é que ela nos remete ao descobrimento e a *fundação* do Brasil. Um português botulínico pisa numa praia deserta e é sequestrado por uma tribo de belos e belas jovens que o conduzem para um banquete no qual ele teme ser o prato principal, mas “adivinha se as iguarias não são os embutidos de frango da Itaquera” [24]. Justo, nada mais normal em um país que nasce como mercadoria ter desde o início seu estoque de embutidos¹¹⁶.

Novamente o narrador se decide “Tão tá. Vamo nessa. Habemus ideia” [24], mas logo se interrompe, e ao pensar em quem irá escrever o maldito roteiro, começa a conjecturar a identidade do *você* que até o momento era ele mesmo. Ficamos sabendo que este interlocutor, do qual o narrador lança mão para se distrair, é um possível escritor com quem, no frigor dos ovos, ele pensa em dividir o trabalho, não dos embutidos, mas da escrita que tece para se libertar. A narrativa de *Pornopopeia*, podemos dizer, como que se inicia pela divisão social do trabalho. “Se der certo, tiro um filme da história de ontem na Samayana, e você, um livro”

¹¹⁵ MARCUSE, Herbert, op. cit, p. 13-23.

¹¹⁶ Quando nota o desânimo do nosso narrador para com o tema do vídeo institucional, Zuba pede: “e capricha na linguagem brasileira universal, tá?”. Zeca fica indignado, mas ao que parece buscou cumprir a ordem. Estamos diante do mercado das formas, ou do varejão estético ao qual foi submetido no contemporâneo o que antes movia a pesquisa para o estabelecimento de uma *consciência criadora nacional*. Apesar do tom de baboseira da passagem, pois se trata de um roteiro de vídeo-publicitário-institucional, na segunda parte do livro esta dimensão do pitoresco e do natural atrelados ao momento de fundação ganha suas reverberações.

[24]. Exatamente aquilo de que Zeca procura se libertar, ele já almeja transferir a outro como obrigação, como veremos.

Sabemos, ao abrir o livro, que estamos diante de uma forma literária e apesar desta constatação óbvia e ululante que salta aos olhos de qualquer um, o narrador chama a nossa atenção para o fato de que ele está fazendo outra coisa: “isso aqui não é pra ser conto nem romance. Digamos que seja um pré-roteiro de cinema” [25]. Ou seja, uma forma de escrita que evidentemente não é a que temos em mãos.

A informação não é apenas gracejo irônico que rebaixa a qualidade e revela a incompletude daquilo que se impõe aos nossos olhos, mas é também uma pista sobre o construtor efetivo (ainda fictício) desta epopeia bufa, o qual se mantém, por sua vez, em semidistanciamento e em silêncio. Esse esboço de roteiro cinematográfico que o narrador afirma escrever, como vimos, aparece como a fuga do trabalho que ele precisa concluir. Esta fuga, doravante, será sempre o problema de um outro para quem o protagonista almeja transferir o trabalho de arte. Assim, Zeca dá-se em matéria prima, em mercadoria a ser transformada pela linguagem que será responsável por descascar sua aparência. O objetivo do produto, no entanto, é o mercado e pode ir para as prateleiras ser vendido como arte (cinema/literatura?) ou embutidos de frango. Seu ponto obscuro é o trabalho desvalorizado que pode servir tanto para uma coisa quanto para outra, já que o importante é sobreviver e ganhar algum dinheiro, sua motivação única e fechada em si mesma – segundo parece atestar o narrador.

O trabalho do artista quando coisa

*Na cultura do grátis da Internet já nada nem ninguém é respeitado.
Também já nem se pode falar de respeito próprio. Quem no meio do
capitalismo enaltece o total desvalor das suas produções intelectuais
e artísticas com isso admite também a nulidade do seu conteúdo. Pois
um puro nada também só pode produzir um puro nada.*

Robert Kurz

A sequência vertiginosa e em zigue-zague do primeiro capítulo (e que avança por toda a narrativa) é produzida pelo seu aspecto de movimento e parada, e aponta para uma concorrência de duas temáticas que competem nas hesitações do narrador. Uma liga-se à

demanda do trabalho que precisa ser concluído. A outra é a necessidade de criar, fora da lógica empreendedora (empresarial) da indústria e do mercado, uma obra artística com relativa autonomia. Do bloqueio criativo diante dos embutidos emana a narrativa em fuga, ela mesma uma digressão, ou seja, um subterfúgio na tentativa de se contrapor à dinâmica do mundo administrado. No entanto, o que acompanhamos ao longo do primeiro capítulo é o cotejo de algumas relações de trabalho envolvidas na produção do invólucro e venda do fetiche: a feitura da superficialidade do fetichismo da mercadoria que faz com que ela dispense “cordas ou espelhos para levitar sobre seu próprio corpo”¹¹⁷. Por trás de toda mercadoria, mesmo da mais desvalorizada e que se apresenta como uma imagem vazia, existe uma quantidade de trabalho abstrato sedimentado. O que ocorre é que essa mercadoria força de trabalho sofre constante desvalorização¹¹⁸. Se a economia está cindida da esfera do trabalho e o capital fictício, aparentemente, depende cada vez menos desta matéria prima para se autovalorizar, sua desregularização e flexibilização constantes não param de crescer¹¹⁹.

Zeca vivência esse processo de desvalorização. O trabalho que ele realiza exige sua dedicação máxima, é preciso dar tudo de si para a produção de algo sem sentido, desprovido de substância e qualquer possibilidade de gozo, assim como os alimentos que ele enfeita com o feitiço dos vídeos institucionais. Zeca procura fugir e escapar de um mundo onde o gozo não parece mais ser possível, a não ser de forma perversa ou cínica (o que de fato é encampado), pois ele só se realiza sob o espectro da forma mercadoria, ou seja, através do encontro adesivo às suas imagens.

Refletir sobre o fetichismo da mercadoria, sobre sua aparência de objeto desvinculado da vida, no limite, o levaria de volta ao questionamento central sobre o trabalho – a mercadoria de todas as mercadorias. Mas este não deve ser questionado e sim levado a cabo, pois volta sempre a conduzir a personagem para suas engrenagens imobilistas. Ora, como vimos, é exatamente a esta vida prática da injunção ao gozo moderado e no limite inexistente que Zeca irá se contrapor.

Adiando a mobilização pelo trabalho, hesitando em fazer o jogo do mercado, relutando em empenhar a criatividade para produzir o roteiro de institucional, no entanto, o narrador dissecar os seus mecanismos de funcionamento. Desde a primeira linha, já estamos

¹¹⁷ VIANA, Silvia, op. cit. p. 24.

¹¹⁸ Silvia Viana já havia apontado para o fato do *merchandising* nos *realitys* ser feito por meio do trabalho não remunerado dos participantes. Se nos é permitido acrescentar mais lenha nesta fogueira, nos *sites* como o facebook uma forma de *merchant* não remunerado é feito todos os dias, uma marca de cerveja, digamos, monta uma página na rede social em questão e convida pessoas para que elas *curtam* o rótulo do produto, este rótulo, por sua vez, passa a aparecer sempre no perfil do usuário como uma das coisas de que ele gosta, os amigos que também curtem a bebida fazem a mesma coisa e assim por diante. VIANA, Silvia. op. cit. p. 153.

¹¹⁹ KURZ, Robert. *Com todo vapor ao colapso*, op. cit. p. 32-41.

enredados no meio da fuga de Zeca, a forma da prosa dá testemunho ao confirmá-la pelo vai-e-vem da escrita que nos desnorteia e reorienta. O narrador parece estar fugindo o tempo todo e nos avisa do seu procedimento, como se falasse que está fugindo do trabalho, para falar dele toda hora. Ou seja, o que o protagonista pretende abandonar, o trabalho, é exatamente aquilo que no campo do conteúdo a prosa persegue e desenvolve na exposição, como um karma do qual a escrita em fuga se afasta para melhor analisar no seu estado mais cruel de imagens vazias.

A fuga em *Pornopopeia*, como fica evidente, será pelo sexo e pelas drogas, mas dentro de um projeto artístico, o que ainda envolve trabalho e inserção dentro do mercado cultural. Esse projeto e esse trabalho Zeca também acaba por abandonar dividindo-o, transmitindo-o a outro, ao seu interlocutor (talvez o narrador-personagem-épico efetivo da obra) ou mesmo, em termos, ao leitor que se vê implicado nas provocações do herói e precisa segurar sua bucha. “Bom, divirta-se, cumpadre. E bom trabalho, como os babaquaras dizem aí em São Paulo” [475]. No entanto, ao fim do primeiro capítulo há uma espécie de pacto que, se for aceito, será de morte, ou melhor, de trabalho, o que é quase a mesma coisa: “Continua lendo. Ou não. Cê que sabe. Por ora, só preciso de um ouvinte – um qualquer você que poderá ou não ser *você*” [24]. Antes de tudo, a aparência mais superficial de *Pornopopeia* é de um embutido de frango, só que no recheio da forma ele não é *light*.

Nesse sentido, a obra em questão parece cumprir um dos traços mais significativos do que para Fredric Jameson faz-se necessário para uma discussão sobre a arte pós-moderna, a saber: a dissolução entre “arte erudita e formas comerciais”¹²⁰. Os materiais destas duas esferas da cultura (ordinariamente chamadas *erudita* e *de massa*) estão (quer queira, quer não) disponibilizados nas gôndolas do mercado e assim cabe ao artista, ou ao produtor de objetos pretensamente artísticos, utilizá-los da maneira que mais lhe aprouver.

Esta dissolução gera, no entanto, dois discursos por parte da crítica, que aparentemente se contrapõem, mas não resolvem a questão. De um lado, pesando toneladas de positivismo-feliz, os defensores mais radicais da pós-modernidade regozijam com o suposto clima de “liberdade” aberto pela “democratização” do acesso oferecida pelo mercado que deixa, por sua vez, de ser visto como um problema e passa imediatamente a ser solução. Do outro lado deste posicionamento mais reacionário, pesando toneladas de um pessimismo-saudosista-chorão, e funcionando como um contraponto um tanto quanto absurdo dos primeiros, podemos encontrar o discurso mais conservador e lamentoso dos defensores da modernidade

¹²⁰ JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 12, junho de 1985, p. 17.

clássica, que de um jeito ou de outro buscam reafirmar as raízes espondongadas de um sujeito elitista da formação burguesa. Nas palavras de Robert Kurz os segundos “aderiram ao passado capitalista” e os primeiros, “ao presente capitalista, e ambos renunciam a uma nova perspectiva para o futuro anticapitalista”¹²¹.

O fato de as obras de arte, em sua grande maioria, só se realizaram perante o público na forma mercadoria com efeito é um problema central e que em nenhum momento pode sair de cena, mas esta última redução, por mais certa que seja, não pode limitar ou barrar a investigação ocupada com os desdobramentos estéticos de tais objetos e precisa, antes, ser a todo momento confrontada com a contradição efetiva plasmada a ferro e fogo nos desvãos das estruturas artísticas. No limite, todos os criadores (de literatura, cinema, música, artes plásticas, teatro, crítica etc.) estão submetidos a círculos específicos de produção pautados eles também pela *divisão social do trabalho*. A obscenidade devastadora dos produtos vendáveis nos grandes magazines da indústria cultural talvez funcione para trazer à tona, nada mais que uma contradição estrutural da nossa sociedade e da qual a esfera da arte tampouco pode se ver livre: a perda de uma autonomia idealizada imputada à arte burguesa, mas que na realidade nunca existiu, a não ser como projeção ilusória. Este fato é sabido e, em parte, já esta na *Dialética do Esclarecimento*:

[...] A arte como um domínio separado só foi possível, em todos os tempos, como arte burguesa. [...] As puras obras de arte, que negam o caráter mercantil da sociedade pelo simples fato de seguirem sua própria lei, sempre foram ao mesmo tempo mercadorias[...] O Beethoven mortalmente doente, que joga longe um romance de Walter Scott com o grito: ‘Este sujeito escreve para ganhar dinheiro’ e que, ao mesmo tempo, se mostra na exploração dos últimos quartetos – a mais extremada recusa do mercado – como um negociante altamente experimentado e obstinado, fornece o exemplo mais grandioso da unidade dos contrários, mercado e autonomia, na arte burguesa. Os que sucumbem à ideologia são exatamente os que ocultam a contradição, em vez de acolhê-la na consciência de sua própria produção [...]¹²²

Segundo Robert Kurz, Adorno e Horkheimer, no capítulo sobre a Indústria Cultural na *Dialética do esclarecimento*, não levaram até as últimas consequências a historicização negativa da racionalidade capitalista. Para o crítico do colapso, os autores reconhecem a contradição entre mercado e autonomia, mas pretendem fazê-la “surgir como ‘unidade’

¹²¹ KURZ, Robert. A estética da modernização. Trad. Cláudio Roberto Duarte. Disponível em: <http://obeco.planetaclix.pt>, janeiro de 2002. Acesso em: 10/09/2013.

¹²² ADORNO, T., HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 147.

reconciliada ou pelo menos fundamentalmente reconciliável num passado de burguesia cultural idealizado”¹²³. E comentando os desdobramentos sobre a recusa de Beethoven exposta pelos frankfurtianos ressalta a importância da irreconciliabilidade da contradição:

Mas a concepção de Adorno e Horkheimer, apesar deste excursus deficitário, formula ainda uma crítica consciente do problema contra a cultura do grátis [...] quando eles fazem notar que “sucumbem à ideologia” justamente aqueles que “ocultam a contradição, em vez de acolhê-la na consciência da sua própria produção”. Não se trata obviamente de uma imaginada unidade entre conteúdos que se fecham à forma do valor, por um lado, e habilidade para o negócio monetário da circulação, por outro, cuja idealização ela própria “oculta a contradição”, mas sim e apenas do facto de que surge com toda a nitidez a irreconciliabilidade da contradição e a necessidade da ruptura histórica (em vez da “superação” positiva) na “consciência da sua própria produção” e de cuja forma da mercadoria ou do dinheiro como mal necessário sob as condições opressivas se retira aquela interpretação minimizadora ou mesmo transfiguradora.¹²⁴

O que está em jogo no excerto transcrito acima é a crítica direccionada à falsa aparência emancipatória da cultura do grátis disponível na internet, e que é vista pelos entusiastas da pós-modernidade como um avanço. Kurz analisa em seu ensaio, na verdade uma de suas últimas palestras no Brasil, como essa nova fisionomia da indústria cultural, levada ao esgotamento pela rede mundial de computadores, participa de um esquema muito maior de desvalorização dos próprios conteúdos das obras que se desvalorizam internamente. Em relação a Adorno e Horkheimer, o que Kurz recupera não é a positividade celebrada pelos críticos no ato de Beethoven em a relação ao romance de *Walter Scott*; nem à postura do artista negociante experimentado que unifica os contrários, “mercado e autonomia, na arte burguesa” (o que no fundo também oculta a contradição); mas sim, o que o crítico recupera e ressalta é apenas a aparição nítida de que é impossível a conciliação de tal contradição, portanto, há a necessidade dessa impossibilidade ser acolhida pela obra na consciência de sua própria produção e apontando para a necessidade de ruptura histórica. De certa forma, *Pornopopeia* surge da própria impossibilidade de ser arte e daí retira sua força.

Em todo caso o que fica evidente é a falta de saída, ou seja, estamos vivendo inteiramente dentro do jogo. Uma banda anarquista da Suécia que posta na internet seu disco, gravado de forma totalmente independente, e disponibiliza todas as faixas sonoras de seu álbum gratuitamente, apenas de maneira ingênua e ilusória está livre do processo de produção

¹²³ KURZ, Robert. A indústria cultural no século XXI: sobre a actualidade da concepção de Adorno e Horkheimer. Disponível em: <http://o-beco.planetaclix.pt/rkurz406.htm>. Acesso em: 10/09/2013.

¹²⁴ Idem, Ibidem. Disponível em: <http://o-beco.planetaclix.pt/rkurz406.htm>. Acesso em: 10/09/2013.

capitalista que nos aflige e subjuga a todos. A não ser que acreditemos na capacidade interativa e integradora da rede, como se ali, no *ciberespaço* totalmente virtualizado, não houvesse uma quantidade infinita de trabalho abstrato. Os celulares *ching-ling*, contendo fantasmagoricamente em si uma quantidade monstruosa de exploração da força de trabalho mantida sob regime neoescravocrata, são lindos, úteis e nos possibilitam fazer downloads de músicas anarquistas contra o estado, o consumo, o fetichismo da mercadoria, em suma, contra o capital que contraditoriamente assegura sua reprodução. Isso é muito bom, sem ironia, desde que encarado também sem ilusões. Ou seja, a negação máxima à ordem capitalista que poderia existir dentro de uma obra de arte inserida no mundo capitalista, não seria exatamente sua pretensa forma autonomizada em relação à forma mercadoria, nem sua linguagem absolutamente ininteligível e incomunicável (como já nos advertiu o mesmo frankfurtiano fracassista¹²⁵ citado anteriormente, isto não seria senão uma outra forma de fetiche). Mas ao que parece, a negação máxima e derradeira seria a recusa extrema em promovê-la, divulgá-la e ao fim e ao cabo, preferir não fazê-la. Bartleby. Qualquer coisa como a utopia maluco beleza do dia em que a terra parou. Contudo, não sejamos utópicos, nem tão niilistas, embora saibamos que autonomia não há. Se para agir no capital, basta sentirmos a inevitável necessidade fisiológica de urinar, talvez, manter viva a contradição de sua própria condição seja o máximo que os produtos artísticos possam, no momento, ainda fazer contra a apatia derrotista, por um lado, e contra o entusiasmo frívolo, por outro. Por ora, não cometamos suicídio coletivo.

Para tentar dar conta de uma suposta e talvez impossível totalidade da vida, o escritor ou artista contemporâneo minimamente preocupado com as questões que envolvem o corpo social do qual faz parte, não pode se apartar do confronto com uma problemática já há muito tempo proposta por Walter Benjamin (que no fundo é bem similar a apontada mais recentemente por Kurz) e que parece ainda ter sua validade: “qual a relação da obra dentro das relações de produção de sua época?”¹²⁶. Segundo o filósofo alemão, essas tentativas de resposta devem ser inquiridas pela análise da técnica, também no nosso caso, literária das obras. Para Benjamin, o conceito de técnica seria aquele “que torna os produtos literários acessíveis a uma análise imediatamente social, e portanto a uma análise materialista”¹²⁷. Com respeito ao curso da história e ao nosso momento específico que, por enquanto, não dá pinta

¹²⁵ Utilizo aqui só a expressão de Paulo Arantes. ARANTES, Paulo Eduardo. Apagão. In: *Zero a esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004.

¹²⁶ BENJAMIM, Walter. O autor como produtor. In: *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 131.

¹²⁷ BENJAMIM, Walter, op, cit, p. 131.

efetiva de um horizonte revolucionário, e também se nosso globo ocular não estiver muito prejudicado pelo astigmatismo do texto, o que está em jogo na forma do romance *Pornopopeia* pode ser encarado como exemplo de uma técnica literária de alguma maneira posicionada e, mais ainda, totalmente imersa dentro das relações de produção de nosso tempo. E através dela, talvez possamos mergulhar numa análise social e materialista para reduzir, reduzir, reduzir... até virar pó, sem o duplo sentido que, no entanto, a obra permite.

Se o desenvolvimento da indústria cultural, que se alastrou consideravelmente nas últimas décadas, transformou e introduziu a fórceps novas questões para a criação artística, como seu resultado *a priori* hoje cada vez mais vinculado sob a forma mercadoria, isso nos faz pensar na validade de categorias frequentemente imputadas e exigidas pela fatura das obras – uma delas girando atualmente em torno de suas possibilidades críticas em um mundo sangrentamente racionalizado e aparentemente sem escape. A literatura, ao menos na concepção e na forma que a conhecemos hoje, com seus desdobramentos iniciais com raízes na era da ascensão burguesa, sempre foi nossa cachaça diferenciada, desde que se pudesse, obviamente, pagar por ela. O capital globalizado só reconhece uma única totalidade, um único e abjeto caráter universal, tão abstrato quanto materialmente simbolizável, e possui a imagem de um deus estampado numa nota de cem.

Estamos diante de uma arapuca ideológica da qual não parece haver escapatória – não há precisamente um lugar que seja possível ocupar e que ao mesmo tempo esteja totalmente fora da ideologia¹²⁸ do moderno sistema (re)produtor de mercadorias. Nesse sentido, talvez só mesmo dentro dele, visto não ser possível produzir fora do mercado, mas através de um mergulho fundo e perscrutatório pelas suas ruínas, as melhores e mais bem intencionadas obras de arte podem, ainda, mover-se acompanhando criticamente os últimos lances da decomposição em curso na vida – que no limite é o delas próprias. Sem, no entanto, significar uma ruptura da linha divisória intransponível entre arte e vida, mas ainda negando a integração fácil, feliz e sem conflito sob os braços do mercado. Neste caso, o risco que sempre se corre é, mesmo que inconscientemente, o de passar para o outro lado. O inferno é aqui – e como é sabido, de boas intenções ele está cheio.

Recapitulando, Zeca escreve um pré-roteiro de cinema para fugir da obrigação de produzir um roteiro para os embutidos de frango da Granja Itaquerambu. Em todo o primeiro capítulo da obra o narrador se debate entre a consciência da inutilidade do trabalho e seu desejo de criação artística como possibilidade de libertação em última instância, também

¹²⁸ ŽIŽEK, Slavoj. O espectro da ideologia. In: *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

abandonado. Seu interlocutor, que pode ser tanto o leitor ou um escritor para o qual ele pretende mandar o e-mail contendo seu pré-roteiro, dependendo da interpretação que se queira dar, é convidado a participar da obra artística através de uma espécie de criação a partir de uma divisão *social* do trabalho¹²⁹. Ou seja, incorporando os moldes de uma estrutura que a princípio a arte emancipatória rejeitaria.

Contudo, o trabalho de Zeca é produzir a *mitologia das imagens* de nossa sociedade contemporânea. Esta forma colorida do fetiche será uma base para sua extrapolação. Zeca recria o fetiche para destruí-lo ou piorá-lo. A depender do momento eleva-o ao limite, revelando algo que se lhe esconde por trás e muitas vezes não é bom de ver. Em algumas passagens, no entanto, apela para o risível, o que não diminui o impacto, mas o acentua. O que não está estragado ele trata de bichar, aquilo que já vai podre ele devora. Se algo nos passa despercebido ele pontifica, se não tem mais jeito, ele goza. A fantasia do narrador é encardida, assaltada a todo momento pelo mito das imagens da indústria cultural que ele convoca, entretanto, para pôr em cena aquilo que o fetiche ofusca. Esta fuga em zigue-zague que só repõe a arraia miúda engendra uma forma e uma elaboração da linguagem que procuraremos entender e melhor detalhar adiante.

Mas o que está em jogo na forma de *Pornopopeia*? Talvez aquilo que de alguma maneira já fora percebido por Adorno e por Horkheimer nos primórdios da indústria cultural: não ocultar a contradição que precisa permanecer viva na consciência do seu próprio processo de produção, e mais ainda, dentro (como quer Benjamin) das relações de produção da sua época; ou seja, para se possível deflagrar, assim como quer Kurz, a irreconciliabilidade da contradição, já que esta carrega como verdade a necessidade de uma ruptura histórica radical – não por acaso o livro termina no vazio, pois apontar a necessidade de ruptura não quer dizer entrevê-la ou afirmá-la existente no momento.

Seja como for, em *Pornopopeia* o horizonte não é o da transformação, pois o que se abria especificamente no tempo cronológico da narrativa, distante de nós há apenas alguns anos, assemelha-se ao medo e à barbárie, à marginalidade entregue no corpo a corpo do cada um por si da realidade social – hoje a coisa só piorou e aumentou de níveis.

Se o *fazendeiro do ar* era aquele moço família instruído que vinha para a cidade com capacidade de fazer a análise crítica do legado e do universo patriarcal e expunha em literatura o período da decadência rural; o protagonista cínico de *Pornopopeia* aponta para

¹²⁹ Essa criação dividida e especializada talvez ecoe um romance de Graciliano Ramos que inicialmente expõe o mesmo mote. Lembremos que Paulo Honório começa São Bernardo informando-nos sobre seu projeto-livro: uma pessoa cuidaria das citações, outra da correção etc. Enfim, um capitalista terceirizando a produção do produto que lhe pertence e que levará seu nome, sua marca.

uma decadência outra, que parecemos relutar em ver, pois se liga diretamente à nossa classe média ressentida, com vocações artísticas e intelectuais, e que busca desesperadamente uma zona de conforto tentando encostar a ponta do dedão no fundo da piscina que não dá mais pé. Pois bem, a forma pela qual o livro pode ou não fazer isso – ainda criticar ou não a realidade – é o que tentaremos na análise a ser desenvolvida nos capítulos seguintes deste estudo.

2.2 Metodologia da montagem obscena

Reflexos petrificados

Em certo sentido, a pornografia é a forma mais política de ficção, pois aborda como usamos e exploramos uns aos outros, do modo mais urgente e impiedoso.

J.G. Ballard

Contra as exigências desprazerosas de autoimposição ao trabalho, Zeca passa a buscar no gozo através da arte, do sexo e das drogas (ou seja, pela via das satisfações compensatórias) um ideal privado de liberdade; sendo assim, a lógica que ele transfere e dá a ver nesses espaços cindidos da produção de mercadorias, ou mesmo de valor, só pode ser a mesma que rege a acumulação de trabalho abstrato.

A compulsão pelo trabalho que o protagonista não alimenta, passa a definir sua compulsão pelo gozo incessante e ininterrupto. No entanto, se não nos enganamos, o que a obra procura denunciar é seu falso aspecto emancipatório, aquilo que está aparente na ilusão de liberdade sustentada pela figura de Zeca. A compensação imaginária só pode ser cínica se encarada como potencial libertador, pois aquilo que a orienta no curso do romance está direcionado pela mesma lógica fetichista. Se a exploração/dominação pelo trabalho já não são tópicos relevantes na sociedade organizada em rede, o sexo em *Pornopopeia* serve à exemplificação desse mecanismo coercitivo exatamente naquilo que lhe é externo – não à toa o escritor se vale em parte da lógica da engrenagem libertina, deslocando o assunto de contexto para melhor poder tratar dele. A emancipação ali, acaso ocorra, é de outra ordem e precisa ser vista em conjunto. De cindida já basta a vida, e a linguagem em *Pornopopeia* se coloca dentro, como matéria especulativa do sentido, da própria obra...

O que Zeca pretende negar e do que pretende fugir é do princípio de realidade dominado pela lógica do desempenho¹³⁰. Essa lógica, por sua vez, é reproduzida à exaustão naquilo que seria vivenciado como fuga, ou seja, naquilo que seria encarado como algo desvinculado da lógica do trabalho alienado, mas que em todo caso é por ela reproduzido e retroalimentado – não mais como consumo propriamente dito, nem mais como trabalho efetivo: mas como um simples estar no mundo que empurra sua lógica. Assim, o gozo emancipador e efetivo também é interdito no âmbito privado da vida. Dessa forma ele só pode

¹³⁰ MARCUSE, Herbert, op. cit., p. 58-62.

se realizar de maneira perversa com a reposição das imagens daquilo que lhe foi negado ou perdido.¹³¹

O trabalho como fim em si só serve à corrida desenfreada por mais e mais dinheiro. Seu único objetivo é a garantia da subsistência. Se aquilo que se faz já não importa, pois seu conteúdo é nulo, as obras produzidas pelo dispêndio de força humana, física e intelectual, perdem o sentido. Pois o que importa é fazer e ganhar alguns cobres. O necessário é pensar que se está atribuindo algum valor àquilo que não tem. Se como quer Roswitha Scholz, *o valor é o homem*¹³², Zeca empenha-se em atribuí-lo a tudo e do modo mais grosseiro possível através de uma *virilidade* implacável – esta última também está associada ao gênero masculino. Talvez o machismo que existe em *Pornopopeia* não deva ser compreendido como aquilo que lhe bloqueia a leitura, mas como aquilo que a determina e lhe imprime, com força, a exigência de um distanciamento, ainda que este seja relativo.

A matéria de *Pornopopeia* é vasta e escorregadia. O alto grau de lubrificação e lubricidade da narrativa pode fazer com que o leitor deslize pelos corpos suados e escoe pelo ralo junto com os não poucos nem pequenos desabusos do protagonista. A prosa é fluida e pode ser acompanhada com facilidade – essa simplicidade aparente da construção, no entanto, longe de ser limitação, é esforço da depuração artística, que por sua vez não é fácil de ser alcançada e guarda uma complexidade específica.

Quem se decide a encarar a obra não raro se assusta e interrompe a leitura. O protagonista, além de cínico, é machista, como já dissemos, e com certeza não está preocupado em esconder isso. Zeca não comete nenhum tipo de delito grave perante a lei, mas parece fazer parte daquela corja de narradores que estão doidos pra confessar seu crime. De fato estamos diante de um narrador de extração machadiana, ele não é confiável, mas no entanto precisa ser levado a sério na movimentação que propõe¹³³. Mergulhar no lixo do mundo é uma forma de não preservar um lugar prepotente da arte nem da crítica, ou seja, sabendo-se parte dele é a hora de ver que não estamos apartados de nada disso.

Em *Pornopopeia* o excesso da linguagem, à primeira vista, transa perfeitamente com a obscenidade da matéria. Podemos dizer que a obscenidade do conteúdo se precipita no excesso da forma. Porém, o livro não chega a ser pornografia propriamente dita, embora utilize grande parte de suas ferramentas retóricas e visuais. Há um equilíbrio pelo excesso,

¹³¹ BUCCI, Eugênio; KEHL, M. R, op. cit, p. 71.

¹³² SCHOLZ, Roswitha. *O valor é o homem*. Disponível em: <http://obeco.planetaclix.pt/rst1.htm>. Acesso em: 01/03/2013

¹³³ Às vezes, na literatura, o melhor efeito é extraído não do fazer, mas do pensar. Bentinho não mata a própria mãe, mas imagina sua morte para não ter de enfrentá-la para sair do seminário. Talvez se dona Glória tivesse morrido, Bentinho fosse diferente, talvez não... não nos cabe aqui conjecturar fofocas literárias...

pela simetria e pela harmonia: antes de tudo, *Pornopopeia* talvez seja uma obra construída com base em certo anacronismo, mas não em relação ao conteúdo, como aponta Pécora a respeito da droga motora do protagonista, mas um anacronismo formal – de certa maneira *Pornopopeia* é construído aos moldes clássicos.

Literalmente, obsceno é aquilo que está “fora de cena”, o que não deve ser mostrado. Por isso, cometer uma obscenidade é dar visibilidade, às vezes hiperbólica, àquilo que deveria estar oculto, ou seja, trazendo-o à cena¹³⁴. Neste sentido, a qualidade do obsceno pode ser vista como transgressora, por desejar trazer à superfície tudo aquilo que puder encontrar. Para Baudrillard, este paradoxo do fora/dentro de cena pela hiper-exposição dos objetos levaria ao vazio e assim:

A fascinação pelas imagens obscenas seria a paixão desencarnada de um olhar sem imagem por uma cena vazia onde nada tem lugar mas na qual o olhar é satisfeito. [...] a obscenidade é uma tentativa desesperada de sedução pela evidência grosseira da verdade, e não pelo uso sutil dos signos disponíveis. Ao acreditar que é suficiente se dar a ver e ser vista, ela se comporta como uma oferta vulgar, ingênua e sentimental que pretende ser a verdade material das coisas, sem respeito pelas complexidades e pela sutileza das aparências. A obscenidade é uma efusão e uma provocação ao mesmo tempo.¹³⁵

Essas ambiguidades ou paradoxos inerentes àquilo que é obsceno podem ser interessantes para nossa hipótese. Muitas coisas em *Pornopopeia* parecem estar como que no lusco-fusco, iluminadas e obscurecidas, compondo uma espécie de zona intermediária entre o dentro e o fora. O que pretendemos sugerir é que nem sempre aquilo que usualmente é percebido como obsceno de fato o é pela narrativa, embora de certa forma, talvez, ainda o seja diante dos nossos olhos. A obscenidade parece transitar de um polo para outro, nem sempre ela está focada somente na descrição minuciosa e naturalista das cenas de sexo, mas às vezes no que é inserido nelas como uma perturbação do efeito de realidade propriamente pretendido usualmente pelo olhar estrito do pornô. Neste sentido, é como se uma outra espécie de obsceno nos protegesse do confronto com a obscenidade do estritamente pornográfico – e mais ainda, estabelecendo entre elas uma relação sistemática: a sutileza, aí, provém da construção minuciosa da combinatória de Moraes. Em *Pornopopeia*, a obscenidade só acontece através de uma relação de imagens, ou seja, no embate organizado entre elas pela economia (mão aberta) da linguagem.

¹³⁴ PEREIRA DE ABREU, Nuno Cesar. *O olhar pornô: a representação do obsceno*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1994, p. 8.

¹³⁵ apud Idem, *Ibidem*, p. 8.

Dizendo de outro modo, no romance de Reinaldo Moraes a obscenidade da narrativa não se limita ao *close up* das relações sexuais, ela aqui parece resgatar sua forma transgressora ao trazer para dentro do ato sexual explícito (obsceno), no caso, algo que não estaria revelado necessariamente no recorte metonímico das imagens produzidas pela objetiva pornográfica do foco narrativo, mas pelo comentário em voz *off* desse narrador que sempre invade e perturba a cena (ou melhor, que talvez nem saia de cena), e que busca no vazio das imagens uma significação que de tão abstrata e vazia torna-se material, torna-se outra imagem que confronta a primeira. Do *travelling* ascendente sobre os micro movimentos do sexo, a narrativa, quase sempre, corta para a consciência do protagonista, interrompe a fruição pornográfica com comentários que emulam sobre a cena uma outra lógica que lhes expõem as reais motivações envolvidas. O hiper-realismo naturalista das transas do protagonista, hoje em dia, quando a pornografia é um dos produtos mais consumidos da internet, de maneira gratuita e obedecendo por outros métodos o sistema de valorização do capital, não choca, não passa do limite. A obscenidade parece estar, de fato, naquilo que está confrontado na e pela lente objetiva do pornógrafo Zeca.

Assim, o foco narrativo parece teleguiado por uma metodologia da obscenidade, que se apressa em trazer à tona tudo que se lhe interpõe no caminho. Zeca busca o avesso obsceno da normalidade, do mundo administrado regido pelo princípio de realidade e desempenho, mas esta faceta oposta (este submundo explorado pelo protagonista através da imersão pulsional em um universo desregulado) é engendrada pela lógica falha e absurda de sua própria fisionomia reversa – da ordem que só se faz pela via da exceção. Se o real é um deserto e a confrontação com a paixão por este só pode nos levar ao vazio¹³⁶, as dunas arenosas de *Pornopopeia* se parecem com um entulho de mercadorias. Propositamente, a narrativa não é asséptica.

No meio de uma relação sexual com Rejane, ao final do livro, Zeca se encontra com dificuldade para primeiro manter a ereção e segundo para ejacular. O ato começa a ser narrado no capítulo trigésimo, mas é interrompido: “(Arpejo descendente de harpa e fade-out)” [402]; e continua no capítulo seguinte: “(Arpejo ascendente da mesma harpa do final do capítulo anterior e fade-in)” [402] depois que Zeca confessa ter parado a narrativa para defecar. A interrupção não poderia ser maior. A própria escatologia de *Pornopopeia* é dupla, ou reversa e espelhada. Uma é fisiológica (e não está necessariamente presente nos números

¹³⁶ ŽIŽEK, Slavoj. O espectro da ideologia, op. cit., p. 8.

sexuais), a outra remete ao apocalipse (a uma ansiedade diante da ausência de expectativas) – esta segunda, por sua vez, se revela violentamente no presente devorador da voz narrativa.

A cena (número sexual) referida acima ganha em lógica e coerência se nos lembrarmos que Zeca, neste momento, virou uma espécie de *gigolô*. Rejane o protege em troca de *favores* sexuais e de amáveis e elogiosos gracejos. Temos aí uma reconfiguração da nossa *mediação universal*¹³⁷, só que agora sob o prisma da obrigação e do desempenho sexual do “agregado” que, de uma maneira ou outra, precisa *trabalhar*. Zeca está foragido da polícia, pois é suspeito da morte do traficante Miro, mas o que ele conta para sua protetora é que o imbróglio fora causado por ele não ter se responsabilizado pela pensão do filho. A dona da pousada Chapéu do Sol não sabe da história a metade, e planeja uma fuga de Zeca para a ilha da sua amiga “*milhardária*”, a fazendeira e rainha da bauxita, Cíntia. Ou seja, dependendo do crime, qualquer um está disposto a sujar as mãos...

O problema era a ereção e quando o narrador consegue recuperá-la ele não deixa de frisar o que está em jogo: “A velha piça voltou à liça. E a nababescas ilha da Zíndia retornou fulgurante ao horizonte marítimo de meus dias” [402]. Na sequência, para não brochar, segue fantasiando cenas de sacanagem na cabeça e pontua: “Pra alguma coisa serve ter dirigido pornôs. Você concebe as maiores sacanagens como quem pisca” [401-402]. As *projeções fantasmáticas*¹³⁸ continuam emuladas, agora, por uma foto de modelo numa capa de revista. O método ele chama de T.O.T – transposição do objeto do tesão. Depois que Rejane goza, a comparação da sua situação com os atores de filmes pornográficos vem à tona.

Porra, não gosto de foder sem gozar. Os admitas heréticos da Idade Média é que faziam disso. Morreram todos na fogueira da Inquisição, de pau duro carbonizado. Não tem coisa pior no sexo do que fazer força pra porra sair. Nem brochar é tão aflitivo quanto ter que esporrar por obrigação. Vi alguns atores pornôs vivendo esse drama na conclusão de uma cena. Era deprimente. O cara penava, se esforçava, fazia, refazia, metia, se contorcia, a fita digital chegando ao fim na câmera, e nada do gozo do cara vir à luz. Me vi um par de vezes obrigado a gritar pro desgraçado: “Goza logo, porra!” Se alguém pagasse a mesma coisa pra aqueles sujeitos passarem o dia aparando grama num asilo pra velhinhos ou fazendo bolinha de sabão pra criancinha em festa infantil, é o que todos correriam pra fazer, em vez de ficar ali naquela luta pra conseguir ejacular na cara ou na bunda duma puta cansada de guerra diante da câmera dum cineasta sem futuro. [404]

¹³⁷ SCHWARZ, Roberto. O favor é a nossa mediação quase universal. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 16.

¹³⁸ ŽIŽEK, Slavoj. O espectro da ideologia, op. cit., p. 8.

A cena é exemplar de tantas outras presentes no livro. Zeca usa e é usado, se aproveita ou ao menos tenta se aproveitar de situações e pessoas, na mesma medida em que aceita ser joguete.

As cenas mais picantes e explícitas são sempre entrecortadas por desvios do narrador. A fruição pornográfica é interrompida a todo instante pelo movimento incessante da linguagem que ziguezagueia. Em primeiro lugar pelo vocabulário evocado que facilmente desvirtua para o deboche e cumpre a função de mostrar o sacana que é o narrador, em segundo pelo paralelismo cinematográfico que se choca com a narração do ato real sempre para revelar alguma coisa. A cena é ridícula, tem algo de patético, mas Zeca não internaliza nenhum sofrimento e debocha de tudo para sair por cima. O trabalho do gozo é transferido pela inferência de uma cena que não se dá a ver nos filmes do gênero (o desespero do trabalhador-ator na obrigação de gozar). Estes, por sua vez, regem a subjetividade erótica masculina (mas não só) que sempre convoca a câmera externa do desempenho para patrulhar o ato. O mito que se impõe é o de sempre realizar as façanhas de um ator ou atriz pornô, é preciso atuar e gozar como eles, mas o que Zeca evoca por trás dessa fantasia *videológica*¹³⁹ é o próprio processo de trabalho subjacente que escapa da esfera midiática da qual é parte, para se alocar na vida, que não mais parece ter uma primeira fantasia sexual própria num mundo em que ela (a vida) foi totalmente desnudada.

O sexo no livro está profundamente atrelado ao princípio de desempenho do mundo administrado pela lógica sufocante da forma mercadoria em diversos níveis. Preocupado com o fato de Rejane (que estava bêbada) não se lembrar de o narrador ter comparecido vigorosamente nos dois rounds sexuais com a estalajadeira, ele pontua “Eu tinha investido um belo capital espermático [...] e precisava fazê-lo render” [414]. As transas do livro guardam sempre um outro significado nas entrelinhas, o peso que lhes confere o narrador são suficientes para demonstrar alguma forma de vantagem – o sexo se abstratifica, sendo muito concreto: é trabalho, valor de troca, mercadoria cultural sem valor, investimento, caridade velhaca. O acesso que temos às suas metamorfoses de valor são construídos pelas digressões, comentários e expressões escolhidas pelo narrador que sempre se adianta em expor a lógica da transação comercial das transas que protagoniza, seja como *voyeur* fantasiando pelo meio virtual (a cena exemplar é a transa de Sossô com Melquíades que Zeca acompanha do computador da pousada¹⁴⁰), seja no corpo a corpo real que carrega sempre, como querem os lacanianos, uma projeção fantasmática inerente. A explicação que Žižek dá para o mito do sexo real em comparação com o sexo virtual é que este último “simplesmente torna manifesta

¹³⁹ BUCCI, Eugênio; KEHL, M. R. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004.

¹⁴⁰ Um bom exemplo dos homens-empresas transformados em homens-indústria-cultural.

a estrutura fantasmática subjacente”¹⁴¹ a qualquer ato sexual, mas o filósofo esloveno esqueceu de acrescentar uma coisa: a que preço?

Na dialética do velho e do novo dados como exemplo por Žižek, o sexo real e o sexo virtual são idênticos nesse sentido, pois um revela o lado obscuro do outro. Mas se nos é permitido chafurdar nas lacunas lacanianas, talvez exista novidade no fato de mesmo a projeção fantasmática, ou espectral, ou mesmo fetichista, inerente ao ato sexual já estar de antemão mediado (como talvez estejam muitas outras formas de relações humanas, se não todas, quase todas) pelo fantasminha camarada e colorido da forma mercadoria – e aí sim, o que se lhe esconde por trás é uma coleção de lógicas de dominação, exclusão e sofrimento.

Algo que vimos captando da forma: a metodologia do obsceno é, de certa maneira, o espelhamento daquilo que está fora/dentro de cena – um dado perturbador sempre trazido à tona pela maquinaria da linguagem e que coloca um termo sempre em oposição a outro. O obsceno é captado e só se dá a ver na relação, no conjunto das exposições, dos paralelismos, das comparações, das oscilações que estão entre frases e parágrafos, mas também entre capítulos e ao longo de toda a estrutura narrativa.

Mas a questão fundamental é que não se trata apenas da oposição binária entre uma cena elaborada a partir da cópia de um modelo reconhecido na reprodução incessante da indústria cultural confrontada a outra que revela, por sua vez, a origem da primeira explicitando, assim, a quantidade de opressão e sofrimento que ela cala.

O que vem à luz em toda estrutura armada concebida por Moraes, aquilo que definitivamente entra em cena, como contraponto efetivo às duas imagens expostas pelo narrador, é a própria linguagem, ou seja, a elaboração inventiva do discurso que estrutura e sustenta essa realidade ficcional. O meio *puro*¹⁴² sobre o qual a linguagem, o trabalho do artista, volta-se sobre si mesma(o). Isso, por sua vez, não é deixado de lado e está na matéria do romance – se for lícito falar assim, é forma e conteúdo ao mesmo tempo. Enfim, a própria linguagem é construção e reflexo daquilo que está encenado no livro. Não é fora, mas é um fora que existe dentro – que não é permanente e imutável, mas se ilumina exatamente no local onde não mais parecia haver possibilidade de figuração: fora, mas totalmente dentro deste mundo.

¹⁴¹ Žižek, *Slavoj*. O espectro da ideologia, op. cit., p. 8.

¹⁴² No final do trabalho retornaremos a esta ideia de pureza.

2.3 Romance de armar: fundações da narrativa

Maria não era um corpo vago, impreciso. Eu estava ciente de todos os detalhes de seu corpo, que poderia reconstruir à minha vontade. Sua boca, seu riso irregular. Todos esses detalhes não me seria difícil arrumá-los, recompondo-a, como num jogo de armar ou uma prancha anatômica.

Raimundo

Já dissemos que existe um espelhamento constante em *Pornopopeia*. Logicamente, e só para que não reste dúvidas, ele é reverso, invertido, revirado. Ao longo da obra, sempre como um ato presentificado, a narrativa verte a partir de três espaços diferentes: São Paulo (em toda a primeira parte, de dentro da produtora de Zeca); Porangatuba (praticamente o *locus* narrativo de toda a segunda parte, feito na rede da varanda da casa do cunhado do Nissim); e Paraty (apenas os dois últimos capítulos da obra, no bar lan-house Paraty-Amar).

Na primeira parte, a narrativa é concentrada, com vários acontecimentos paralelizados, nos fatos impressionantes de apenas duas noites e um dia. A saber: a noite da suruba, anterior à noite de onde jorra inicialmente o ato narrativo, que o narrador escolhe contar para fugir das responsabilidades do trabalho; e a noite *atual*, ou seja, da própria escrita do episódio acima mencionado que, por sua vez, encerra novos acontecimentos narrados em paralelo – dois deles numa longa digressão, digamos em *fast forward* na direção do presente, iniciada depois de um flashback provocado, no entanto, pela memória da família a fim de expor as origens do narrador. Esses acontecimentos encapsulados na própria noite de onde jorra a narrativa da primeira parte – e que compõem, como dissemos agora há pouco, uma imensa digressão na história da suruba – são narrados logo após serem vivenciados pelo narrador: ou seja, é o próprio passado recentíssimo e de algumas horas do presente narrativo que entra em foco e rouba a cena. Somente após esse longo intervalo – que sugere também uma interrupção temporal, ainda que relativamente curta, no próprio ato de escrita do narrador – é que Zeca reata com a história da suruba e agora segue até o seu fim, desembocando nos relatos do dia e da tarde seguintes fechados com os comentários dos instantes que antecederam o início da narrativa que até aquele momento temos em mãos. Esse movimento circular, no entanto, recebe uma torção na curvatura do raio que lhe põe em espiral. Pois a noite ainda não acabara e o último capítulo da primeira parte de *Pornopopeia* termina com Zeca tecendo conjecturas sobre as possibilidades de seu futuro imediato.

Sempre nesse presente *emergente/urgente* que se impõe e impera durante toda a narrativa, a segunda parte da obra se inicia, podemos dizer, como a primeira, em *medias res* –

só que deixando-nos com a curiosa sensação de que ainda não se contou coisa alguma. O narrador já se encontra em Porangatuba, não se sabe ao certo há quantos dias, e a diferença entre esta parte e a primeira se faz sentir já na mudança de ritmo esboçado nas linhas iniciais. O contraste é grande, pois saltamos da velocidade própria do espaço urbano (acelerada ainda mais pela dicção cocainômana do narrador) para a cadência amena e reflexiva, ainda debochada, diante do idílio paisagístico e natural. Se São Paulo é o *locus* da loucura e do trabalho, Porangatuba será o da reflexão e do ócio. Simbolicamente a dicotomia espacial armada na obra é emprestada da tradição árcade e romântica, mas se reatualizada dentro da idealização do ócio criativo no lugar paradisíaco ostentada por certa ala da classe média (média-média e média alta) paulistana, aquela com alguma instrução ou formação que já não servem, no mais das vezes – desculpem a franqueza dura –, para nada.

Os acontecimentos dessa segunda parte são dilatados ao longo de um recorte temporal maior, ao que parece, quase um mês; o ato narrativo (sempre presentificado) segue essa mesma cadência, não mais concentrado no tempo de algumas horas noturnas (dez, para ser mais exato, este é o tempo que o narrador leva para escrever a primeira parte de seu *pré-roteiro*), mas espaçado na modorra dos dias contemplativos diante da paisagem natural.

O capítulo décimo quinto, que inicia a segunda parte – mostrando, no entanto, continuidade direta com a primeira, pois a numeração dos capítulos avança na contagem¹⁴³ – funciona também, conforme dissemos, como uma segunda abertura, que pode ser sentida, primeiramente, pela movimentação que vimos acompanhando até o momento. Além disso, ela antecipa a existência de personagens que, a partir de então, participarão diretamente do imbróglio do enredo ou de outros episódios circundantes à sua linha mestra.

Como na primeira parte, temos o esquema de vivência e comentário narrativo, porém em moto mais contínuo e espaçado, mas que também sofre interrupções de toda ordem – evidenciando intervalos momentâneos, intermitentes e mais duradouros na escrita de Zeca. A primeira digressão dessa esfera (ou elipse afuniladora?) narrativa de *Pornopopeia* deriva de duas conversas pelo telefone que Zeca entabula de Porangatuba: uma com Lia (sua esposa) e a outra com Nissim (o melhor amigo “do onça”, que lhe emprestara a chave da casa na qual se encontra instalado), ambos interlocutores encontram-se em São Paulo. São esses diálogos telefônicos que – sempre entrecortados pelos comentários cínicos do narrador – ensinam a narrativa dos fatos que estruturam o enredo principal da obra. Eles estão centrados cronologicamente após o desfecho da espiral armada ao cabo da primeira parte. Ou seja, tudo

¹⁴³ Insistimos nessas pequenas informações, pois estamos certos de que a construção de *Pornopopeia* é muito mais minuciosa do que possa parecer à primeira vista.

aquilo que aconteceu após Zeca nos contar a história da suruba paralelizando-a às incursões externas que ele protagoniza durante a própria noite condensadora do ato narrativo. Essa longa digressão de 50 páginas (do início do capítulo décimo sexto ao final do décimo oitavo) vem agora em *flashback* e dá a ver a dimensão da noite que funda, forma e inaugura o foco narrativo. Espelhamento em continuidade, então, daquela outra longa digressão da qual falamos e está situada na primeira parte da obra que, combinada de *flashback* familiar com *fast forward* em direção ao presente, secciona e interrompe o relato da suruba.

O leitor atento de *Pornopopeia* com certeza terá notado que somente nesse longo *flashback* inicial da segunda parte da narrativa é que somos inseridos na trama central do enredo, aquela que ata como um todo as duas pontas da obra. Pois somente nessa longa interrupção seremos informados da morte de Miro (o traficante delivery de Zeca) – este, o acontecimento que, de fato, enreda o narrador na sua espiral. A zica que emaranha Zeca. Na verdade, parece que estamos diante de dois enredos (espelhados? invertidos? duplicados?). Evidentemente, o arranjo decorre da escolha, bem fundada na composição, de fazer com que esse narrador se expresse *sempre no presente imediato*, mas essa resolução desnorteante, que sustenta a verossimilhança temporal do todo e lhe imprime o ritmo desnorteante de vai e vem, amplia o significado que acaso se queira atribuir separadamente às duas partes de *Pornopopeia*. Obviamente que elas estão conectadas e jungidas, o que só reforça e atesta o trabalho rigoroso da composição. Mas nesse jogo de espelhos que elas também iluminam (ou jogam de armar como numa prancha anatômica) o que uma diz e revela sobre a outra?

Se quisermos, e tentaremos comprovar a validade dessa possibilidade de leitura que, com certeza, não há de ser a única, os quatorze capítulos da primeira parte funcionam em sua espiral própria, como uma imensa abertura sempre adiada da trama geral da obra – isto é, um imenso *incipit* que, por sua vez, invade e continua na nova abertura do décimo quinto capítulo. O escolamento machadiano aí, se faz sentir de modo feroz. Se não for tão absurda a comparação, é como se a hesitação impertinente de Brás Cubas no adiamento metódico da narrativa de suas Memórias – que só engrena de fato, e ainda daquele jeito, a partir do capítulo décimo – pudesse se prolongar indefinidamente no transe gozoso e de morte do ritual orgiástico (cético-religioso, profano-capitalista) bhagadhagadhoga.¹⁴⁴ Disparate do autor desta

¹⁴⁴ Para o transe de morte, ver José Antônio Pasta Jr. “O ponto de vista da morte”, bem como os outros textos da livre docência do autor, *Formação supressiva*, que expõe essa dimensão, como disse César Takemoto, “macabra” e profunda, sempre recorrente, da literatura brasileira. PASTA JR., José Antônio. *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*. Livre-docência, Universidade de São Paulo, 2011. Preciso ainda nessa nota, apontar para a importância de ter acompanhado dois cursos do professor Pasta, um na graduação (ainda muito menino, dez anos atrás) e outro na pós-graduação (há bem menos tempo) antes mesmo de ingressar no mestrado. As anotações feitas em sala de aula, bem como aquilo que me lembro de cabeça das

dissertação? Nem tanto, talvez um pouco, mas só para ilustrar melhor essa comparação que não tem o objetivo nem o intuito de se estender demasiadamente, lembremos daquilo que entra em campo nas primeiras páginas das *Memórias póstumas*, além, é claro, da volubilidade motora – para não nos alongarmos, colocarei entre parêntese os cognatos de *Pornopopeia*: hesitação narrativa entre morte e nascimento (embutidos de frango ou narrativa da suruba em formato de pré-roteiro); emplasto (filme ou livro retirados da história narrada, prontos para serem comercializados trazendo “glória” aos “autores”); ideia fixa (podem ser várias, como em Brás, totalmente maleáveis e fixas como “Não me ocorre nada que seja assaz fixo nesse mundo”¹⁴⁵; reconhecimento como cerne de tudo e... Sossô, filme, sexo, drogas?); delírio (suruba místico-lisérgica); genealogia (o capítulo familiar)... enfim, acho que já deu para ilustrar.

Voltando. Notemos que a primeira parte de *Pornopopeia* transcorre num espaço “real”, a cidade de São Paulo, mas tem, no entanto, se for cabível falar assim, uma dimensão “mítica”, simbólica ou ainda, se quisermos, alegórica. Se entendermos alegoria como um fragmento capturado do cerne unívoco da organização social ou da vida, que diante da dificuldade de ser exposta em sua totalidade é incorporada a obra por meio de estilhaços (materiais pinçados da realidade), o desbastamento de suas imagens em conjunto *montado* poderia apontar para um detalhe específico da sua lógica interna *petrificada*¹⁴⁶. Tentaremos voltar a isso.

Encapsulada em si mesma, de certa forma, essa longa seção de quase duzentas páginas se estabelece como se fosse ela toda uma grande abertura, um longo *incipit* alegórico do sentido que resta submerso no desenvolvimento dos fatos utilizados como alicerces do “segundo enredo” de *Pornopopeia* (aquele instaurado a partir do capítulo décimo quinto), o central da narrativa, que sobrepuja o primeiro e só é anunciado a partir da segunda parte da obra, quando o narrador já se encontra em Porangatuba – este, por sua vez, um espaço fictício inserido, entre São Paulo e Paraty, na topografia “real” desenhada pela composição. Se não for mais um desatino daquele que escreve este trabalho: o Liso do Sussuarão construído por Reinaldo Moraes.

Como dissemos, é dentro desse, vá lá, *entre-lugar* imaginário, desse local de confluência do real e do fictício, por onde acompanhamos o desenrolar da linha mestra que

ideias desenvolvidas pelo professor a cada encontro com os estudantes, não deixaram de atormentar produtivamente minhas reflexões durante muitas partes deste trabalho – da escrita do projeto até esta precária confecção final.

¹⁴⁵ ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Abril Cultural, 1971, p. 19.

¹⁴⁶ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

estrutura o enredo rocambolesco de *Pornopopeia*. Assim, a sequência dos fatos encadeada com um *senso de real* propositalmente forçado – *quase* compondo um absurdo, pois disparada por um acontecimento *quase* que estatisticamente improvável – ilumina aquilo que de diversas maneiras aparece e se repõe incessantemente na lógica estrutural da primeira parte do romance.

Vale ainda notar que dentro dessa estrutura paralelística e que sugere certo espelhamento, a técnica da montagem cinematográfica (inerente à indústria cinema) é um dos princípios construtivos de *Pornopopeia*. Nas inúmeras *transições* da obra, o recurso da montagem é explorado de diversas maneiras retirando dela inúmeros efeitos estilísticos – seja pelo corte seco, ou em suas variantes; pelo *fade out* e *fade in* entre os capítulos; pelo *dissolve* etc. Usando e abusando de técnicas e referências cinematográficas, a obra, no entanto, não é um filme, muito pelo contrário é excessivamente literária. Se o cinema enquanto narrativa roubou o espaço que era da literatura, ainda que dela se apropriando *a torto e a direito*, *Pornopopeia* parece uma resposta direta a tal tipo de concepção.

A exceção pela (pedra da) noite

É verdade, eu vivo em tempos negros

Bertold Brecht

Nesse mesmo esquema de zigue-zague, retornemos, não tão fora de tempo esperamos, a um dos elementos de abertura do romance que deixamos passar – nada menos que a epígrafe da obra cujo autor é um anônimo do século passado: “Tem dia que de noite é foda”.

Para começo de conversa, estamos no universo do dito, do conhecimento proverbial e minimizador presente nas locuções populares. O teor da epígrafe é dado, ao que parece, por um conhecedor de causa, por um adepto da boemia, que revela algo de curioso naquilo que constata através do emaranhamento entre as dimensões estritas do dia e da noite. A frase tem poder sentencioso. Se fosse um verso, a linha poderia pertencer a Cacaso¹⁴⁷ ou a Chico Alvim. Por si só, a pérola filosófica de bar, assim destituída de contexto, já mobiliza na imaginação do leitor uma quantidade variável de interpretações – pois pode servir como

¹⁴⁷ “Boêmia/ Acho que hoje já é amanhã”. Cacaso. *Lero-Lero*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 letras, 2002.

queixa ou satisfação envaidecida. Isto se deve à sintaxe coloquial do aforismo, que guarda sua graça nas possibilidades ambíguas de leitura, sempre dependente do contexto que a abraça.

“Tem dia que” equivale também a *de vez em quando*, pode soar como sinônimo de *às vezes*. Por um lado, a noite parece ser dura, difícil, exigente, intensa, cheia de problemas e agonias; por outro, é a promessa de aventuras sexuais, paraísos artificiosos, diversões infernais etc. – isto é, adequa-se às medidas do prazer e revela que alguém se deu bem. Ou ainda, numa outra variante, a noite é tão longa que engloba o dia e excede suas próprias dimensões, seus próprios limites, como é de praxe na cultura boêmia. Todas essas possibilidades de leitura casam com o contexto geral de *Pornopopeia*, não à toa, o próprio livro está armado em duas partes. A primeira propensa aos espíritos noctívagos que se estendem a perder de vista; a segunda, por sua vez mais diuturna, pensa a primeira numa espécie de *ressaca-braba* e autoreflexiva, que tem a duração de alguns dias – vá lá, quase um mês. O tamanho da rebordosa na segunda parte reflete e condiz com a intensidade da noite que a gerou. A noite inicial da cronologia (ontológica?), por assim dizer, é aquela que abarca o episódio da suruba. Seu diâmetro é tão vasto que engole o dia e a noite seguinte – a do presente narrativo que se impõe nos quatorze capítulos da primeira parte num ritmo alucinante.

Nos interstícios da enunciação, porém, surgem novos episódios, novas aventuras nos confins da noite. Assim, uma noite engendra a outra. O grande acontecimento da primeira se desenrola numa narrativa intermitente paralelizada com os acontecimentos da segunda, e o leitor é lançado como que num universo ilimitado onde as fronteiras de espaço e tempo são constantemente dissolvidas.

Pois bem, este é o trunfo de narrar com palavras, suspender o tempo. Porém, o instante narrativo é também sugerido como ato presentificado da própria escrita, que vai mediando tudo. O efeito que se cria é o de que estamos lendo exatamente aquilo que Zeca digita no teclado do seu computador em tempo real. Esta é a maior das incongruências intencionais da primeira parte da narrativa (portanto, uma armadilha do narrador), como veremos mais adiante neste trabalho. Seja como for, esse recurso paralelístico – que possibilita o passeio desenvolvido por tempos diversos e pelas ações contrastantes da narrativa, em que uma coisa puxa a outra – cria para o leitor a sensação de uma noite sem fim. A noite hipermétrica de *Pornopopeia*, ou seja, que não acaba quando termina.

O esquema na primeira metade da obra é de uma interposição contínua de fatos imediatamente vividos e narrados montados em cotejo com fatos passados recentemente ou não. A noite da narrativa que encerra novos episódios se entrelaça à noite da suruba. O

instante da narrativa se presentifica a todo momento sobre um passado recentíssimo que não passa, ou custa passar. Este ou esses passados, às vezes, são acelerados e mordem os calcanhares do presente que é o próprio futuro, encapsulado numa imediatez devoradora. Daí a impressão de realidade petrificada dos eventos tautócronos de *Pornopopeia*.

Assim, temos os acontecimentos de duas noites correndo em espirais paralelas, somadas ainda a um outro acontecimento narrado que as faz confluir, a saber: o próprio ato narrativo incansavelmente autoreferencializado. Este último acontecimento, aparentemente incongruente, é a base maior de todas as pistas que apontam para a artificialidade do constructo na primeira parte que, por sua vez, é cheia de coincidências provocativas: os corsas pretos de Miro e Sossô; o filme *A primeira noite de um homem* passando na televisão do porteiro do prédio em que mora a travesti Lolla Bertoludzy, onde o narrador se enfia para comprar cocaína etc. etc.

Como dissemos, Zeca narra a orgia, (do dia) anterior à noite do próprio ato-narrativo, nas lacunas da fatídica noite em que morre o traficante Miro – ou melhor e ao contrário, nas lacunas da narrativa, ou seja, do próprio ato de narrar-escrever, ele vivencia novas experiências e as transforma, por sua vez, em matéria-vertente imediata. Esta sim, a noite que funda a narrativa, é o “dia que de noite é foda”, dilatada ao máximo dentro das verossimilhanças do tempo.

Talvez traçar rapidamente a sua linha cronológica nos ajude chegar aonde pretendemos e comprovar o que vimos dizendo. E quem faz isso é o próprio narrador, no último capítulo da primeira parte. Quando finalmente encerrada a narrativa da surubrãmene, com o relato de seus desdobramentos e dúvidas relampejando na ressaca amena da manhã seguinte – que é o dia da noite da enunciação fechada em movimento circular –, Zeca recapitula a ordem dos fatos:

O resto você já sabe. É tudo que andou me acontecendo aí pra trás nessa longa noite de sexta pra sábado: o pó do Miro e a pancada que ele deu na moto do amigo do vizinho, o ligão pra Lia em que ela me encaminhou à merda, a puta e o traveco na Augusta, e o mais que eu venho te contando ao longo dessas horas brancas de pó e verdes de fumo e amarelas de cerveja e acobreadas de uísque nacional falsificado. [191]

O que estamos tentando ressaltar é que o ato de narrar – paralelizando tanto a história da surubrãmene quanto os eventos da noite de onde jorra a narrativa – *é mais um dos acontecimentos, é mais um dos fatos elaborados pela diegese da obra* que se desenrola e se constrói, na primeira parte, entre os episódios listados acima. Esse esquema truncado

composto de avanços e recuos, por onde se encarapitam duas ações diferentes, extravasa a primeira parte do livro, no fim do movimento circular que se espiraliza. Pois o final da história da suruba, do dia-noite anterior, chega a termo com os comentários no presente sobre os instantes que antecederam o início da narrativa e, na sequência, acompanhamos o narrador vislumbrando seu fim de noite decidindo cheirar o resto da cocaína em estoque, comprar mais da “branquete” e encarar o roteiro dos embutidos.¹⁴⁸

Após o décimo quinto capítulo que, já dissemos, funciona como uma nova abertura para a segunda parte do romance, a narrativa retrocede engastada num longo *flashback* sobre a noite fundamental do livro, de onde verte inicialmente o próprio foco narrativo e também da qual deriva a espinha dorsal que sustenta a trama. Esta última, como um todo, tem um certo aspecto de comédia de erros. Tudo aquilo que sustenta o suspense de “B-zão nacional” do enredo está amparado nos desfechos insólitos da noite que funda a narrativa. Do décimo sexto capítulo até o fim do décimo oitavo são relatados os desdobramentos posteriores da noite em que o protagonista *escreveu* a história da suruba valendo-se daquele paralelismo temporal que, no caso, identificamos. Os episódios são os seguintes: Zeca termina, enfim, o roteiro dos embutidos plagiando a si mesmo, ou seja, recauchutando o roteiro de um institucional de *lingerie* que ele havia dirigido um ano antes; na sequência, transa com Nina¹⁴⁹, a mulher do melhor amigo; depois, vai pegar a bilionésima porção de cocaína da sua vida e acaba presenciando a morte de Miro; então dirige-se até o Bitch para, como se nada houvesse acontecido, encerrar o expediente noturno, seguindo posteriormente para Porangatuba (local de onde se inicia a enunciação da segunda parte da narrativa).

¹⁴⁸ Nesse sentido, os três primeiros capítulos da obra já miniaturizam esse mesmo movimento espiralizante. No primeiro deles, como vimos, temos a hesitação cocainômana do narrador indeciso entre trabalho e fuga. No segundo, ele nos narra a peripécia para comprar a cocaína que inalou antes de a narrativa começar, ou seja, antes da suposta escrita do capítulo primeiro acontecer, porém este capítulo segundo desemboca no próprio presente narrativo numa nova hesitação que vai pendendo para a primeira opção: iniciar a história da suruba ou ligar para Lia, sua mulher. O capítulo terceiro, no entanto, tem início com o narrador relatando e reproduzindo a conversa com sua esposa ao telefone; somente após isso tudo, o que também vai sendo entrecortado por inúmeros zigue-zagues, é que Zeca começa a nos contar como tudo aconteceu com o Ingo passando pela sua produtora e colocando em curso as engrenagens do destino. Ufa!

¹⁴⁹ Nas preliminares dessa relação sexual Zeca profere a seguinte pérola ao considerar a possibilidade de Nina desistir do sexo: “Não era possível que a comadre fosse refugar naquela hora. Se isso acontecesse, pensei na possibilidade de estuprá-la, na boa. Dava-lhe duas bofetadas na carinha linda e metia-lhe a mandioca” [218]. Pois bem, está é a primeira das três relações de estupro que atravessam a história de Zeca; a segunda é o sexo nas coxas com a Gaúcha (dona do Bitch) enquanto esta dormia (espécie de retomada da cena que analisamos em *Abacaxi*); e a última que é a acusação sofrida por Zeca do suposto estupro de Josilene (a caixara de quem falaremos). Não cabe aqui um enigma capitulino: Zeca estuprou ou não estuprou Josilene?”. Contudo, a lição é ainda machadiana: não estuprou, mas poderia ter estuprado, como as cenas precedentes comprovam. No fundo, o que é revelado meticulosamente nesse arranjo é bem simples e terrível – nada menos a verdade de que na nossa sociedade todo homem é um estuprador em potencial.

Pornopopeia é daquelas obras que tomaram lições de disciplina temática numa rigorosa educação pela noite paulistana. Esta, ao menos desde Macário, é suscitada enquanto tema que, “caracterizado pelo mistério, o vício, a sedução do marginal, a inquietude e todos os abismos da personalidade”¹⁵⁰, dá ampla dimensão ao excesso que se queira. Assim, a noite alcalina e hipermétrica de *Pornopopeia* extravasa a primeira parte do romance e se posterga na segunda. “A noite desceu. Que noite!”¹⁵¹ e com a dimensão da noite, a órbita (simbólica? alegórica?) da exceção.

De certa forma, o noturno de *Pornopopeia* “está ligado ao tema do enclausuramento e da repressão, ‘dimensão quase mitológica’ de São Paulo, que reponta em poemas de Mário de Andrade, sambas de Adoniram Barbosa e Paulo Vanzolini, filmes de Walter Hugo Koury, quadros de Gregório Correia, contos de João Antônio”¹⁵².

Pornopopeia com enclausuramento e repressão? Sim, mas em chave contemporânea, e que carece de explicações. Uma enxovia com cara de liberdade, centrada nos lugares recônditos da noite paulistana, cuja via de acesso depende de um outro, um igual, frequentador dos mesmos mocós e mantenedor dos mesmos hábitos, gostos e gestos¹⁵³. Alguém pertencente ao mesmo círculo restrito, ao mesmo “grupo fechado, dando margem à *cumplicidade*” de transgressão privada e de “riso entre pares”¹⁵⁴. A prova disso no livro está nas reiteradas promessas feitas pelo narrador ao seu interlocutor de levá-lo qualquer hora ao Bitch. Mas também no convite de Ingo que conduz o narrador à lisérgica suruba “mística” ou desmistificadora. Ou ainda, na curiosa discríção com que o “janotelho Margarido” promete apresentar para Zeca um lugar novo para zoar “Mas *shshsh!* Não conta pra ninguém”¹⁵⁵.

Desse modo, atentemos, por exemplo, para algumas descrições dos ambientes paulistanos presentes no romance, quase todos fechados e abafados: o apartamento onde funciona a produtora de Zeca (a Khmer Vídeo-filmes) na rua Alagoas tem “uma costureira atmosfera de boudoir chinês esfumado de ópio” [50] e seu ar estagnado é como um “puro verão em Auschwitz” [139] ; o porão da Samayana, perto da rua da Consolação uma “grande câmara de gases sobre-humanos” [83] cuja “[a] única fonte visível de ar era um pequeno vitrô

¹⁵⁰ CANDIDO, A. A educação pela noite. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

¹⁵¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. A noite dissolve os homens. In: *Sentimento do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

¹⁵² LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite*. Organização: Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004, p.346.

¹⁵³ Lembremos que em *Macário*, Satã é quem conduz o jovem mancebo a mergulhar na devassidão noturna, no pequeno inferninho exposto por sua vez em *Noite na taverna*.

¹⁵⁴ CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo, EDUSP, 1997, p. 40.

¹⁵⁵ Importante notar que Margarido (advogado formado por alguma uniesquina, como diz sarcasticamente o narrador) procura manter com Zeca uma proximidade intelectual, dentro do grupinho fechado, uns se assemelham ou procuram se assemelhar mais a outros.

aberto no alto, rente ao teto” [79]; o Corsa preto do traficante, no qual o narrador detesta entrar e que viria a ser “o próprio esquife do Miro” [472]; um quarto vagabundo de motel, “um pulgueiro de uma transversal da Augusta”, “uma espelunca de vinte mangos” [101]; a “mezon Bertoludzy” da travesti, uma masmorra na rua Antônia de Queiroz com “um cheiro forte de pobreza mal remediada” [119]; o Bitch, na região de Pinheiros “um muquifo junky supermanjado” [321], um “boteco zoad” parecido aos olhos de Zuba com a “sucursal do cu-da-mãe-Joana, nada menos” [245].

A repressão – menos evidente, por sua vez – senta praça na violência. Ou no hábito do narrador de sempre desviar sua melancolia, seu sofrimento.¹⁵⁶ Repressão, então, do sofrimento primário, como quer Dejours, entrando em estado de ebulição no interior da ideologia autodefensiva capaz “de gerar violência social”¹⁵⁷. Tal violência, no entanto, não se concretiza diretamente através da agressão física e alcança uma realização imaginária, simbólica, mas que também pode estar contida num ato de ludicidade cruel. Voltaremos a esse problema (para ver como o cinismo, o ressentimento e uma certa sistematização do escracho se relacionam com isso).

Ora, que libertinagem é esta de *Pornopopeia*? Liberdade de exceção, ou se quisermos liberdade de sítio, inclusive bem ao gosto dos nossos cotidianos “crimes suaves que ajudam a viver”, nossas transgressões autorizadas e subentendidas (leia-se exigidas) pela norma que, nesse movimento de incorporar dentro de si a própria transgressão, nos parece improfanável. Assim, a noite surge no universo de *Pornopopeia* como esse espaço autorizado da exceção, um lugar (mítico? alegórico?) em que as regras são outras, diferentes das que guiam a vida prática e o trabalho. Sua posição pode ser definida como, forçando um pouco a mão, na exposição de Agamben sobre a “estrutura topológica do estado de exceção”, isto é, no fato de “*estar fora e, ao mesmo tempo, pertencer*”¹⁵⁸; ou apenas como Žižek, ela está *fora*cluída.

Desse modo, a noite de *Pornopopeia* pode ser vista como o espaço simbólico, e por excelência, da exceção. E também o *locus* possível de uma outra formação, que diverge da usual, ou seja, se diferencia daquela que tornaria os sujeitos mais afeitos aos padrões de leis e ideias reguladoras. Uma formação (às avessas) em que restaria a via feroz “onde o homem

¹⁵⁶ “Você já deve ter percebido o quanto eu ando obcecado em narrar tudo que me acontece, e até o que não me aconteceu ainda. Armadilhas da ansiedade. Ansiedade, não depressão. A famosa depressão não cola em mim, sei lá por que motivo. Acho que a minha mioleira não dispõe dos neurorreceptores da melancolia. Fico deprimido pra valer meia hora por semestre, em média, se é que não se trata apenas de azia e má digestão. Já a ansiedade é um fungo que se espalha endêmico por todo o meu aparelho volitivo — a tal história de querer tudo ao mesmo tempo agora, em outro lugar. É o bicho a ansiedade. Às vezes o bicho sossega um pouco, mas de cá de dentro, da jaula do peito, não sai de jeito nenhum” [412-413].

¹⁵⁷ DEJOURS, Christophe. *A Banalização da injustiça social*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007, p. 84.

¹⁵⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poletti. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 57.

procura conhecer o segredo da sua humanidade por meio da desmedida, na escala de um comportamento que nega todas as normas”¹⁵⁹. Logicamente que sem o exagero e fascínio dos românticos pelos crimes hediondos repletos de sangue, lágrimas e sentimentalismos. Mas talvez, nessa condução pela desmedida é que a narrativa se faz com seu caráter difuso “onde os acontecimentos vão saindo caprichosamente uns dos outros ao sabor das associações e dos pretextos, sem haver [aparentemente] uma diretriz que os concatene e dê a impressão de que são necessários”¹⁶⁰.

Assim, para Antonio Candido, através da compreensão sequencial que o crítico faz de *Macário* e *Noite na taverna* dentro da noção de binomia¹⁶¹ de gêneros azevediana, esta dimensão mais profunda e transgressora da noite aparece na intersecção da primeira para a segunda obra, dando margem interpretativa de que esta última vem à luz dentro de uma proposta escolhida por Satã “como episódio duma espécie de anti-Bildungsroman”, um antiromance de formação, ou apenas uma antiformação que atravessaria o sujeito, o discípulo luciferino, o personagem Macário da peça teatral de Álvares de Azevedo.

Desse modo, o noturno não é referido e não se estabelece somente na exterioridade, isto é, nas horas noturnas como lugar da ação, mas também na interioridade do sujeito, “equivalendo a um modo de ser lutuoso ou melancólico”¹⁶². Então a “educação pela noite” apreendida da leitura conjunta de *Macário* e *Noite na taverna* “partiria das conotações de mistério e treva, para chegar a um discurso aproximativo ou mesmo dilacerado, como convém ao derrame sentimental unido às potências recalcadas no inconsciente.”¹⁶³ Por certo tais concepções estão ligadas à subjetividade romântica tempestuosa com seus exageros emocionais e violentos que apontavam para o sublime. Todavia, o que nos interessa no meio dessas explanações é exatamente o caráter de exceção presente nessa educação noturna, bem como o seu aspecto sugestivo de, se for justo falarmos assim, uma *formação negativa*. Ou seja, essa associação da noite como espaço de transgressão limítrofe, sancionada pela regra. A noite como símbolo de um universo regido por um outro conjunto de leis totalmente arbitrárias e cambiáveis que está fora, mas ao mesmo tempo pertence. Esse senso pela desmedida incita a uma narrativa dilacerada, difusa, dando vazão, por sua vez, não ao derramamento sentimental, mas às potências perversas e ansiosas dentro do humor corrosivo de Zeca.

¹⁵⁹ CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*, op.cit., p. 19

¹⁶⁰ Idem, Ibidem, p. 20.

¹⁶¹ Essa binomia é o choque dos contrários em cima do qual Álvares de Azevedo arma sua poética.

¹⁶² Idem, Ibidem p. 22.

¹⁶³ Idem, Ibidem, p. 22.

A noite em *Pornopopeia*, enquanto *locus* fundante do foco narrativo, é o símbolo da exceção e da desmedida. Essa imagem da noite mítica contrasta, no entanto, com os acontecimentos que motivam o enredo e estão alicerçados pelo contexto histórico-social que o discurso dilacerado, por sua vez, não deixa de demarcar.

Entre a ditadura e o esculacho policial

*Atirou em que?
No vento
Porque não tinha ninguém
Só gente*
Chico Alvim

Pois bem, a noite excessiva que rompe os limites da primeira parte da obra, resta na segunda em desvanecimento, mas consolidando enquanto trama os fatos a ela atrelados. A espiral do enredo tem algo de rocambolesco, pois aceita de tudo nas suas circunvalações. *Os reflexos* da noite de onde jorra o foco narrativo, que narra a surubramane e também narra o próprio ato de narrar, são os motores do enredo central de *Pornopopeia*.

A referência a datas e a contextos político-sociais presentes na matéria do romance permitem ao leitor traçar alguns paralelos com a história recente do país. Sem a pretensão de esgotar ou fechar demasiadamente as leituras possíveis da obra, nossa análise pretende levantar algumas questões e considerar a relevância delas na relação com uma cota variável de referências plasmada no corpo do texto pelo romancista. Dos entroncamentos que a prosa propõe, talvez possamos derivar uma postura diversa e contemporânea do que de certa forma aparece como uma sugestão temática do romance: Zeca seria, de certo modo, uma figura da subjetividade artística brasileira pós-64, por sua vez, bem delimitada socialmente, isto é, de classe média, com conhecimento das raízes ideológicas e estéticas comuns à esquerda, precarizada em seu ofício e esvaziada politicamente.

Entre as duas pontas da vida de Zeca, muita coisa transcorreu na história do país. O romance, de fato, não pretende detalhar todo esse percurso, mas de certa forma o pontua para situá-lo no presente. Aparentemente de maneira um tanto desordenada e ao gosto das digressões, projeções e especulações do narrador, esse zigue-zague das referências temporais pode ser a formalização do movimento histórico da nação que sempre avança e recua conservando a reposição do passado. Assim, nesse toma lá dá cá, entram em cena o golpe de

64 (momento inaugural), o período FHC (no devaneio de um diálogo imaginário) e a era Lula ainda pela metade e nos momentos mais significativos do seu desdobramento (em 2006, ano em que a obra se situa).

Mas nesse percurso todo, o que realmente importa? Talvez a solidificação da nossa longa transição democrática para uma nova forma de capitalismo alicerçado pela situação de sítio permanente. Vejamos...

Vidigal revisitado

A narrativa transcorre durante o *contra-ataque policial* em decorrência das ações do PCC em 2006. Longe de ser apenas um dado exterior (leia-se: de contexto meramente documental) apontado pelo narrador, os acontecimentos decorrentes do embate (ataque) – que deixou não só a cidade, mas todo o estado de São Paulo, em pânico – influem diretamente nos rumos do enredo e nas peripécias do herói através justamente do ponto decisivo do que podemos entender como *prática de exceção fundamental à polícia*. Dessa forma, se a noite funda a narrativa, o esculacho funda o enredo.

Depois da morte do traficante Miro – atingido por uma bala perdida resultante da perseguição policial a supostos membros do comando paralelo da capital e que, só para frisar, termina em chacina –, Zeca desponta como principal suspeito e se força ao autoexílio em Porangatuba – local de enunciação, em balanço ou retrospectiva, da segunda parte do romance, onde à primeira suspeita de crime do protagonista juntar-se-á uma segunda levando-o, com o cerco fechando-se sobre si, a uma nova fuga que põe cabo à narrativa. Vamos ao crime. A morte de Miro em *slow motion* é narrada com rigor e no detalhe, quase como um laudo redigido por um perito de balística forense:

A bala veio de trás, entrou pela fresta de quatro dedos da janela do motorista sem relar no vidro ou na lataria, arrancou a lateral esquerda da cabeça do Miro, acima da orelha, fazendo o olho dele saltar da órbita, e saiu pelo para-brisa, que ganhou um furo no meio de uma teia de trincaduras salpicadas de sangue e fragmentos humanos. [228]

O tiroteio entre os membros do PCC e os policiais militares deságua no Pacaembu, “em frente ao estádio, na hora em que a feira de sábado estava sendo montada.” Morrem os bandidos e alguns feirantes, “sem contar a pá de feridos” [211] inocentes que não tinham nada

a ver com a história. A morte de Miro acaba ganhando publicidade, pois fora considerada como “primeiro episódio da chamada ‘chacina do Pacaembu’” [211].

Dito isso, o que mais nos interessa, no entanto, são os desdobramentos da morte na justiça, já que eles é que influem na trama do romance com seu caráter de exceção normatizada. No enredo, as informações não são dadas todas de uma vez e vão se desdobrando até o fim do livro em conformidade ao processo que corre na vara criminal. O resumo do imbróglio é o seguinte.

A morte dos civis, trabalhadores da feira livre, cai nas costas da polícia que empreendeu uma perseguição desastrosa no intuito de capturar os bandidos. Assim, intensifica-se a ação de um promotor (o nome é ótimo, Válber dos Santos Velhinho, pois revela de certa maneira a santidade caduca da justiça) que está no pé dos *coxinhas* por conta do “número alarmante de inocentes baleados em confrontos entre a polícia e a bandidagem”. Referente a “chacina do Pacaembu”, o promotor qualifica a ação policial simplesmente pelo que ela é: irresponsável, incurial e “nada menos que criminosa”. A disputa judicial ganha contornos particulares, pois há uma *rixa* midiática entre o tal promotor e o delegado Roquete Paiva¹⁶⁴. O primeiro quer provar que a morte do traficante pé-de-chinelo foi também causada por uma bala perdida dos policiais. O segundo esforça-se por limpar a barra da corporação rebatendo que os feirantes inocentes haviam sido alvejados “pelo chumbo do PCC, não da polícia”; e “[o] homem encontrado morto na rua Alagoas [...], assassinado por um comparsa” [382] (ou seja, atribuindo à morte de Miro motivações exteriores ao caso e ao confronto). Vale notar que nenhum dos lados da rixa corporativa ameniza o fato de que essas vidas são matáveis. Desse modo, como a polícia controla laudos e perícias, Zeca vira o principal suspeito e tem a prisão decretada por latrocínio. De fato, as ações inconsequentes de Zeca contribuem para sua incriminação armada pela polícia, mas não que as justifique. Ao sair do carro após o tiroteio, o herói vê o saco cheio de “petecas” de cocaína e deduz “Aquilo não podia ficar ali, decidi, hiperlúcido depois daquela superdose de adrenalina.” [230] A lucidez é facilmente contestável, ainda mais pelo desdobrar da cena, pois Zeca esconde a droga na caixa de um hidrante no estacionamento do prédio em que fica sua produtora. A droga é achada por Adermilson, o porteiro do prédio, que resolve “levantar um troco com a mercadoria” – ou seja, mobilizando sua força de trabalho na fronteira entre a cidade “legal” e

¹⁶⁴ O funcionamento do espírito rixoso na forma de polêmica midiática já fora apontado por Edu Teruki Otsuka na sua tese de doutorado sobre as Memórias de um sargento de milícias. OTSUKA, Edu Teruki. *Era no tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade das Memórias de um sargento de milícias*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2005 p. 76.

“ilegal” –, e é preso no seu “segundo dia de traficância” [318], o que só complica ainda mais a situação do narrador.

A armação do fato originário desse derradeiro entrave na vida de Zeca, tem algo de acontecimento “estatisticamente improvável”¹⁶⁵. Será? Levando em conta as práticas desastrosas e truculentas da polícia, quando não abusivas mesmo, o improvável (a exceção?) vira regra. Talvez daí os excessivos ataques e comentários lúcidos do narrador à verossimilhança frágil do enredo cheio de coincidências absurdas, pois não só este é inverossímil, mas o mundo exterior que o forma, de certa maneira, também o é.

O segundo crime depositado nas costas de Zeca refere-se à Josi, uma garota ubatubense que, depois de transar com ele, é desfigurada provavelmente pelo seu namorado policial militar com tendências evangélicas e, segundo Zeca, talvez sob os olhos aprovativos da família. Desse modo, a jovem garota acossada por pauladas, acusa o narrador. Assim, as duas rixas privadas – a primeira privada dentro e entre instituições públicas, a segunda causada pelo orgulho ferido da traição amorosa – são as disparadoras da perseguição a Zeca, uma para limpar o nome da corporação e a outra para lavar a honra do macho traído. Em todo caso, a roupagem das duas é a farda que imprime a *ordem*. Do antigo Vidigal temos a manutenção da exceção e a regra, mas agora sob o prisma do esculacho. O que impera e funda o enredo é a banalização da violência operada pelo esquadrão policialesco da morte e seus sucessivos desdobramentos muito bem manipulados. “Mas o assunto aqui é o crime”, ressaltaria o autor de Cidade de Deus. Na linha mestra que *medula* o enredo de *Pornopopeia* também, mas alocado no espaço que existe “da ponte pra cá”, o da (não é piada) ordem, e mais, fundada também pelos representantes da mesma.

Ou seja, o que estamos tentando demonstrar é que a linha tênue do enredo tem mesmo algo de improvável e de absurdo em sua circunstância disparadora (a bala perdida no olho de Miro – mais uma dos nomes). Na verdade, tem até algo de kafkiano, se quisermos, em seus desdobramentos, porém não mais com um toque de um estranho hiper-realismo truncado, mas sim na forma de uma realidade ordinária e desprezível. Realidade banalizada, em sintonia com a banalização do estado de exceção permanente que se desdobra pelas esferas da vida e atua no motor da obra.

¹⁶⁵ DURÃO, Fábio. Not exactly sex and Drugs. Reinaldo Moraes: Pornopopeia between monadology and partition of sensible. Acessado pelo link http://www.academia.edu/8951431/Not_Exactly_Sex_and_Drugs_Reinaldo_Moraes_Pornopopeia_between_monadology_and_the_partition_of_the_sensible Novembro 2014. Citamos a partir de uma tradução disponibilizada por Patrícia Almeida em um grupo de estudos a tradução é de Tiago Basílio Donoso.

Dito isso, é capital também tentarmos compreender a genealogia do narrador, sua classe social, sua formação (interrompida?) e principalmente (que horas são? Ou que horas eram?) a data do seu natalício no amálgama de elementos disponibilizados pela matéria.

Ruptura histórica negativa

Zeca vem à luz no dia 31 de março de 1964, ou seja, no marco zero da ditadura que simboliza, nos termos de Paulo Arantes, o momento “de uma ruptura irreversível de época”¹⁶⁶ principiando *o novo tempo da exceção brasileira no fim do mundo*. Em meio a tal arranjo, fica evidente a necessidade de investigarmos mais a fundo, através daquilo que nos possibilita a obra, o passado do narrador em tensão com o seu presente. Ou seja, em fricção com o instante de enunciação da narrativa. O gancho utilizado por Zeca para entabular a sua própria biografia familiar, passa pela projeção anacrônica em que ele apresenta Sossô, como sua noiva, para os familiares já mortos. “Acho que me deu na veneta de falar da minha extinta família e a Sossô entrou aqui de contraponto aberrante”. [92] O objetivo é – como fica claro no desenrolar do oitavo capítulo – o de falar mesmo da extinta família. No entanto, no capítulo anterior, a deixa para mudar de assunto já fora anunciada pela paranoia de Zeca durante a preleção vazia do culto sexual ao divino Zebuh. Enquanto a mestra Samayana expunha os caminhos do nirvana e ditava as regras iniciais do espetáculo/rito orgíaco – regras que durante o ato ela mesma excederia –, o narrador se atormentava com uma *bad trip* em que apareciam seus familiares em imagens desconexas. Para se livrar das fobias angustiantes do seu psiquismo, Zeca foca e se agarra novamente à presença de Sossô “que parecia singrar serena os mares interiores de sua própria viagem” [91] e que retornaria no capítulo seguinte como disparadora do mote parental.

Voltando, acerca do ambiente doméstico de origem, os apontamentos do narrador apesar de breves têm alto poder evocativo e apresentam com força o tino histórico do autor. Em pouco menos de quatro páginas temos o retrato de uma família de classe média paulistana num período de aproximadamente vinte anos, para ser mais exato: durante duas décadas de ditadura. O tom da narrativa, nesse capítulo, diverge um pouco da esculhambação geral que é dominante. Não saem de cena o humor e a ironia, mas a malignidade mais cruel do deboche, que ainda está presente, ganha certa contrapartida melancólico-afetiva, coisa rara no decorrer

¹⁶⁶ ARANTES, Paulo Eduardo. 1964. In: *O novo tempo do mundo*, São Paulo: Boitempo, 2014.

da obra. Algumas imagens ganham contornos de seriedade poética, principalmente as que tangem Rubens, o irmão suicida do narrador.

Até hoje não sei direito por que o Rubens se matou. Alguma coisa que ele leu naqueles filósofos e poetas pessimistas não lhe desceu bem no espírito, conforme meu pai se cansara de advertir anos antes. Pelo menos meu irmão acabou saindo duma vez por todas daquele quarto onde vivia trancado. Quando ele morreu, entrei lá e me obriguei a ler todos aqueles livros, num desafio à morte que tinha levado meu irmão, coisa que só consigo sacar hoje. [...] Bom, se não li tudo, li um monte. Poetas, romancistas massudos, poetas contorcionistas, contistas minimalistas (um tal de Raymond Carver era ótimo), cronistas (Rubem Braga será sempre o maior), historiadores, biógrafos, ensaístas disso e daquilo e o diabo. [...] Tadinho do Rubens. Senti muita falta da estimulante ausência dele. Te juro, não é jogo de palavra. O Rubinho tinha um jeito todo especial de nunca estar ali na sua frente. Só que, no dia seguinte, você se lembrava de cada palavra que ele tinha dito, tudo de uma inteligência, tudo importante. O Rubinho nunca esteve em lugar nenhum onde viver não lhe doesse – como deve ter dito mais de mil vezes o Fernando Pessoa, seu ídolo máximo em matéria de desencanto poético com o mundo. [...] Devo tudo a ele, meu irmão, o Rubens, e não é pouco. Descanse em paz, mano. [96-97]

Vale notar que Rubens se suicida em meados de 1981¹⁶⁷, enquanto cursava o primeiro semestre de filosofia na USP, um ano e meio antes de o narrador ingressar no curso de audiovisual na ECA em 1983. De certa forma, Rubens é o contraponto obscuro da postura de Zeca diante das expectativas fim-de-século, é o desencanto que leva à melancolia, ao desespero e ao suicídio. O irmão é importante para a carapaça de intelectual ostentada pelo narrador, que se atirou aos livros num desafio à morte que levava Rubens. Mas logo depois ficamos sabendo que a ânsia literária era um bom pretexto para não fazer nada, e o conhecimento adquirido pelo autodidatismo serviu para botar “banca de intelecta” e transar com “muita gírlzinha xixilenta filha d’algo”, “além de genuínas cabeçonas (duas professoras, inclusive, da fac) e mesmo várias coitadas gostosas e acéfalas” [97].

Ao fim do capítulo, como se fosse mais uma das excentricidades do narrador, somos informados do dia do seu nascimento. Ao que parece, Zeca não nasce malandro, temos poucas informações sobre sua infância, mas talvez não estejamos nos desígnios da sina. Aqui, nesse ponto específico, mais próximo do pícaro, apesar de não possuir origem pobre, o protagonista

¹⁶⁷ Já que estamos percorrendo os pormenores ocultos da obra, meados de 1981 é o ano de publicação de *Tanto faz*. O que Reinaldo Moraes talvez esteja enterrando em *Pornopopeia* é o frágil ideal libertário, ainda que verdadeiro a seu modo, de uma geração; e que na sua obra está representado na figura de Ricardinho (o primeiro, não o Ricardinho-Quincas, narrador do *Abacaxi*).

é inicialmente ingênuo¹⁶⁸ – ainda que sejamos informados sobre sua adolescência sempre ocupada de *baladas*. Porém, a data de nascimento aparece como uma marca, o que em certa medida naturaliza e petrifica a postura de Zeca, corroborando para sua dimensão alegórica.

De resto, se você quiser saber, nasci em 1964, no dia 31 de março. Quer dizer, vim ao mundo no marco zero da ditadura. Lembro muito bem que em todos os meus aniversários o céu era cruzado a toda hora por jatos militares em formação, que nem no dia 7 de setembro. Alguns desses aviões deixavam um rastro de vapor no espaço que eu lia como um “parabéns pra você” em forma linear. Eu vibrava com aquilo. Meu irmão me mandava calar a boca e deixar de ser idiota, que aqueles aviões pertenciam “à ditadura”. Não sei o quanto consegui deixar de ser idiota, mas continuo adorando ver aviões de guerra em formação no céu, embora não tenha visto mais nenhum no meu aniversário. [97]

O que já deslumbra o herói desde pequeno é o espetáculo do terror: a esquadrilha do exército desenhando no céu formas de fumaça que são lidas como votos de “parabéns pra você”. Ou seja, está tudo liberado. O procedimento era, tal qual no 7 de setembro, o desfile bélico e etéreo do poder. Num mesmo parágrafo estão aproximados golpe de estado civil-militar e independência, ambos exaltados e homenageados pelo espetáculo intimidador da força bélica no céu. O espetáculo é o do monopólio da violência, ora, um dos braços da exceção. O estado total de exceção é o berço e a autorização com aplausos para a conduta cínica e malandra adotada pelo protagonista, parabenizado duas vezes pela desregulação geral. Como sabemos, essa forma do estado de exceção ditatorial passou “como um rastro de vapor no espaço”. Dissolvido no ar, porém, infiltrou-se nos mais recônditos alvéolos pulmonares do Estado Oligárquico de Direito que, no ato automático de continuar a respirar dentro do sistema-mundo-capitalista, expira novas formas crônicas de exceção. Ou seja, aquilo que Zeca não vê mais no céu, infiltrou-se no âmago da própria vida (nua?).

Assim, “o regime saía de cena convertendo sua exceção em norma”¹⁶⁹. Importante salientar que, nesse caso, a exceção não se dá apenas em uma esfera (da polícia punitiva, por exemplo), mas para garantir a sempiterna valorização do capital – desde quando este se desvinculou do sistema produtivo (do trabalho, por assim dizer) e se fechou sobre si mesmo numa órbita fictícia – foi necessário um pacote emergencial de exceção permanente, em que

¹⁶⁸ CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

¹⁶⁹ ARANTES, Paulo, op. cit. p. 289

novas emendas (inconstitucionais?) de exceção excessiva (desculpem) são sempre bem vindas à própria constituição de uma regulação pela força de lei, sem lei¹⁷⁰.

Por aí, o contexto que se nos apresenta é o da labilidade total das regras e das leis, com o paroxismo de ser esta explícita convulsão sancionada, ainda que não dita, pelo próprio Estado Oligárquico de Direito – no fundo, dessa esfera obscurecida e não pronunciada é que depende sua forma de existência. Em um contexto como este é de se duvidar que a labilidade malandra¹⁷¹ possa frutificar uma saída, muito embora seja terreno fértil para sua atávica proliferação estéril.

Malandragem autorizada, portanto, desde que beneficiária dos *managers* do poder e do próprio poder dominador e sem sujeito do capital. Pequenos desvios no chão comezinho do cotidiano até são tolerados se, que fique bem claro, a desordem ou a irracionalidade da norma não for afetada, ou seja, está tudo liberado desde que seja na forma daquilo que Žižek chama de *transgressões privatizadas*.

Aliás, pequenos desvios que são atitudes-chave para a lógica contemporânea do trabalho, como, por exemplo, o jogo de cintura de corpo inteiro exigido como um *a priori* tácito frente ao cronograma prescritivo das atividades laboriosas, que escondem no *não dito* das regras a necessidade emergencial de transgressão para as efetivações de seus produtos – daí a ativação dos mecanismos de defesa que convocam a virilidade, o zelo e talvez o cinismo como modo de se relacionar com tudo isso¹⁷². Um modo peculiar e nada animador para a interpretação do ser-estar-no-mundo.

Só para não passarmos batido, muita coisa em *Pornopopeia* está cifrada em pequenas miudezas. Outro exemplo dos espelhamentos constantes da obra pode ser acompanhado no paralelo com a figura paterna, juntamente com o irmão, o centro das reminiscências de Zeca no capítulo familiar. Freud e Lacan via Safatle ajudam explicar.

O pai do herói, Carlos José Ribeiro, era funcionário do Banco do Brasil, admirava o general Geisel e achava-se um democrata. “Era um homem de poucos deleites e muitos desgostos” [94] que não acreditava nos prazeres da vida, pois moderado e comedido “deve ter comido muito mais chuchu cozido que pizza e feijoada em toda sua carreira gastronômica. Seu grande luxo sensorial era tomar duas doses de uísque sentado na cozinha de papo com a

¹⁷⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

¹⁷¹ Interessante notar que ditadura e independência estão juntas na passagem. Lembremos que nosso malandro vadio-tipo criado por Manuel Antônio de Almeida tem seu nascimento situado nos anos que antecedem a nossa transição de colônia para o império livre, ou seja, é essa dialética entre ordem e desordem descrita pelo *um brasileiro* que funda nossa nação imaginada. Lembremos também que o Major Vidigal, símbolo da transigência entre público e privado, era o “dono da polícia colonial”.

¹⁷² DEJOURS, Christophe. *A Banalização da injustiça social*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

velha ao voltar do trabalho à noite” [94]. Aqui, como diz Safatle, parece que estamos diante de uma conduta de vida regida pelo superego paterno-freudiano com a contenção dos prazeres imediatos e a castração dos desejos para uma acumulação sofrida, e que sinaliza com uma expectativa de conforto e estabilidade no fim da vida, ou seja, como prossegue o mesmo filósofo, relaciona-se à ética descrita por Weber no momento industrial do capitalismo¹⁷³. O filho é seu avesso, não só no nome, José Carlos Ribeiro, mas também na conduta de vida. Reinaldo afirma que procurou dar voz a um narrador sem superego, mas não disse a teoria psicanalítica excluída através do conceito. Na verdade, na psique de Zeca, podemos dizer que sai Freud e entra Lacan com o superego materno, com a injunção ao gozo vazio de significado que pode levar a equivalência infinita dos objetos do desejo e trazer como contrapartida a frustração, a depressão ou a ansiedade permanente¹⁷⁴. Apesar de ser um cineasta frustrado, o único dos efeitos colaterais listados acima que Zeca admite é a ansiedade. Contudo, em meio às diferenças sutilmente sugeridas pela inversão dos nomes, alguma coisa é preservada. Não a nobreza de origem do sobrenome português de família quatrocentona que, já banalizado e sem o amparo de mais quatro ou cinco lhes garantindo enormidade, não atesta coisa alguma, mas seu significado etimológico: ribeiro é rio pequeno; por sua vez, ribear é seguir pela margem, margear. O pai de Zeca corre sempre à margem de uma promoção digna de tal nome no Banco do Brasil. O herói, por sua vez, corre à margem da vida e do seu trabalho sem estabilidade de *freelancer*, quer dizer, indeterminado entre o informal e a norma, e, portanto, sem perspectiva alguma. Daí até a marginalidade perante a lei, o protagonista dá um salto empurrado pelos desdobramentos do enredo. Não queremos forçar demais a barra, mas talvez aí, uma dialética real da marginalidade que podemos tomar emprestada, mais ou menos, do que diz Luïc Wacquant¹⁷⁵: trabalho assalariado precário ou sistema punitivo para os excrementos desviantes dessa força flexível de lei, sem lei. Não pretendemos aqui sugerir uma associação rasteira, como diz Vera da Silva Telles, sempre presente nos

lugares-comuns que estabelecem uma equação fácil e rápida entre pobreza, desemprego, exclusão, criminalidade e morte violenta, equação que alimenta a obsessão securitária, que também ela, compõe o cenário urbano atual, da mesma forma como alimentará os dispositivos gestionários que mobilizam representantes políticos, operadores sociais, voluntários, agentes comunitários e também a pesquisa acadêmica¹⁷⁶.

¹⁷³ Para os argumentos de Vladimir Safatle, ver: SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 113-145.

¹⁷⁴ Idem, Ibidem.

¹⁷⁵ WACQUANT, Loïc. *Punir os pobres*. Trad. Sergio Lamarão. Rio de Janeiro: Revan, 2013.

¹⁷⁶ TELLES, Vera da Silva. Transitando na linha de sombra, tecendo as tramas da cidade (anotações inconclusas de uma pesquisa). In: *A era da indeterminação*. São Paulo, Boitempo, 2007, p. 196-197.

Tampouco reafirmar um elogio e uma defesa do trabalho com força ontológica, antevendo na sua regulamentação perante leis democráticas a força e o mérito de ser esta uma atividade inerente ao homem. Essa investigação precisaria ser feita através do

modo como se articulam a sedução encantatória do moderno mercado de consumo e o bloqueio de chances promissoras do mercado de trabalho, as práticas ilícitas que atravessam a dita economia (e cidade) informal e os circuitos do tráfico de drogas, com suas capilaridades nas práticas cotidianas e nas tramas da sociabilidade popular.¹⁷⁷

Ora, de certa forma tudo isso está relacionado nas ramificações de *Pornopopeia*, mas não apenas centrados nos personagens periféricos. O precariado é mais vasto do que a nossa vã distinção entre centro e periferia. Como já disseram, existe uma borda periférica que se alarga cada vez mais no centro e que, pelo visto, só vai crescer.

Assim, no capítulo sobre a família, existem operações algébricas escondidas que estruturam também um espelhamento. Como vimos, o narrador nasceu em 1964, na ocasião seu pai, Carlos José, contava então quarenta e dois anos de existência, como o protagonista no momento em que nos narra sua história. Quarenta e dois anos para frente estamos no presente narrativo, no ano de 2006 com a reeleição de Lula e a ebulição dos ataques do PCC ainda recentes dando margem ao esculacho generalizado da PM. Quarenta e dois anos para trás estamos em 1922, o início do nosso modernismo literário e do projeto modernista da tradição nacional-desenvolvimentista do pensamento crítico brasileiro que alcançará, de um modo ou de outro, o seu limite teórico no confronto com o projeto de modernização recuperadora levado a cabo pelos militares. 1964 é o divisor de águas que opera uma inversão no curso das coisas, como dissemos com Paulo Arantes “uma ruptura irreversível de época” com seus efeitos que podem ser apreendidos no desenlace da redemocratização que se faz através da incursão numa nova fase do capitalismo, neoliberal, em que a “indiferenciação entre o lícito e o ilícito, entre o direito e o não direito, entre o público e o privado, entre a norma e a exceção”¹⁷⁸ como que se universalizaram. Ou seja, aquilo que nos parecia e entendíamos como especificidade nacional, a formação incompleta que se resolveria com uma ideia de modernidade e progresso, conquista de leis e direitos, é que cai por terra diante da exceção permanente que nos põe em fase com um mundo globalizado. Isto é, nossa exceção normativa, ainda que guardando suas especificidades, não era e não é apenas uma característica peculiar que poderia ser resolvida internamente com a adequação do modelo

¹⁷⁷ Idem, Ibidem, p. 197.

¹⁷⁸ Idem, Ibidem, p. 203.

nacionalista de progresso e desenvolvimento, também ele baseado na abstração externa que, por sua vez, já era uma farsa, que pelo menos lá descrevia em partes a aparência de realidade¹⁷⁹. Assim, aquilo que tínhamos de mais arcaico, em termos, era o próprio modelo do futuro em gestação permanente. Brasilinização do mundo, então, só para manter viva a vaidade dos vanguardistas da barbárie.

Voltando. Sem uma obsessão genealógica, o narrador nos informa que a configuração familiar à qual pertence na infância já era moderna e urbana. O que se inverte, de uma maneira ou de outra, é o próprio rumo dessa modernidade, ou o sentido de suas promessas não cumpridas. A configuração desse modelo que parecia se sustentar na estabilidade do emprego e dos direitos, que precisariam ser expandidos para as outras esferas da sociedade, para as classes excluídas, através de uma sempre renovada invenção democrática é que caem em descrédito, ou revelam seus limites, com a flexibilização infinita e estrutural das regras: do trabalho à ficção especulativa das bolhas financeiras. Que fique bem claro, o que se evidencia como um limite não é o fato de pensar as discrepâncias sociais, mas a maneira de buscar resolvê-las pela via democrática das leis, do desenvolvimento nacional, e da ideia de progresso que sempre fora pautada e defendida também pelo inimigo. O limite exposto pela evidência dos Estados-nação como gestores da exceção permanente do capital globalizado.

Pois bem, dissemos que um dos temas do romance é a subjetividade artística brasileira e de classe-média pós-64 com contornos intelectuais. Esta não difere muito da dos sujeitos precários do trabalho perante as outras ocupações da vida, fora da esfera artística. As existências são poucas, como diria o poeta. E aquilo que já era realidade das classes baixas há um bom tempo, sobreviver e se arrastar nas adversidades com a mobilização incessante da mão de obra/força de trabalho, passa a ser também o modo de vida de outras esferas que aparentemente configuravam a faceta moderna – ou ao menos eram mais fáceis de ser incluídas nessa ideia de modernidade – da sociedade brasileira. A *arte do contorno* que nas periferias das grandes cidades só revelam o fato de que tais procedimentos fazem parte da constituição mesma da sociabilidade contemporânea¹⁸⁰ e está na margem existente também no centro é, guardadas as devidas proporções, também realidade para as classes médias que se julgavam inabaláveis diante das flexibilizações, pois era *natural* que estas atingissem, em cheio, somente aos proletas.

¹⁷⁹ O que tentamos dizer não é que aqui um conjunto de ideias estava fora ou dentro do lugar, segundo e seguindo a polêmica equívoca, mas, e não temos capacidade nem o estudo suficiente para desenvolver isso agora, o que também nem caberia aqui, queremos apenas jogar breu na fogueira dizendo que talvez nas Luzes já houvesse muita escuridão.

¹⁸⁰ Vera da Silva Telles, op. cit., p. 218.

A desregulamentação da sociedade do trabalho na gestão do estado de exceção permanente transforma a todos e cada um em vida matável ou punível. Certo que a origem topográfica dos corpos que são recolhidos dia-a-dia pertencem na grande maioria aos sujeitos/indivíduos periféricos. No livro, Miro, Adermilson, Josilene e os chacinados no vale do Pacaembu em nome de um estado de lei, sem lei. Mas isso se alarga e passa ser a verdade também para Zeca, acusado da morte do traficante, e de estupro seguido de agressão sofrido por Jôsi.

Não se trata aqui de dramatizar essa decadência social da classe média, o que pretendemos apontar é que a regulação pela desmedida, a regulação desregulada do trabalho, da economia, da polícia etc. não poupará em nenhuma das esferas sociais, médias ou baixas, o progresso (o único até hoje com esse nome) do colapso, e do caráter matável e punível da vida. Ou seja, a chapa do horizonte de expectativas reduzidas está fervendo para todo mundo. Nesse sentido, Zeca é um emblema da postura contemporânea (individual e sistêmica) diante da barbárie. Ele é nada menos que o nosso nefelibático posicionamento no abismo ou, o que é a mesma coisa, para usar uma imagem cara a Slavoj Žižek: Zeca é aquele personagem de desenho animado que atravessa a beira do abismo, mas continua andando assim mesmo; e que só não cai porque não olha para baixo, pois o ato da sua ilusão o impede de reconhecer a iminência do tombo que há muito já principiou.

* * *

Bem, talvez seja a hora de nos fazermos uma pergunta didática no intuito de reatar parcialmente alguns fios. Quais seriam esses fragmentos capturados da vida, ou da organização social, montados ou decupados metodicamente na estrutura de *Pornopopeia*? Ou seja, quais seriam esses materiais pinçados da realidade para a formação da sua combinatória alegórica? Perfilemos aquilo que já vimos: (1) a noite enquanto imagem da desmedida que gera um modo de ser e agir, apesar da irreverência, também melancólico, mas autodefensivo, catalisando a voltagem ininterrupta de um humor cruel e vexatório; (2) o golpe de 64 inaugurando nosso estado de exceção permanente e por conseguinte uma nova conduta diante da configuração transmutadora do capitalismo, ou seja, uma conduta dos sujeitos contemporâneos; (3) o enredo central da narrativa em ligação direta com essa lógica de funcionamento “da lei, sem lei” (também noturna) do esculacho e que também se dá a ver em toda a narrativa da suruba (que falta observar).

Assim, o que temos aí é um jogo incessante de imagens que desbastadas espelham aquilo que resta no centro, a “*facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada”¹⁸¹ – porém não como um todo que engloba deus e sua era (não, inclusive porque esta figura religiosa está devidamente achincalhada no ateísmo da obra), mas que se faz ver no recorte específico fossilizado pelo presente inexorável da narrativa.

In Suruba Veritas – ou o culto cético do novo espírito do capitalismo

Dentro disso, o que nos diz, ou a que nos serve, a análise interpretativa da suruba mística bhagadhadhoga de *Pornopopeia*? Por que, antes de ser narrada totalmente ela sofre uma longa digressão? Assim, qual a finalidade de seu primeiro desvio, no paralelismo proposto pela narrativa, que nos direciona à gênese da personagem dentro do momento específico do golpe civil-militar? E mais ainda, por que depois desse capítulo em que o narrador expõe suas origens em “*lampejo retroativo*”, a digressão continua focada no presente recentíssimo de algumas horas em que ele sai para desanuviar o pensamento dando umas voltas pela rua Augusta e que nos levam aos episódios da prostituta e da travesti, para só então retomar o rumo da orgia?

De modo geral, talvez todas essas questões possam ser respondidas pelo mecanismo que ordena a lógica de funcionamento dessa orgia de exceção depravada no *Pornopopeia*. Grosso modo, o que toda essa longa e lenta suruba de *Pornopopeia* tenha a nos propor é nada mais que um mergulho atento no cerne lógico e em movimento da ideologia. Se for lícito compreendê-la através de uma definição sintética de Žižek “ideologia é justamente essa redução à ‘essência’ simplificada que esquece de maneira muito conveniente o ‘ruído de fundo’ que dá a densidade de seu significado real”¹⁸². Ou seja, resumindo de outro modo e ainda apoiados no entendimento do filósofo esloveno, a ideologia a despeito de às vezes designar um problema efetivo e nele se alicerçar, oblitera a chama do problema real que segue intacto e pode ser sentido nas desigualdades sociais, no sistema voraz de exploração e nas inúmeras injustiças em nome da lei.

¹⁸¹ “O trato do alegorista com as coisas está sempre sujeito a uma contínua alternância de envolvimento e fastio: ‘a fascinação do enfermo com o pormenor isolado e microscópico cede lugar à decepção com que ele contempla o emblema esvaziado’. Também a esfera da recepção é considerada por Benjamin. A alegoria, que por sua natureza é fragmento, apresenta a história como decadência: ‘a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada’”. BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 128.

¹⁸² ŽIŽEK, Slavoj. *Vivendo no fim dos tempos*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 21.

Logicamente que essa possibilidade de acompanhar uma imersão na experiência ideológica figurada em *Pornopopeia* não se concentra apenas pela escolha de uma situação (a surubrâmane) que a obra apresenta. Afinal em qual problema “real” ela se fundamenta? O valor da sua interpretação ideológica reside na construção metódica e rigorosa da sua lógica de funcionamento desnudada pela exposição, cuja armação, feita por um foco narrativo extremamente irônico e cínico, abusa do contraste de imagens, interrupções e efeitos disjuntivos de toda ordem. Em *Pornopopeia* talvez possamos encontrar “na suruba a verdade”. Ou ainda, em *Pornopopeia* a suruba é o mundo – e este dado está explicitamente exposto na obra em tom de oráculo cético e publicitário para que definitivamente entendamos: “Surubrâmane: um dia você vai se ver numa. Isso não é praga, é profecia” [160]. O pressuposto é dito depois do rito ter-se iniciado, então a hipótese tem origem no concreto e se cumpre no presente, ou seja, já estamos dentro da sua lógica.

Assim, o que importa, no fundo, é a maneira pela qual somos conduzidos lentamente a um culto vazio de toda e qualquer crença, mas que é levado a cabo assim mesmo pelos seus participantes. Salvo engano, o que se dá a ver é a lógica de funcionamento da ideologia do sistema-mundo capitalista *metonimizada* no microcosmos da orgia, mais libertina do que picaresca, *encenada* nas páginas de *Pornopopeia*. A posição de Zeca parece se adequar àquilo que Žižek pressupõe como grau zero da experiência ideológica:

[...] se existe experiência ideológica em estado puro, em nível zero, é no momento em que adotamos uma atitude de distanciamento sábio e irônico e rimos das tolices que estamos dispostos a acreditar: nesse momento de riso libertador, quando olhamos de cima o absurdo de nossa fé, somos puros sujeitos da ideologia, quando a ideologia exerce seu domínio mais profundo sobre nós¹⁸³.

Ao longo de toda a narrativa da surubrâmane, Zeca lhe expõe o caráter mercantil através de um distanciamento sábio e furiosamente cínico. Aquilo que ele critica na fala e nos comentários, ele afirma, por sua vez, no relato de seus atos. Ao mesmo tempo, a organização da obra é tão minuciosa que nos dá a ver exatamente aquela dimensão obliterada, isto é, que está aparentemente fora do espaço da orgia.

Voltemos, então, à protonoite petrificada que se arrasta indefinidamente no presente narrativo de *Pornopopeia*. A noite da suruba dá a ver em amplitude a lógica que subjaz durante todo o enredo da obra.

¹⁸³ Idem, Ibidem, p.21.

A narração da suruba pode cansar, pois ela se desenrola em dois blocos que somam ao todo sessenta e três páginas. Essa lentidão épica, no entanto, é quase didática, a obra pretende expor *metodicamente* o mais-gozar do narrador e do culto. A contagem que fizemos para o primeiro bloco começa no momento em que o narrador e os personagens que o acompanham (Ingo e Sossô) já estão a caminho do templo da mestra Wyrna Samayana (meio pro fim do capítulo 5)¹⁸⁴, e segue até a paranoia familiar de Zeca no porão milenar que é expelida da sua psique com um flato, enquanto era feita a preleção maçante do ritual (final do capítulo 7). Como dissemos, a longa digressão que interrompe aquilo que se vinha contando visa expor a genealogia do narrador em *flashback*, este primeiro assunto desviante gera uma nova fuga que acaba por desencadear a narração dos episódios da prostituta e da travesti, imediatamente espelhados (do capítulo 8 ao 10). O tema da suruba só retorna depois de quase quarenta páginas, no capítulo décimo primeiro, que se inicia ainda com o retorno da indecisão/hesitação inicial do livro, entre roteiro de embutidos ou história da suruba. Nesse momento, a dúvida entre trabalho e escrita libertária em fuga está em ligação direta com as reflexões de Zeca sobre sua posição dentro do casamento e na sua ausência nos cuidados com o filho. Somente após um zigue-zague constante, o narrador encaixa a continuação do episódio orgíaco do ponto em que o abandonara, durante a preleção de Wyrna, e segue até o fim – no desfecho incerto no qual não sabe direito se transou ou não com Sossô no apartamento onde funciona sua produtora.

A descrição desse movimento da narrativa que vimos fazendo é importante para o esquema de avanço e recuo, de tema dentro de tema, de assunto puxa assunto que perfaz na estrutura como um todo seu aspecto de espelhamentos diversos. Essa sinonímia inversa e reflexiva não só das palavras, mas em tudo no romance, nem sempre aparece de maneira direta, e muitas vezes está guardada em algum ruído interior, num motivo ou se quisermos, num *gestus*. Na verdade, a estrutura às vezes se parece com um jogo ou uma sala de espelhos, em que temas, ideias, assuntos, situações, gestos se multiplicam incessantemente com angulações diversas e distintas dando a impressão de serem rapidamente descartáveis ou refundíveis dependendo do fundamento que contêm em si, ficando à disposição da nossa análise combinatória¹⁸⁵. O esquema de narrativa difusa funciona para estabelecer um isolamento entre os episódios que – por mais engastados que estejam uns nos outros pela

¹⁸⁴ Poderíamos começar a contagem, logicamente, a partir do momento em que Ingo chega na produtora de Zeca pondo em funcionamento as engrenagens do *destino*, mas escolhemos o momento em que os personagens estão a caminho justamente porque aquilo que importa é todo o trajeto da linguagem: a travessia de toda a suruba. Obviamente, a ideia de destino já é vista com desdém pelo narrador, que é sempre o primeiro a apontar para o caráter de coincidência e invenção da matéria.

¹⁸⁵ A combinatória é apontada por Barthes como um dos procedimentos cruciais para a escrita libertina.

dicção verborrágica e frenética do narrador, ao mesmo tempo nos confundindo e alertando com seu incessante zigzaguear – nos permite cotejá-los e apreendê-los separadamente dentro das movimentações propostas.

Assim, é preciso lembrar que antes do primeiro *número* sexual da narrativa protagonizado pelo narrador (que será com a prostituta da rua Augusta), temos uma variedade de comparações, já presentes na abertura do romance, cujo mote está na relação entre sexo e um outro elemento perturbador, muitos deles geralmente relacionados ao universo do trabalho, como já tentamos demonstrar.

Desse modo, precisaremos retornar para os momentos da narrativa que antecedem a suruba propriamente dita e que já são preliminares, por sua vez, da lógica de composição que também a estrutura. Mais precisamente, é necessário focar num primeiro momento nos instantes que precedem a chegada no templo bhagadhagadhoga: quando Sossô, Ingo e Zeca estão dentro do carro em frente ao cemitério da Consolação, e a adolescente ao volante já sabe o que há de acontecer no culto secreto e dissidente do bramanismo clássico.

Em *Pornopopeia* a obscenidade se constitui na relação com um *não dito* projetado simultaneamente, seja na forma confrontadora de imagens ou através do funcionamento próprio da maquinaria linguística, também ela visível e encenada. Como disse Durão, o principal recurso linguístico/formal da obra é a sinonímia, portanto ela é similarmente construção e parte desse espelhamento apreensível no todo¹⁸⁶. Uma sinonímia que causa certo efeito antitético, antônimo, ou ainda antinômico produzida pela elevada capacidade associativa que deriva numa criação múltipla de neologismos, numa ininterrupta inversão de termos, na distorção frequente de expressões ou frases feitas que dão a ver algo de *não pronunciado* no embate direto com imagens, assuntos, ou fatos no e pelo qual transita e elabora. Assim é que “Deus escreve certo por putas tortas” [128]. Algo que, em partes, desenvolveremos aqui – mas que cuidaremos de explicar mais especificamente, e dentro das nossas limitações, no interior de outros segmentos desse trabalho – é a presença do recurso do *falar cafajeste* do narrador. Paródia, mas com invenção. Profanações?

Dissemos que a fuga de Zeca repõe a lógica das relações de trabalho dentro de esferas que lhe são aparentemente cindidas, ao mesmo passo que fundamentais à sua constituição. Daí a noção de que as horas de lazer (ou mesmo de prazer) estão atreladas ao funcionamento do sistema-mundo-capitalista e os instantes de gozo revertidos em trabalho incessante, que alimentam de forma muito específica a reprodução da forma mercadoria para além do

¹⁸⁶DURÃO, Fabio. Not exactly sex and Drugs. Reinaldo Moraes: Pornopopéia between monadology and partition of sensible, op. cit.

comércio propriamente dito. No mais, se arte e embutidos de frango são equivalentes, as pessoas são também consumidas como mercadorias desvalorizadas. Nesse sentido, a serviço de que estão os participantes da suruba? Não estariam trabalhando de graça, dissipando energia orgástica no culto empresarial da doutrina bhagadhagadhoga? O que estamos tentando demonstrar é que a pornografia de *Pornopopeia* está diretamente associada à *putaria* do mundo do trabalho e da desvalorização dessa mercadoria que espalha sua forma pelo todo. Nesse sentido, a cena na qual o trio lisérgico se dirige à suruba é exemplar. O trecho que reproduziremos é longo, mas não há como falar de *Pornopopeia* sem a ilustração de suas passagens que encerram tanta coisa:

No caminho, a guria contou, a propósito de surubas, que tinha lido a “Filosofia da Alcova” num exemplar que o pai usara de emulador onanista na adolescência, segundo ouviu dele mesmo numa roda de amigos.

“Mó doidera aquele Dolmancé e a marquesa amiga dele zoando com a guria. O cara lá, pegando a Eugenie por trás e fazendo sermão contra a moral, a religião, a monarquia, a justiça, e tudo mais. Até contra Jesus Cristo! Puta libido tagarela, meu”, resumia a nossa chauffeuse, que, pelo jeito, devia ter acabado de ler a “Filosofia”, tão fresco aquilo tudo parecia na cabecinha dela, enquanto em volta pneus gritavam no asfalto pra não colidir com a gente.

Com a corda solta pelo ácido, ela disse que o livro, pescado no fundo empoeirado de uma estante, tinha manchas amareladas nas páginas mais calientes.

“Umas tavam grudadas, até. Tive que separar com faca.”

“Genial!”, urrei no banco de trás. “Sossô, me faz uma caridade! Escaneia pra mim as páginas que tavam grudadas e manda pro meu imeio.”

“Pó dexá”, aquiesceu mademoiselle.

“Cê achou excitante, o Sade?”, atacou o Ingo, voltando-se pro perfil da ninfa cinesífera.

Que perguntinha mais cafajeste. Nota dez pro alemão.

“Lógico!”, ela estrugiu.

Eu e o Ingo aplaudimos, estufando o ego da gatinha. Cesário Verde, mais comedido, confirmava em silêncio o quanto era perigoso contemplar milady dirigindo com ácido na cabeça em plena Consolação na hora do rush, dedo médio esticado pro motorista duma camionete que ela tinha acabado de fechar e que tinha ousado reagir metendo a mão na buzina.

Do banco de trás, eu olhava a mãozinha dela acariciando a bola do câmbio e sentia meu pau se espreguiçar. Um momento lindo que merece uma pequena homenagem poética:

eureca! eureca!

tesão

na cueca!

Caralho, a vida cotidiana pode ser bem divertida e pornográfica se você tiver olhos atentos.

E, olha, vou te contar, aquele quarto de ácido tava me batendo que era uma beleza, cara. *Tudo que eu via era espetáculo.* Ali do banco de trás

era possível dar um belo plongê dos peitinhos dela. Vi um piercing dourado cravado num mamilo. Era o outro peito que o Nissim não tinha visto, senão teria anotado o detalhe cintilante.

E lá íamos nós, o Corsa se arrastando no trânsito espesso da Consolação. O Ingo disse pra Sossô ficar à direita, que a gente ia virar logo depois do cemitério. Nossa Ayrtona se injetou sem exaustiva negociação na fila exclusiva dos ônibus. Por sorte o buzu de trás reclamou só com um toque de buzina e uma piscada de farol quase amigáveis. Ensanduichada entre dois coletivos, Sossô quase bateu no ônibus da frente várias vezes e foi cacetada pelo de trás outras tantas, mesmo àquela velocidade de molusco gastrópode.

Foi aí que rolou uma coisa muito doida, que você nem imagina. Um porno-arraстão, nada menos. Dois pivetes e uma guria, uns 12 anos, eles, uns 14, ela, já bem taludinha. Descalços e encardidos, cada qual segurava umas folhas de uma velha revista de foda que alguém tinha jogado fora. Eles iam prendendo as folhas com as fotos no para-brisa dos carros parados, por baixo dos limpadores. Em vez de pedir esmola, vender chiclete ou enfiar um cano na cara da gente, eles executavam aquela performance dadaísta bem diante do cemitério.

Cara, foi demais. Nunca tinha visto nada parecido em 42 anos de São Paulo. Eles deviam ter cheirado muita cola e pipado um crack especial pra arrematar, qualquer merda assim. A maioria dos motoristas e passageiros sacudia a cabeça em reprovação ou nem se mexia de espanto e medo. Depois foram tratando de liberar seus para-brisas da putaria que lhes perturbava duplamente a visão. As folhas, com picas, xotas, bundas, peitos e cus em ação, voavam pelos ares até aterrissar no asfalto, pra de novo levantar voo quando outro carro passava por elas. Uma minoria de engarrafados, entre os quais nós três, se cagava de rir, aplaudindo o espetáculo e estendendo moedas que o trio de performers voltou pra apanhar na vula. A foto de página dupla com a qual a guria da gangue tinha nos regalado mostrava, em close fechado, uma longa pica fodendo por trás uma xota raspada. [65-66]

O manejo de materiais e referências nessa passagem não é aleatório, não simplesmente por estarem grafados, mas por aquilo que eles podem sugerir nas entrelinhas. Primeiramente temos evocação da “pornografia” da literatura libertina de Sade, com as páginas da *Filosofia da Alcova* grudadas pelo sêmen do pai de Sossô¹⁸⁷; na sequência, aparece o livro do poeta simbolista Cesário Verde, que Zeca emprestou para a adolescente; depois da referência aos clássicos, entra em cena a pornografia moderna da indústria do entretenimento em conjugação direta com a obscenidade maior do trecho – o trabalho que resta ser feito pelo refugio da sociedade, aquele mesmo que serve de modelo ao empreendedorismo e iniciativa pessoais tão exaltados em palestras que visam a motivação de trabalhadores.

Depois do poeminha sacana despertado pela simbologia fálica evidentemente chula, o comentário do narrador adverte tanto para o que veio antes, como para o que virá depois.

¹⁸⁷ Lembremos aquilo que diz o Marquês em outro de seus livros: “Sem dúvida, muitos dos desregramentos que encontrarás aqui retratados desagradar-te-ão; alguns entretanto aquecer-te-ão a ponto de te custarem porra, e isso nos basta”. SADE, Marquês de. *120 dias de Sodoma*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 62.

“Caralho, a vida cotidiana pode ser bem divertida e pornográfica se você tiver olhos atentos.” A exigência de atenção, sem o prejuízo de se referir à cena passada, é objetivada para o encadeamento do que ocorrerá na sequência em forma de “pornô-arrastão”: nada menos que um *espetáculo* dadaísta e simétrico da miséria, o trio do carro afina com o número dos enfeitados transformados em *performers* para o deleite de um seletor público que aplaude e lhes arremessa moedas. Certo que alguns fecham as janelas com medo, após libertarem seus respectivos para-brisas da pornografia ou “putaria que lhes perturbava duplamente a visão”, a saber: sexo da revista e espetáculo miserável dos excluídos. O cinismo e a falta de pudor do narrador, no entanto, é que movimentam a condução da cena. Notemos que sem reserva alguma o comentário sobre o corpo da menina de catorze anos tem uma pitada erótica sinistra, pois se trata de uma criança um tanto crescida. O horror social revestido de lascívia vira espetáculo hilário e inusitado, a ojeriza moralista e medrosa de uns é rebatida pelo cinismo voraz do narrador. A fruição erótica, que por acaso pudesse ser despertada pela projeção pornográfica e associativa de Zeca, é constantemente interrompida e perturbada pela inserção constante de elementos disjuntivos já figurados, por sua vez, no teatro da linguagem: o poema ridículo, o comentário profilático acerca do cotidiano, o pornô-arrastão etc.

No entendimento de Ingo, para quem a cena espetacular dos garotos é genial (genital, para o narrador trocadilhesco), a coincidência é obra do divino Zebuh. Mesmo não sendo obra divina, mas sim artimanha/ciência da construção, a ocorrência mantém suas relações estritas com o funcionamento da *surubrãmene* que acompanharemos na sequência. De certa forma, é o seu primeiro cartão de visitas. A referência a Sade é mais do que apenas superficial, pois toda a estrutura do rito orgíaco, da descrição do ambiente cheio de elementos e quinquilharias diversas, bem como algo do seu funcionamento e da sua simetria, aponta em parte para a lógica libertina do escritor francês¹⁸⁸. Talvez como na cidade sadiana, o espaço da *suruba* seja a maquete que serve de miniatura do mundo externo.¹⁸⁹ Mas em *Pornopopeia* ela não se restringe somente à miniatura do “porão milenar”, a cidade sadiana como que invade a cidade “real”¹⁹⁰. Dizendo de outro modo, o microcosmos da *suruba* encerrado no porão da seita *bhagadhagadhoga* é a miniatura de uma lógica que atravessa o romance.

Lembremos que são dois os motivos que levam Zeca a participar da *surubrãmene*. O primeiro, a possibilidade de um *freela* melhor remunerado, “cem mil euros, quase trezentos

¹⁸⁸ Barthes aponta para todo o mobiliário da orgia libertina, o púlpito (palco) da preleção, a tapeçaria, a ostentação dos espelhos, a presença de flores no jardim dos libertinos – tudo isso é descrito minuciosamente antes da maquinaria da *suruba* de *Pornopopeia* engrenar.

¹⁸⁹ Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

¹⁹⁰ O excesso aqui não estará no crime como em Sade, mas numa outra sistemática de deboches e conspirações.

mil bagos de cacau”, para dirigir uma série de vídeos sobre a seita do Zebuh-Bhagadhagadhoga e que teria como locação o templo sede, a matriz em Jaipur, e passaria pelas suas únicas filiais em Londres e São Paulo; o segundo motivo, a chance de transar com Sossô. A oportunidade de trabalho, no entanto, depende do *desempenho* de Zeca na surubaculto, na qual ele só precisaria manter, segundo Ingo, “o espírito leve e livre, pensando em “coisas elevadas” e demonstrando a mais cega confiança na “divina mestra””. Coisas elevadas recebem de chofre a significação do narrador: “Cem mil euros, por exemplo?”.

Nesse sentido, a religião como negócio altamente rentável é extenuadamente escrutinada por Zeca em sua dicção excessivamente esculachada e performativa. No nível da aparência imediata, todo o *merchandising* religioso é desbastado pela análise de seu veículo comunicacional.

Qualquer dia acabo de ler e entender a fundo esse folder que tem mais de vinte dobras. Grande folder, verdadeira bíblia desdobrável. Toda a essência da doutrina ZB cabe nele, sem contar o espaço das fotos, ilustrações e anúncios de cursos e produtos esotérico-naturebas. [87]

Ainda nessa direção, num determinado momento Zeca especula, através de um parêntese na narrativa, sobre a gênese da recém-fundada religião Bhagadhagadhoga.

Já tô vendo como a história toda começou. Uma professora brasileira de ioga, morena e gostosíssima, que costuma viajar pra Índia pelo menos uma vez ao ano, de onde traz produtos e modas orientalistas pra vender em seu entreposto misticomercial em São Paulo, tem a ideia de fundar uma seita sexy, misturando brahmanismo e Kama Sutra, com direito a reencarnações e suaves sacanagens ao som de cítara indiana. Vai daí, conhece uma espécie de príncipe indiano cheio da nota com um pé em Londres e outro em Jaipur, a Cidade Rosa. O do turbante pira na brasuca orientalizada que lhe deixa o badah-lingam latejando de tesão místico e os dois passam uma semana praticando sexo tântrico na suíte presidencial do Claridge’s, embalados por aquele chá xonado que vira e mexe ainda me dá umas irrigadinhas gratuitas na piroca cada vez que eu cruzo ou descruzo a perna. A brasuca, então, tem a ideia da doutrina secreta, que ela talvez já estivesse ruminando há um certo tempo lá no centrinho de ioga da Consolação, e convence o indiano a financiar a parada. Ela garante, transbordante de razão, que o solo espiritual da mãe gentil é fértil para o florescimento de todo tipo de seita monetarista. De volta ao Brasil, a Wyrna arregimenta o Ingo, seu citarista preferido, que entra de cabeça no lance. O Ingo, que é poeta, tradutor e escreve bem, fica encarregado de redigir o folder bíblico, misturando budismo com bramanismo, xamanismo turístico, kamassutragem explícita e charlatanismo clássico. E a coisa começa a andar.

Putá merda, corto meu saco se não tiver rolado uma grossa maracutaia desse naipe. Eles só vão ter de rebatizar o negócio, porque Bhagadhagadhoga vai enrolar a boca do povo. “Igreja Nirvânica do Divino Zebuh da Sagrada Pecúnia” seria uma boa aposta. Vou dar essa dica pro

Ingo. O mundo se encherá de templos zebuínos e eles vão encher de grana viva seus cuzinhos perfumados de patchuli, com direito a redes de televisão, uma produtora de videocinema — administrada por mim, que logo me juntarei ao bando —, shopping centers, academias de ginástica, spas e mais uma porrada de outros negócios, inclusive imobiliárias, redes de postos de gasolina, lojas de conveniência e motéis, áreas em que o meu cunhado Leco poderá assessorá-los. [143-144]

Todas as projeções feitas pelo narrador, procuram oferecer outra angulação para olharmos o culto que demora a acontecer. Aquilo que Zeca diz, *se non è vero, è ben trovato*. O que conta aí, o que de fato importa, é aquilo que é dito sempre de maneira desviante e gradual, e que vai ressignificando todo o sentido da suruba que acompanhamos. A projeção daquilo que não está evidente nas entrelinhas do culto tem algo de *visionário*, não pela confirmação exata do que o foco narrativo faz emergir, muito menos pela iluminação de um passado ou de um futuro míticos, mas pela eminência profunda voltada para o aqui e o agora, para uma alucinação só de lucidez imersa no presente¹⁹¹. A religião é ridícula, mas sua lógica funciona e arregimenta seguidores. Se é uma empresa há que se notar o raciocínio ramificador que visa um monopólio. Espiritualidade e lucro não causam choque algum, muito pelo contrário sempre andaram juntos, mas o engajamento para a engrenagem girar vai aos poucos emergindo.

Outra série de comentários do narrador está ocupada com o desbastamento da metodologia espiritual das reencarnações, o deboche vem no didatismo do narrador que a apresenta com sinônimos diversos. O vocabulário transita entre os termos do marketing e do racionalismo econômico passando pela lógica do investimento.

O ritual como um todo é abençoado por um banner absurdo que ilustra um grande touro empinado com o falo ereto apontando o infinito. Assim, o pênis taurino, o “badah-lingam outra coisa não é senão um “órgão de fecundação cósmica”” “*programado* pela energia suprema para encarnar e reencarnar treze vezes.” O *programado* é da ordem da linguagem virtual, da informática, de programação de *softwares*. De qualquer forma, sempre depois da vida extinta, o “órgão cósmico” “migra até reencarnar num corpo zero-km”. Essas

¹⁹¹ WISNIK, José Miguel. “Do visionário mais antigo podemos passar diretamente a um visionário muito próximo. Não é preciso que ele se abisme necessariamente nas profundidades míticas do tempo primordial, nem que projete imagens proféticas e convulsionadas. Ele pode aparecer como fenda na superfície do olho voltado para o aqui e o agora, e se exercer na pura instantaneidade. Ele pode se alucinar só de lucidez, e não tomar como droga senão a oscilante relação sujeito-linguagem.” Pois bem, tudo isso é dito por Wisnik, antes do crítico esboçar uma análise interpretativa do conto “O ovo e a galinha” de Clarice Lispector. Só para apontar, pois não sabemos se teremos tempo hábil para retornar com acuidade ao assunto, o último devaneio lisérgico que o narrador nos conta, na primeira parte da obra, opera uma paródia do conto de Lispector, bem mais sucinto e com o foco se debruçando sobre um outro objeto: Zeca passa a “pirosofar” enquanto observa a existência de um caqui, no mesmo momento sua secretária Teresinha quebra ovos para fazer um mexido empírico com bacon.

pequenas inversões semânticas como *corpo zero-km* invés de recém nascido, reorientam nosso olhar acerca daquilo que se está narrando. Nas passagens a seguir, notemos o mesmo recurso da sinonímia com alguns grifos nossos:

A cada um de nós é dado, pois, usar sua encarnação do jeito que bem entender ou puder, *recebendo* recompensas pelos atos meritórios e *pagando* por seus crimes e erros, dentro do velho sistema da *contabilidade* cármica entre as encarnações. [77]¹⁹²

Só sei que no final da *vida útil* do badah-lingam você faz o *check-in* no *lobby* do nirvana e é encaminhado ao patamar que lhe compete, de acordo com os *pontos acumulados* nas suas treze existências pregressas. [89]

O recurso não encerra nenhuma novidade estilística por si só, mas ele é utilizado de maneira incessante e contínua no decorrer de toda a obra, sempre iluminando algo que subjaz ao fato narrado ou descrito. Da mesma maneira, é preciso notar a postura de Zeca diante dos participantes da surubrãmene. Após uma apreciação panorâmica dos personagens presentes ele calcula que ninguém ali seria páreo para ele na disputa por Sossô. O clima que se estabelece, ao menos aos olhos de Zeca, que orienta até certo ponto nossa leitura, é também o da rivalidade, da competição e, por que não, da eliminação. A aversão inicial de Zeca ao magrelo Anselmo, “um Nosferatu de luto fechado da gola rulê” [85] é física e social. O mesmo com Melquíades, o bailarino negro, pois Zeca lhe descreve o pênis exaltando o tamanho, e aproveita para se colocar dentro da mesma lógica preconceituosa que, em todo caso, ele não esconde. A quase exaltação descritiva das partes íntimas do bailarino pode ser pretexto para também desqualificá-lo. Essa forma sistemática de esculacho tentaremos explicar no segmento seguinte deste trabalho.

Muitas coisas mais poderíamos derivar da análise dessa suruba mística, o que de fato seria interessante, mas não teremos tempo hábil de fazê-lo. Também corremos contra o prazo estipulado pelo *deadline* da aniquilação acadêmica, como mais ou menos disse Silvia Viana no seu *Rituais de Sofrimento*. Pois bem, uma coisa no entanto não poderemos deixar passar: a lógica das leis fundamentais ao culto e a participação de seus jogadores eróticos.

¹⁹² A respeito dessa passagem vale a pena lembrar do recurso em Machado de Assis, assim nos diz Brás nas últimas linhas do capítulo assustador “O vergalho”, quando expõe e aprova o raciocínio econômico por trás da ação violenta de Prudêncio: “Agora, porém, que era livre, dispunha de si mesmo, dos braços, das pernas, podia trabalhar, folgar dormir, desagrilhoado da antiga condição, agora é que ele se desbancava: *comprou* um escravo, e ia lhe *pagando*, com *alto juro*, as *quantias* que de mim *recebera*. Vejam as sutilezas do maroto!” Nas *Memórias*, a maquinaria diabólica desses sinônimos visa expor que só aparentemente capitalismo e escravidão estavam de lados opostos. A violência é bem fundada no racionalismo econômico, e ambas foram investidas em Prudêncio pelo próprio narrador, que goza com isso.

Das regras

Como dissemos, é exatamente no início da preleção de Wyrna Samayana, no qual as regras da doutrina estão sendo expostas, que o narrador interrompe o relato da sua noite anterior e engata no flashback familiar para, como vimos, destacar o fato de ter nascido no marco-zero da ditadura civil-militar iniciada em 1964.

A primeira regra do rito consistia, assim, no apagamento da linguagem, pois “O divino Zebuh não pode ser alcançado com palavras, por mais belas e fortes que se apresentem em sua aparência enganadora. Vocês vão estar aprendendo aqui a desmentalizar as palavras.” Os comentários do narrador, na sequência, são exemplares na exposição do absurdo:

Para quem pretendia “desmentalizar” as palavras até que a mestra se virava bem com elas, me pareceu, descontados os nefandos gerúndios que tinham conseguido contaminar até uma dissidência secreta e milenar do bramanismo clássico, veja você. Evidenciava-se ali uma das metas da cerimônia, das mais paradoxais: limar a linguagem verbal de dentro do cérebro que havia sido por ela moldado. Mas nada como as religiões para enfrentar toda sorte de paradoxos. Elas vivem deles, aliás... [87]

O uso do gerúndio vem do *telemarketing*, conveniente para a sacerdotisa vender o peixe da sua religião fajuta. Ao mesmo tempo, a mestra ordena a desmentalização das palavras, com as quais se vira bem no *marchand*. O paradoxo religioso já está presente no ato da própria Sanayana continuar com seu discurso, ou seja, antes de todos e qualquer um, é ela mesma a primeira a transgredir as regras que dita. Essa subversão da norma por sua representante direta será ainda pontuada em outras ocasiões. Não ficando atrás da mestra, o narrador também deixa escapar umas palavras interjectivas durante a preleção do culto, a última delas após se desfazer das imagens alucinatórias da família que lhe atormentavam durante a viagem de ácido. Com a sensação de ter consumido suas treze encarnações durante seu delírio lisérgico, o narrador relata o retorno da sua paranoia na forma de aniquilamento do ser em diálogo reconhecível com o delírio de morte de um Cubas...

Eu tinha 2.145 anos agora. Era um ancião bíblico e não parava um segundo de envelhecer, feito vampiro de cinema depois de estaqueado no peito, a cabelama jorrando branca do crânio, a pele se enrugando e ressecando e descascando em fast-motion, até ficar só a caveira que, ela mesma, numa fração de segundo, já vira pó que o vento das findas eras sopra em direção ao nada. E o meu tesão, onde tinha ido parar o meu tesão, porra? Cadê meu pau que tava aqui até agora a me indicar os caminhos na vida? Eu me crivava de perguntas como essas, açoitando-me na carne viva da ansiedade. [91]

O delírio mal suspenso do narrador retorna para o concreto na fantasia da castração. Essa relação subjetiva entre o homem e o pênis retorna em diversos momentos da narrativa, tentaremos esboçar uma de suas variantes ainda neste segmento do trabalho. Adiante, toda indagação metafísico-espiritual do narrador, proveniente da sua subversão linguística no culto se desfaz em um flato que longe da transcendência é matéria gasosa. O ateísmo além de delicioso para a exposição é demolidor:

[...] Fazer o quê?, me perguntei, conformado. Balbuciar um sculpe era impensável. Podia, talvez, argumentar que eu nem era o primeiro a ter peidado ali, pra começo de conversa. Só tinha ganhado dos colegas em pungência química. Não contente em soltar o traque, soltei também uma gargalhada involuntária. Sofri mais flechadas oculares que um São Sebastião atado ao tronco. Então, parei de rir, sentindo que se continuasse daquele jeito ia acabar peidando de novo.

Quão estranhos e surpreendentes são os caminhos da transcendência, diria Sidarta surfando no nirvana, onde os peidos não devem feder tanto. [92]

Esse último excerto fecha o capítulo sétimo e no seu sucessor temos a digressão familiar que tem como principal fundamento explícito evidenciar que o narrador nasce (e o país renasce?) sob um regime de exceção. Quando retorna à narrativa da suruba, conhecemos a segunda regra do ritual que consistia em retirar as vestes, despir-se de corpo e alma, pois a roupa era “outro cerceamento dos sentidos imposto pela civilização” e atacada pelo dogmatismo bhagadhagadhoga, já que o rito milenar esteava-se na “união intersexual coletiva de máxima transcendência” para o renascimento coletivo vivenciado na “plenitude cósmica”. Novamente o narrador libidinoso não deixa passar despercebida a atitude da mestra que não se une, num primeiro momento, aos seus supostos súditos em nudez coletiva:

Agora, não poder desfrutar da carnalidade plena da vestal máxima do templo bhagadhagadhoga era uma puta incongruência, me parecia. Por que só nós é que tínhamos de nos expor de pele e alma à “força cósmica do Zebuh iluminado”, e ela não? Isso não estava certo, pensei. [133]

Vale notar que durante todo o ditado supérfluo de regras prontamente transgredidas, o narrador aproveita para encaixar pequenas, médias ou grandes digressões. O último dos preceitos da catequese está relacionado à visão, e é passado em duas partes. Na primeira, Zeca novamente pontua a exceção da soberana:

Ao fim da preleção antimaya, a morena nos mandou levantar para contemplarmos nossos próprios corpos naqueles espelhos à nossa volta, revezando-nos em cada um deles.

“Este vai estar sendo um primeiro exercício de descondicionamento visual”, ela esclareceu, sem se livrar do sari nem do maldito gerúndio. [134]

Após o percurso pelos espelhos que deformavam os corpos em “várias e antitéticas versões do monstruoso”, relatado pelo narrador com certa inspiração buscada em Jacobina,¹⁹³ vem o último exercício de descondicionamento visual que se desenrolaria na forma da “titilação aleatória múltipla”.

“Esses espelhos, como vocês podem ver, mostram o quanto a realidade pode ser ilusória, inclusive a realidade física do nosso próprio corpo. Qual dessas imagens reflete quem eu sou de verdade? A resposta só pode ser uma: todas. Portanto, nenhuma. Porque não existe o eu, que não passa de uma ficção presunçosa. Eu não sou, nós não somos — nada.”

Reconheci logo o velho papo do niilismo cósmico do Ingo, só que na boca osculabilíssima da mestra, que tornava o texto banal muito mais apetecível. Não sei bem por quê, ouvir aquilo me tranquilizou de imediato, como um shot de morfina na jugular. Era melhor não ser nada do que virar uma daquelas figuras escalafobéticas dos espelhos.

Na sequência, estalando duas palmas vigorosas, a Samayana deu o exercício por findo. Deveríamos agora sentar em roda perfeita, disse ela, e — isso era fundamental — fechar bem os olhos, empreendendo um concentrado esforço mental para apagar da mente as ilusões formais do mundo visível e permitir que se acendessem em nós as “primeiras cintilações do sagrado”. A partir daquele momento, de olhos selados, não mais nos deixaríamos guiar por nossa enganosa visão ou por nossa ainda mais torva razão, e sim pelo tato, único sentido autorizado a nos conduzir pela “floresta de enganos”, que é o mundo sensível, em direção ao “vislumbre luminoso do nirvana”. [136]

A mestra ainda salienta que os olhos dos participantes deveriam permanecer fechados e em hipótese alguma poderiam ser abertos durante o ritual:

A cegueira era a alma daquele exercício. Por uma fresta d’olhos, que supus indiscernível na penumbra, vi a mestra sublinhando suas palavras com gestos peremptórios, como se intuísse estar sendo vista pelos menos confiáveis entre os ceguetas presentes — eu à frente de todos. [137]

Os movimentos de Samayana apontam para a arbitrariedade das próprias regras que ela dita e estabelece. Essa última diretriz, no entanto, será transgredida por todos e, como sempre, tendo a mestra na vanguarda:

¹⁹³ Personagem central do conto “O espelho” de Machado de Assis. ASSIS, Machado de. O Espelho. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v. 2.

Difícil dizer quem ali tinha se entregado de alma e pálpebras à iluminadora cegueira, e quem, como eu, filava solerte os arredores através da gelosia dos cílios, flagrando os formatos, volumes e as cores do famigerado mundo visível, tão enganador quão desprezível, segundo a Wyrna, mas ao qual eu tinha me afeiçoado tanto ao longo desta encarnação, a única que me lembro de ter vivido até agora. *A mestra, como meu olhar sorrateiro registrava, mantinha bem abertos aqueles olhos negros dela, bundinha sempre assentada sobre o divino calcanhar.* [137]

O ato transgressor de Wyrna Samayana retornará pontualmente ao fim do ritual. Precisamos notar (não há como não dizer) que o *grand finale* da suruba está diretamente relacionado ao ânus da divina mestra, este “exibia uma dilatação do tamanho de uma moeda de um real” [166]¹⁹⁴. A forma de nomear o detalhe fisiológico lembra-nos dos cem mil euros grafados no corpo da mestra, o *insight* vêm do próprio narrador com mais um trocadilho “aquele devia ser o ponto *cuminante* do meu teste para o cargo de videasta oficial” [166]. Pode parecer esdrúxulo, mas a grafia é mesmo visível na simetria extravagante que a obra arquiteta: o número um da moeda, em primeiro plano, contrasta com as duas formas circulares que o seguem por detrás na sobreposição da imagem construída: respectivamente, o círculo do dinheiro cunhado em metal e o círculo da borda esfínteriana. Os zeros restantes do montante almejado por Zeca, se ele for aceito no circuito bhagadhagadhoga, são oferecidos numa outra descrição dada anteriormente na obra, que recompõe esvoaçantemente e aos poucos a fisionomia e a figura de Wyrna. Tal descrição é feita quando o narrador – depois da longa digressão que nos expõe a história da família, seguida dos episódios da prostituta e da travesti – faz a transição de retorno à narrativa da suruba utilizando-se do recurso estilístico do *dissolve*, comum na montagem cinematográfica. Novamente o trecho é longo, mas só mesmo assim para ilustrar o movimento.

Deixa pra lá, o caralho. Invoquei agora. Não vou mais escrever porra de roteiro de embutido nenhum. Não hoje, pelo menos. Amanhã, quando acordar, eu vejo isso. Vou de surubrâmane, que tá aqui esgoelando na cachola. Puta filme que essa história vai dar. Puta filme. Se calhar, convenço a Samayana a fazer o papel de si mesma, ainda que eu tenha de usar uma dublê nos takes mais, digamos, gráficos. Aquela puta da Augusta daria uma boa dublê na cena final, que eu ainda não contei. Era uma chance de lhe devolver com juro aqueles cinquenta paus.

A Samayana. Quê qui é aquilo. Gostosa pa caraio, mano. Se ela estivesse aqui-agora, a perra mística da transcendente trança, a me olhar desde o nirvana profundo com aquele rubi vermelho entre as sobranceiras,

¹⁹⁴ Vale aqui dizer que Reinaldo Moraes é o autor da fotografia na capa polêmica do disco *Todos os olhos*, de Tom Zé.

sua terceira visão — ou quarta, na verdade, contando o olho cego que tanto viu naquela noite —, se ela estivesse aqui, aqui seria o nirvana, amice.

Mas ela está aqui, agora, projetada na minha frente como aquele holograma em 3-D da princesa Leia no “Guerra nas Estrelas”. Sim, é ela, a Samayana em pessoíssima, naquela flor de lótus para iogues avançados que ela tinha composto em cima do praticável do porão, ao lado do Ingo, que não cessava de desenhar transcendências na megarrabeca indiana dele. A caprichosa posição da divina mestra fazia com que um calcanhar se enterrasse fundo entre suas nádegas encapadas na seda do sari. Ali na hora não foi difícil imaginar a Samayana peladinha com aquele calcanhar entochado no rego nu. O que eu não daria pra cheirar e chupar aquele calcanhar moreno e liso sabendo a cu almiscarado de lady iogue. Já imaginou o manjar dos deuses podólatras que não daria um troço desses?

[130]

Novamente o narrador hesita entre roteiro de embutidos e surubrâmane, vale notar que suas duas decisões de narrar a suruba são tomadas logo após a evocação de Lia, sua mulher: tanto no capítulo terceiro antes de contar como tudo começou com Ingo fazendo uma visita à sua produtora; quanto no capítulo décimo primeiro, quando retoma o relato interrompido.

O rubi entre as sobrancelhas da mestra configuram seu terceiro olho, o quarto já vimos. Aquele que seria o teste para Zeca conseguir o *freela*, a dinâmica ou o jogo de entrevista de emprego está relacionado ao investimento explícito no cofrinho da divina mestra. Assim, no corpo de Wyrna, Zeca faz surgir a grafia dos cem mil euros¹⁹⁵. Nesse momento a mestra já está misturada aos seus discípulos, não fala mais e está nua participando da “união intersexual coletiva de máxima transcendência”. A última regra exigida, como vimos, era a cegueira irrestrita de todos os participantes, porém: “Quando por fim desentoquei meu pau já flácido do bozó da mestra, ela me jogou um olhar sobre o ombro e sorriu, e eu sorri pra ela, e nem sinal de bosta no meu pau” [172].

Ou seja, durante todo o ritual as regras não duram mais que o simples momento de sua enunciação. O fundamental é que elas sejam transgredidas para que a máquina espiritual de fazer dinheiro siga em frente. A exceção é a exigência tácita das leis que regem o culto mercadológico da empresa religiosa incansavelmente explicitada pelo narrador. Sua lógica “bioespiritual” financeira, se vale mais uma longa citação, pode ser resumida em uma passagem de Žižek:

O abismo entre o texto oficial da lei e seu complemento obsceno não se limita às culturas ocidentais; na cultura hindu, ocorre algo como uma oposição entre *vaidika* (o *corpus* védico) e *tantrika*: o tantra é o

¹⁹⁵ Em Sade, nos *120 dias de Sodoma*, existem situações análogas, porém mais concretas, em vez da fantasmagoria do dinheiro projetada pela linguagem e imaginação do narrador, por exemplo, muitos libertinos praticam o ato da sodomia com uma hóstia entalada no próprio cu ou no cu dos seus parceiros (vítimas).

complemento obsceno (secreto) dos Vedas, o núcleo não escrito (ou secreto, não canônico) do ensinamento público dos Vedas, um elemento publicamente desautorizado, mas necessário. Não admira que o tantra seja hoje tão popular no Ocidente: ele oferece a suprema “lógica espiritual do capitalismo tardio”, unindo espiritualidade e prazeres terrenos, transcendência e benefícios materiais, experiência divina e compras ilimitadas. Propaga a transgressão permanente de todas as regras, a violação de todos os tabus, a satisfação imediata como caminho para a iluminação; supera o antiquado pensamento “binário”, o dualismo de mente e corpo, afirmando que o corpo, em seu aspecto mais material (o lugar do sexo e da luxúria), é a estrada régia para o despertar espiritual. A bem-aventurança vem de “dizer *sim*” a todas as necessidades do corpo, não de sua negação: a perfeição espiritual vem da compreensão de que *já somos* divinos e perfeitos, não de que alcançaremos isso pelo esforço e pela disciplina¹⁹⁶.

Na sequência dessa passagem, Žižek reflete sobre as noções tântricas traduzidas para o “ciberjargão”. Em *Pornopopeia*, temos o contrário, as noções norteadoras da economia, do marketing, do trabalho explicando o mecanismo de funcionamento da doutrina religiosa. Desse modo, tudo acaba sendo exaustivamente exposto. Zeca obviamente não acredita nas leis prescritivas da seita, a qual revela de modo ácido e engraçado na movimentação mercadológico-empresarial que a sustenta. Mas é exatamente nesse distanciamento irônico do narrador que apreendemos aquilo que, em confluência ao culto do Zebuh, Zeca ao mesmo tempo almeja: a ideia de liberdade ou libertação por meio da transgressão privada, que ele sabe ilusória e mantenedora de um incessante processo de coerção e exclusão, mas a qual ele persegue assim mesmo. Aí o funcionamento da ideologia a todo vapor. Mas o que está escondido na suruba mística? O que está obliterado nessa lógica que a retroalimenta? Talvez a resposta esteja sedimentada no gozo dos participantes durante o culto-cético armado no espaço “bioespiritual” do porão milenar.

Dos fornicadores

Já dissemos que em *Pornopopeia* a pornografia propriamente dita está espelhada em outra situação: na putaria do mundo do trabalho. No longo evento da suruba, o mecanismo sexual tem um quê de automático, lembra a maquinaria industrial do sexo presente na literatura libertina de Sade¹⁹⁷, mas contrasta com o *espírito* concorrencial, competitivo e eliminatório da sua lógica neoliberal contemporânea – a lógica da microempresa individual na

¹⁹⁶ ŽIŽEK, S. *Vivendo no fim dos tempos*, op. cit., p.23.

¹⁹⁷ Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. 146; 147; 180; 181; 182.

batalha campal da suruba. Lembremos que o porão onde ocorre o culto das atividades libertinas é referido como uma “arena atapetada” e os outros participantes são concorrentes em potencial do narrador. Vejamos a máquina da suruba-mundo aberta:

Me espantei com a alegre desenvoltura com que ela realizava aquela complexa operação. Não deve ser fácil bater duas punhetas ao mesmo tempo, uma à frente, outra à ré. Da parte que me tocou, posso afirmar que a guria revelou-se exímia bronheira de retaguarda, por assim dizer. E com a canhota, o que é mais notável. A doida me obsequiava do mesmo jeito que fazia com o bailarino, só que em tempos diferentes, feito um baterista que tocasse o chimbal numa levada de bossa mansa e a caixa num maracatu frenético. Ou seja, pra cada subida e descida de pele que ela executava no bananão-da-terra do bailarino, sua outra mão pistoneava de três a quatro vezes a minha banana-prata. Era *tchoc* pro Melquíades e *tchoc-tchoc-tchoc* pra mim. Meu rival e involuntário colega de sacanagem mordida as beíçorras de tesão. [148]

A maquinaria sexual aparece, outras vezes, com uma ludicidade infantil maliciosa, visto que Sossô com toda a sua independência não é maior de idade, mas sim uma Lolitinha de dezesseis anos: “Achei, em todo caso, certa beleza plástica na cena: um mastruço negro entrando fofoso pelas alvas interbreubas da sinhazinha europeia. Era bonito de ver. Sossô parecia um cavalinho de carrossel subindo e descendo na barra vertical.” [161]

A engrenagem libertina, no entanto, se movimenta ao longo do ritual por meio de uma simetria milimétrica e virada. A masturbação dupla que Sossô oferece aos bacantes segue um ritmo de pistão invertido. Essa dialética libertina, por sua vez, é rigorosamente desenvolvida e referenciada:

Cheguei a ter uma miniepifania geômetra ao constatar que havia agora dois trios invertidos em ação na cena: duas mina e um cara, dois cara e uma mina. [148]

Aquela manipulação nos peitos da Sossô, por exemplo, mão branca minha, mão preta do Melquíades, aquilo é que é cinema. E ponto final. [149]

Fiquei chuchando, dedão e pau, num esquema invertido, ideia assaz criativa que me ocorreu na hora. Enquanto atochava o dedão no cu, puxava o pau da vagina. E ao puxar o dedão do cu, achegava-lhe o pau na xola. Dor-êxtase, delícia-incômodo, esforço-alívio — nem me arriscava a imaginar as sensações contraditórias que essa dupla manobra estaria provocando no aparato sensorial da criaturinha. Sossô arqueava a espinha, empinava a bunda, gemia, rosnava, rugia, sempre de boca no palmito do gigante. Acho que bem poucos libertinos antigos ou modernos tiveram essa minha iniciativa dialética, pelo menos que a baixa literatura e o mais crasso cinema pornô tenham registrado. [155-156]

A orgia de Reinaldo Moraes também é “vigiada como uma atividade de oficina”¹⁹⁸. O trabalho realizado por quem fornicava é o dispêndio de energia orgástica que alimenta o funcionamento do ritual-cético (da ideologia?). O consumo autofágico dos corpos na suruba é imediatamente revertido em trabalho para a manutenção dessa religião-empresa-mundo. O gozo é bloqueado por meio de sua própria expropriação, ainda que nos pareça que as personagens no porão estão gozando livremente. Poderíamos nos guiar aí, pela interpretação lacaniana desenvolvida pelo filósofo esloveno de que o “grande Outro, longe de ser uma máquina anônima, precisa de um fluxo constante de *jouissance*”¹⁹⁹. Não é de outra coisa que se alimenta a religião-cética do divino Zebuh: dessa substância de vida expelida pelo trabalho dos fornicadores capaz de gerar uma energia cósmica (o sucesso da empresa místico-comercial). Essa forma do gozo, livre do sofrimento e do esforço (imersão imediata no nirvana), é constantemente defrontada em *Pornopopeia* com a instrumentalização das personagens que digladiam na arena sexual. Como sempre, no caso dessa obra, devemos partir do próprio narrador. Em vários momentos da narrativa da suruba, Zeca aponta para sua própria “ereção automática” instalada em seu pênis “por prazo indeterminado”, e muito provavelmente atizada pelo chá afrodisíaco sorvido por todos os participantes. Assim “havia muito mais sangue que desejo no bruto, o que o tornava menos sensível a flutuações emocionais”; ou ainda: “Aquela ereção não tinha nenhum sentido. Era um paudurismo assexuado, tesão a frio, independente da minha vontade e mais ainda do meu desejo”[164]. Quais conclusões podemos retirar dessas passagens, desse tesão a frio e inabalável? Primeiramente, e sem dúvida alguma, estamos diante de uma literatura obscena que, segundo Guiraud, “é também “uma epopeia; quer dizer, uma poesia da ação e do fazer, uma gesta”, em que “o pênis é o herói, o campeão, valente e infatigável em suas proezas”²⁰⁰. Contudo, parece que não estamos apenas diante de “uma manifestação saudável do priapismo de anedotário”²⁰¹, e por mais que exista mesmo em *Pornopopeia* uma ação do pênis como grande herói, ela é relativa, pois em alguns momentos da suruba parte da ereção é passiva e incontrolável, foi induzida pelo chá. No fundo o pênis de Zeca em suas hercúleas façanhas na surubrâmane não é nada, senão o próprio instrumento de trabalho desse narrador cheio de uma virilidade empedernida, cínica e indiferente. Antes de sodomizar Samayana na “cena final” da orgia, e após interpretar a dilatação anal da mestra como um chamado “contranatura

¹⁹⁸ Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 146.

¹⁹⁹ ŽIŽEK, Slavoj. *A visão em paralaxe*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 413.

²⁰⁰ Apud: CAMILO, Vagner. *Riso entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 1997, p. 144.

²⁰¹ Idem, Ibidem, p. 144.

da natureza” – no fundo, o último teste ou última prova que teria de enfrentar para ocupar “o cargo de videasta oficial da seita ZB” – Zeca reforça novamente aquilo que está em jogo valendo-se das suas referências cinematográficas: “Gotta dance!, exultaria Gene Kelly no meu lugar. “Vai trabalhá, hein, vagabundo?”, galhofaria Hugo Carvana falando com seu próprio pau dentro da calça às vésperas de comer a empregada gostosa naquele puta filme dele, de 74” [166].

Nessa direção, a última paranoia de Zeca é de castração. Em meio a uns “esquetes mentais pesadelescos” [172] o narrador se vê castrado por Wyrna Samayna com uma adaga. Evidentemente, a cena possibilita uma infinidade de leituras. Em nosso caso, nos interessa dentro dessa lógica de ereção sem desejo, o que no fundo constitui uma ejaculação sem o gozo, uma satisfação insatisfeita. O falo de Zeca é a própria virilidade do seu trabalho de gozo na maquinaria ideológica da suruba-místico-comercial. É o seu gozo liberado e perdido que já não lhe pertence, mas que mesmo assim, sabendo do limite de seu ato libertário ele continua buscá-lo, perseguindo a mesma ilusão (que no fim do livro se realocará), e agindo da mesma forma.

Pensemos na ereção peniana induzida e independente da vontade e do desejo de Zeca com uma explicação de Žižek acerca da ideologia da Matrix:

[...] Essa passividade total é o fantasma foracluído que sustenta nossa experiência consciente de sujeitos ativos e autopostulantes; é o fantasma mais pervertido de todos, a ideia de que em última análise, somos instrumentos da jouissance do Outro (da Matrix), que suga nossa substância vivida sugada como se fôssemos baterias²⁰².

Ora, dentro dos entroncamentos que a própria descrição/narração da suruba nos propõe, essa energia (trabalho) é dispendida inclusive quando não estamos supostamente trabalhando, mas consumindo, atingindo a plenitude, ou mesmo gozando de forma duvidosa, sem o enfrentamento com o “real” do nosso desejo. Toda exposição dessa religião fajuta, feita por meio de um ateísmo cômico e demolidor, também mira os ranços católicos e mais recentemente evangélico-parlamentar do Brasil, mas parece ao mesmo tempo ir um pouco além disso: aponta para a religião improfanável do novo espírito do capitalismo, que reduz os seres humanos a nada, como diz Wyrna Samayana, apenas como fonte inesgotável de desejo do grande Outro.

²⁰² ŽIŽEK, Slavoj. *A visão em paralaxe*. São Paulo, Boitempo, 2008, p. 413.

Notemos que há uma pedra em cada sapato da narrativa: a pedra da noite como *locus* externo, mas também interno, da desmedida (que funda e de onde jorra o foco/ato narrativo); a pedra da suruba fechada em si mesma, ainda que numa espiral que a concatena ao todo, que enseja o início da narrativa e que funda em parte sua lógica miniaturizada num espaço em que a regra só se faz pela exceção; a pedra da ditadura, do estado de sítio que inaugura o sujeito desse discurso; e a pedra do enredo central da narrativa disparado e concebido pelo esculacho policial. Alegorias da exceção que têm como ponto de partida a fuga do trabalho que, por sua vez, só se regulariza pela flexibilização, pela arbitrariedade de suas próprias regras. Assim, 1964 funda o sujeito; a noite funda o foco narrativo; a suruba funda a lógica da exceção contemporânea; a truculência policial funda o enredo no esculacho. A presentificação constante do ato narrativo petrifica a história recente que se achata numa *agoridade*, num imediatismo voraz. Se vivemos num mundo em que a exceção é a regra, o ordenamento e a organização rigorosos dessa estrutura libertina de *Pornopopeia*, que é bastante para o reconhecimento da sua fábrica artística, também mostram um descontentamento profundo com a desordem social, pois a rejeita ponto a ponto.

2.4 Didatismo do mal

Se essas fundações da narrativa apontam, como vimos acompanhando, para um caráter de exceção permanente, a lógica do discurso e da ação do narrador só pode ser cínica (ou só pode ser estruturada pela fórmula do cinismo – seja diante do campo do trabalho ou do campo do desejo)²⁰³. Isto é, o cinismo passa a ser modo de vida, maneira de estar no mundo regido por uma *estrutura normativa dual* que oblitera e se alimenta do seu caráter de anomia. Grosso modo, cinismo é a forma de interagir paralyticamente com a estrutura social que nos cerca. Desse modo, podemos recair no cinismo mesmo sem saber que estamos atolados nele até a medula.

Zeca não obnubila em nenhum momento esse modo de ser, agir, pensar e desejar – muito pelo contrário, ele o explicita logo na abertura do romance. Assim o narrador de *Pornopopeia* pode fazer a crítica de um fato ou situação, ou mesmo de um modo de ser e pensar (às vezes, o seu próprio) do qual ele desacredita, ao mesmo tempo em que o afirma em suas práticas, sem com isso, no entanto, fazer com que essas formulações antagônicas entrem em contradição. Muito pelo contrário, o narrador segue realçando que o paradoxo construído serve ao funcionamento de uma “ordem que vigora por meio de sua própria descrença”²⁰⁴.

Para nossa análise, o que interessa é que essa imobilidade da crítica contida no cinismo (petrificada no presente inexorável da narrativa?) não leva nem à transformação nem à transgressão efetiva de uma norma que se regulariza pela exigência tácita de uma prática de exceção. De certo modo esse cinismo (viril?) levaria a uma banalidade do mal – a uma banalização do sofrimento (da injustiça) social, dando ampla margem aí para a rixa, o revanchismo, ou para o esculacho anárquico e generalizado.

Tal paralisia própria do cinismo – enquanto empecilho para uma prática transformadora, mesmo criticamente – casa em *Pornopopeia* com a familiaridade também imóvel do malandro e do cafajeste. Da mesma maneira, o ressentimento (este afeto que não ousa dizer seu nome²⁰⁵) na obliteração de seu alvo real também pode levar a uma prática imobilista, não transfiguradora, atacando por sua vez, numa vingança imaginária, tudo aquilo que se encontra no entorno, menos o objeto real que lhe causara desafeto, dor, sofrimento, ou agravo. Se a vingança pessoal, porém, for alcançada, pode não passar de um mero acerto de contas, uma revanche também estéril.

²⁰³ SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 20-23.

²⁰⁴ Idem, Ibidem, p. 268.

²⁰⁵ KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

Sugerimos a existência de um cinismo viril, a virilidade contida no cinismo dentro das práticas de estratégias defensivas frente o sofrimento no trabalho está ligada, por sua vez, à capacidade de infligir sofrimento ou dor a outrem. A virilidade é necessária, nesse caso à concretização do *trabalho sujo*. Como aponta Dejours, não podemos condenar as estratégias defensivas, pois estas podem atuar no resguardo da subjetividade, mesmo que por outro lado algumas delas possam ser terrivelmente perigosas²⁰⁶.

Na verdade, a virilidade de Zeca está deslocada. Sua estratégia defensiva frente o sofrimento diante do engajamento subjetivo no trabalho, mobilizando a criatividade, gera sua fuga. É nesta que ele repõe de modo sistemático e ininterrupto seu caráter viril. Essa virilidade, por sua vez, tem algo do “cotuquismo” libertino²⁰⁷. A vexação do outro às vezes não é no cara a cara, mas está naquilo que Zeca diz ao seu interlocutor. Naquilo que ele abertamente conta sem pudor algum e com relativo orgulho, mesmo que reconheça o teor de ódio que se esconde por trás. Assim, toda a desinibição ao falar do pênis de Melquíades, por exemplo, pode servir para a anulação do mesmo, já que ele é declaradamente considerado pelo narrador como um rival na disputa erótica por Sossô. Imediatamente Zeca tece considerações sobre a possível natureza sexual de seu oponente e, do modo mais banal e aparentemente inofensivo, descamba seus preconceitos. Lembremos que Zeca é um narrador do meio virtual, ele existe, num primeiro momento, como um arquivo de computador no e-mail de seu interlocutor. Se não for forçar demais a barra, é possível fazer uma analogia dessa autoexposição desenfreada de Zeca com aquilo que a jornalista Eliane Brum – ao se ater a um dos caracteres abertos pela internet e pelas redes sociais, em que as pessoas se desnudam por inteiro do modo mais desbragado – chamou de *boçalidade do mal*. Talvez esse esculacho perverso e permanente do narrador possa fazer parte desse conceito esboçado pela jornalista e que, com certeza, merece maior desenvolvimento e atenção²⁰⁸.

O cinismo em *Pornopopeia* é nada menos que uma forma de vida regida por um sistema em que normas e valores “se invertem no momento mesmo de sua aplicação”, e a lei e a transgressão “são enunciadas, ao mesmo tempo como imperativos”. Segundo Saftle²⁰⁹, esse é o *ethos* da nova fase do capitalismo sentido a partir da clarificação do desenvolvimento da sociedade de consumo – uma forma de vida que se desenrola dentro do campo do trabalho e também o extrapola. Trabalho e consumo são dois eixos temáticos presentes na fuga de

²⁰⁶ DEJOURS, Christophe. *A Banalização da injustiça social*, op. cit., p. 84.

²⁰⁷ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., p. 22.

²⁰⁸ Brum, Eliane. A boçalidade do mal. *El País. Brasil*. Disponível em:

http://brasil.elpais.com/brasil/2015/03/02/opinion/1425304702_871738.html. Acesso em: 2 mar. 2015.

²⁰⁹ SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. Op. Cit., p 23.

Zeca – mesmo o consumo não aparecendo estritamente do modo mais usual, na aquisição de mercadorias, mas sendo transferido para o consumo direto das pessoas.

Um cinismo viril, então, como estratégia defensiva capaz de gerar violência social. Essa violência no entanto não precisa se concretizar fisicamente, mas pode ocorrer no campo das compensações imaginárias – sobretudo consciente de infligir sofrimento ou dor a outrem. Barthes analisando Sade, diz que o libertino sadiano não é cínico, mas sim cruel. E na interrupção do número sexual, ainda compulsivo por gozo, pois o “caráter pânico da libertinagem” está nela não reconhecer vacância, o libertino dá sequência à sua pulsão, ao extravasamento de sua energia, na forma do “cotuquismo”, “duração contínua de pequenas vexações que o libertino inflige aos objetos que o cercam”²¹⁰.

A virilidade no universo do trabalho pode ser vista enquanto “virtude” necessária para a concretização do *trabalho sujo*. Vimos que no caso do romance essa lógica do trabalho está espelhada, multifacetada em outras esferas da vida – mas que o narrador faz questão de manter presente e explícita em seus comentários e comparações. “A virilidade é o atributo que confere à identidade sexual masculina a capacidade de expressão do poder (associada ao exercício da força, da agressividade, da violência e da dominação sobre outrem)”²¹¹. Dentro das estratégias defensivas no campo do trabalho contra o sofrimento, os quais a ambos ultrapassa, a virilidade de uns serve à ridicularização de outros, não dotados do *valor* dessa *virtude* contestável. No caso, a virilidade sexual do narrador é bem apontada por Josilene:

“Tá cheio de virtude, hein!”
Cheio de *virtude*? Como assim?! Gostei, em todo caso, de ouvir chamarem meu pau de virtuoso. Um cazzo pieno de virtù. Ecco! Mas chupar il virtuoso, não chupava. [440]

Assim, Dejours busca analisar “a virilidade socialmente construída como uma das formas principais do mal em nossas sociedades. O mal está fundamentalmente associado ao masculino”²¹². É preciso aqui fazer uma ressalva. Embora essa virilidade em Zeca esteja associada à identidade sexual, que não possui nenhuma relação direta com a diferenciação de gênero, ela também parece estar associada a este último termo, já que a lógica do trabalho se ramifica na obra pelas esferas em que o gozo também não é mais possível. Em *Pornopopeia*, o senso comum da virilidade está associado ao seu caráter de vexação, eliminação e supressão

²¹⁰ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Op. Cit., p. 22.

²¹¹ DEJOURS, Christophe. *A Banalização da injustiça social*. Op. Cit., p. 84.

²¹² Idem, Ibidem, p. 84.

do outro da mesma maneira que sói acontecer nas relações interpessoais no campo do trabalho formal e informal.

Pícaro, malandro, cafajeste, libertino e... (nacional?)

O narrador de *Pornopopeia* apresenta semelhanças com diversos tipos da historiografia literária estabelecidos comumente à margem da sociedade: o pícaro, o malandro e o cafajeste. A intersecção entre os narradores de Reinaldo Moraes e os dois primeiros tipos da lista acima são evidentes e já apareciam como objetivo declarado do autor em suas duas primeiras obras. Em *Pornopopeia*, o bate bola entre as tipologias do pícaro e do malandro segue o jogo. Os seus primeiros comentadores só fizeram endossar essa relação, que realmente persiste no projeto literário do autor.

No entanto, tais figuras precisam ser compreendidas historicamente. A primeira, de origem espanhola, nos transporta à pré-história do gênero romanesco. A segunda, brasileiríssima, à passagem de ex-colônia para império. O malandro transitando pela colônia na antemanhã da nossa independência – por onde teve vida longa – passou também pela república e engrossou o caldo antropofágico da pesquisa modernista até, pelo menos, o final da década de 1920. A terceira, por sua vez, também nacional, é de um momento, segundo Berta Waldman, mais recente na configuração na periferia do capitalismo tardio e seus contornos não foram amplamente definidos. Contudo, como veremos adiante, Roberto Schwarz aponta para uma linhagem cafajeste da literatura brasileira que começa a se delinear, ela também, a partir do séc. XIX.

Como o pícaro, Zeca narra a sua própria história, ou seja, é o instituidor ou “a ocasião para se instituir o mundo fictício” sem tentar em momento algum, no entanto, transmitir uma falsa candura. A intenção do canalha é de se mostrar, mesmo, no escracho desbragado, ainda que certa sedução perniciosa abocanhe o leitor, e com gosto, para dentro da baixaria – o que não deixa de ser também um recurso de caracterização desse poderoso foco narrativo. Nesse caso, a própria forma episódica do romance picaresco é assimilada. A aparente descontinuidade entre os eventos servem para que se possa melhor investigar o protagonista – recursos da montagem épica que também rendeu frutos no teatro de Brecht que muitas vezes seccionava, espelhava ou multiplicava as cenas para trazer à tona a reposição de um *gestus social*. Seja como for, entre as analogias possíveis de Zeca com o tipo central do romance

picaresco podemos ressaltar ainda: o gosto pelo obsceno; certa misoginia, que ao mesmo tempo exalta a mulher e prepara terreno para logo em seguida reduzi-la à nada; a falta de escrúpulos; a verve satírica; a vida levada em grande medida ao sabor da sorte; a necessidade de ganhar a vida, etc.

A incorporação caricatural do pícaro, no entanto, já vem açambarcada pela consciência que o escritor tem do seu parente brasileiro, o malandro, de raiz folclórica, cômica e popular. No nosso vadio, Antonio Candido identifica a falta de um traço básico ao pícaro, a saber, “o choque áspero com a realidade que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das ‘picardias’”²¹³, pois o pícaro é de origem pobre – no malandro brasileiro há certa gratuidade na malícia que, amparada por um certo conforto de berço ou apadrinhamento, também parece fazer parte da estampa de Zeca. Assim, ao passar de ano em ano o pícaro se move pelas diferentes camadas da sociedade e a focalização das classes – das inferiores para as superiores – obedece ao vetor da ascensão social, o que lhe permite uma visão panorâmica do conjunto da sociedade. O malandro, por sua vez, sempre sob as asas de alguém, na sombra de um apadrinhamento, transita por um universo restrito e apesar da ginga e da desenvoltura, o campo social que ele percorre é limitado.

Como o malandro, Zeca nada aprende com a experiência, segundo suas próprias palavras: “Um velho sem um pinga de sabedoria na cabeça, é no que vou me transformando com espantosa velocidade” [93]; ou “Porra, às vezes desconfio que não aprendi nada com a vida. No resto das vezes tenho certeza disso” [221]. Essa espécie de aprendizagem cumulativa durante os acontecimentos vividos permitia ao pícaro “recapitular a vida à luz de uma filosofia desencantada”. Curiosamente, essa recapitulação da vida posta na balança tangencia toda a segunda parte de *Pornopopeia*, mas como tudo, ela também não se completa e no final da narrativa o protagonista entorta o giro da sua espiral decadente retroalimentando sua ilusão inicial de fuga. Em *Pornopopeia*, o travo amargo não vem pela reflexão desenganada, calcada de tintura melancólica e autoreflexiva, mas pelo seu avesso, na sustentação da piada mortal, na presentificação devoradora do ato narrativo que se mantém até a última linha, na galhofa bárbara e rosácea que estraçalha o fecho do livro, reafirmando em cadência manquitola o sonho-fuga impossível do protagonista... “a Cidade Rosa, a Cidade Rosa...” [475].

A outra figura brasileira com a qual é possível estabelecer analogias a partir de Zeca é o cafajeste. Berta Waldman estabelece, após analisar a obra de Dalton Trevisan, os contornos do que seria uma *tipologia do cafajeste*, “essa figura que, como o malandro, coparticipa da

²¹³ CANDIDO, Antônio. Dialética da Malandragem. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, p. 17-46.

ficção e da realidade”²¹⁴. Segundo a autora, o cafajeste é produto do capitalismo tardio na periferia do sistema capitalista, assim – ao contrário do malandro –, ele reside na esfera da “ordem” por ter um *emprego qualquer*, uma ocupação da qual não pretende se desamarrar, ainda que seja uma vaga de trabalho precária e inerte (como todas, ao que parece, hoje em dia) às flexibilizações. Pertencendo a uma classe social específica – a pequeno-burguesa, poderíamos hoje dizer classe média – essa figura almeja uma grandeza inalcançável com a qual busca se identificar: o estilo da classe dominante. Dialeticamente, quanto maior o desejo de pertencimento ou de identificação com os de cima, maior a imobilidade e o aprisionamento do cafajeste no interior de sua classe de origem. O universo dos de cima, com seus hábitos (gestos, gostos) lhe é vetado, então ele opera uma cópia que é torta e escalafobética, e facilmente deriva para o *kitsch*. Um de seus traços específicos, delineados pela autora, é o arremedo meio automático de modelos lustrados pelo verniz da indústria cultural. Assim, o cafajeste é uma miríade de fixações culturais: imita comportamentos de personagens do cinema, vestimentas da moda, objetos de desejo (as mulheres dos cartazes, por exemplo), etc. – sempre de modo estrambótico²¹⁵. De certa forma, ele tem um toque brega – caricaturalmente, podemos identificar como emblema umas figuras mais contemporâneas: Zé Bonitinho (recentemente falecido), o personagem-cantor Falcão etc.²¹⁶

Pois bem, a malandragem de Zeca já está desenhada em *Tanto faz*, o malandro é aquele que não se encontra mais no povo, mas na classe média diplomada. Apesar de Zeca não se formar na universidade, pois abandonara o curso de cinema para trabalhar na produtora de um amigo, as referências literárias e cinematográficas que ele marca no texto são suficientes para qualificá-lo como um narrador armado culturalmente – uma malandragem misturada à volubilidade intelectual própria dos narradores machadianos da segunda fase. Esse verniz de alta cultura também não se adequa à figura tipológica do cafajeste, que faz a cópia de modelos numa caligrafia inconsequente e destrambelhada. Muito pelo contrário, quando cita ou copia, Zeca parece muito bem saber aquilo que está fazendo.

Aqui, o que nos parece proveitoso é o fato de que essas três figuras estão, cada uma a seu modo e dentro de seus contextos específicos, respondendo/reagindo ao “mundo do trabalho”. Esse dado não passou despercebido, e a maneira como cada um desses tipos se

²¹⁴ WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 125.

²¹⁵ Idem, *Ibidem*, p. 125.

²¹⁶ É preciso notar que essa noção da cópia cafajeste maninha, estéril, já está sedimentada no narrador de *Tanto faz*: “Ela me pede pra lhe acender o cigarro. Clico o isqueiro e ofereço-lhe o fogo. É quando os olhos dela descolam da ponta do cigarro e dão de chapa nos meus.// Deixo um instante o isqueiro ligado. Sou um canastra hollywoodiano diante da aventureira sedutora.” Contudo, nem os primeiros narradores de Moraes, nem este último, que é a pedra no nosso sapato, parecem se adequar a essa tipologia.

relaciona com a esfera do trabalho (ou com a necessidade de ganhar a vida) é um dos pontos ressaltados pela fortuna crítica que ao longo dos anos veio estabelecendo suas proximidades e distâncias.

Curiosamente, as sombras dessas tipologias voltam à cena da literatura brasileira fornecendo alguns contornos ao protagonista de *Pornopopeia*, exatamente nos estertores de uma sociedade do trabalho. Porém, a essas figuras sempre presentes e que deram ampla margem a vários estudos dentro da tradição brasileira – obviamente, pelo tempo transcorrido, o pícaro e o malandro mais que o cafajeste – cola-se, em *Pornopopeia*, uma figura nova, que até então não se desenhara na literatura brasileira com tamanho grau de elaboração e significado: o libertino²¹⁷. E mais ainda, que parece exigir para sua prática um lugar impossível de vacância permanente.

Assim como as condições materiais e histórico-sociais se transformaram, as tipologias do malandro e do cafajeste também não permaneceram estanques, imutáveis. Ambas as figuras, dentro de seus modelos mais tradicionais ou ideais, talvez tenham desaparecido, mas não alguns de seus fortes traços constitutivos que são alargados no interior de novas lógicas.

Como dissemos, Zeca conserva traços do pícaro, do malandro e do cafajeste. Ao invés de tentar enquadrá-lo dentro de tal ou qual moldura, o que se fosse possível seria uma resolução do problema crítico caso a adequação convencesse²¹⁸, o mais interessante nos parece identificar, se for possível, os instantes em que ele age de acordo ou em desacordo com um ou outro modelo. Ou ainda, de acordo com todos ao mesmo tempo, o que só lhe ressalta o aspecto novo da canalhice.

Nesse sentido, também precisamos fazer uma ressalva quanto a impossibilidade de associar Zeca diretamente à figura do libertino. Embora Barthes reconheça que este possa ser submetido a uma tipologia, o próprio autor reconhece a transitoriedade dos caracteres da sua figura, pois de modo geral os libertinos “estão no evento, exigindo então retratos sempre novos”²¹⁹. Em contrapartida, o crítico francês é, no mesmo estudo, categórico na demarcação de um traço irrevogável/indelével de tal figura, pois “não se pode ser libertino sem dinheiro”, ou seja, o vil metal não pode se constituir em obstáculo ou em qualquer outra forma de empecilho para a postura libertina. Esta peculiaridade específica da característica do libertino, em relação ao dinheiro, está diretamente associada àquela outra que já apontamos, a necessidade plena do ócio para a ampla dedicação à libertinagem. Outro dado importante,

²¹⁷ Aqui não nos referimos ao grande volume de sacanagens que há no livro, o que impressiona em *Pornopopeia* é o nível de ordenação, simetria, sistema que são incorporados dessa própria atitude libertina.

²¹⁸ SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 134.

²¹⁹ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., p. 12.

ainda na mesma direção, é que os libertinos (membros da aristocracia) possuem fortunas escusas adquiridas sempre em falcatruas ligadas ao patrimônio público, mas por poder e influência escapam a malha fina (mas nem tão fina) da punição. Ora, a fortuna escusa de Zeca – os furtados mil e novecentos reais destinados às despesas da sua produtora (incluindo o salário da sua secretária) – é mais uma picardia do que qualquer outra coisa. Assim como o seu *direito* à preguiça e à vacância permanente são ambições libertinas que, mais do que qualquer outra coisa, demarcam ao serem buscados os limites da sua expandongada situação malandra, cafajeste e marginal. Ao acumulá-las em si e desenvolvê-las em pontos específicos, Zeca é ao mesmo tempo impossibilidade de realização típica de todas essas figuras que vimos esboçando.

Contudo, precisamos apontar ainda para dois aspectos interessantes acerca do cafajeste e do libertino. Para além das suas tipologias próprias, tanto cafajestagem quanto libertinagem ensejam uma prática linguística, um ato específico de fala.

Em “Ao vencedor as batatas”, Roberto Schwarz aponta para certa “tradição de nossa literatura, a tradição – se podemos dizer assim – do instante cafajeste” que aparece de modo reflexivo nalguns autores e “natural em outros.”²²⁰ O crítico não faz questão de identificar aí um tipo social, como o malandro, por exemplo. Mas pinça e pontua de maneira muito específica e precisa uma tradição de *instantes* que se desdobram numa linhagem da literatura brasileira. Assim, esses pequenos apontamentos de canalhice desimpedida estariam relacionados a uma determinada maneira de expor ou descobrir o defeito físico, mormente ligados ao contexto de uma relação “amorosa” e carnal. Schwarz esboça uma pequena documentação desses flagrantes cafajestes, vale a pena citá-los de acordo com a enumeração do crítico:

[...] o episódio das hemorroidas n’A *moreninha* de Macedo; a sensação esquisita do herói de *Cinco minutos*, primeira história de Alencar, quando considera que a passageira noturna e velada, em cujo ombro colara “os lábios ardentes”, nos fundos de um ônibus, talvez fosse feia e velha; os terríveis capítulos de Eugenia, a menina coxa, nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*; a multidão das grosserias parnasiano-naturalistas, combinação que em si mesma já tem algo de cafajeste; e em nossos dias as piadas de Oswald, a podridão programática de Nelson Rodrigues, o tom mesquinho de Dalton Trevisan, além de uma linha maciça e consolidada de música popular.²²¹

²²⁰ Schwarz, Roberto. Ao vencedor as batatas, op. cit., p.67.

²²¹ Idem, Ibidem, p. 67-68

Dessa pequena passagem, fica difícil derivar uma tipologia social, mas *é possível reconhecer na nota cafajeste um certo ato de linguagem que facilmente descamba para a grosseria no intuído explícito de vexar*. A conspurcação parece se assentar numa mescla peculiar de estilos: em *Cinco minutos*, de Alencar, a imitação afetada do romantismo, “lábios ardentes”, divide espaço com a especulação que leva à mofa, visto que a mulher “talvez fosse feia e velha”; nas *Memórias póstumas* a própria formulação da dúvida do narrador é uma síntese desse *instante*, pois Eugênia é bonita e coxa; ou apenas na combinação estilística das grosserias parnasiano-naturalistas “que em si mesma já tem algo de cafajeste”.

Se não estamos enganados, Reinaldo Moraes em *Pornopopeia* sistematiza essa elaboração do escracho (como um programa?), coleciona uma infinidade de instantes e esculachos cafajestes marcados pelo requinte, pelo refinamento inventivo da linguagem. Outra noção da fala cafajeste, também está apontada nos estudos de Berta Waldman, ela recupera um comentário de Manuel Bandeira presente no Itinerário de Pasárgada. Para o poeta modernista, o ato de “brincar falando cafajeste”²²² está relacionado diretamente à tradução para moderno, uma paródia que concerta e joga livremente com o original²²³. Trataremos disso no último seguimento deste trabalho tentando estabelecer em torno disso um diálogo mais específico com a tradição da literatura brasileira.

Zeca é um perito assustadoramente engenhoso na técnica de encher linguiça e imolar de modo lépido e provocativo tudo aquilo que se lhe põe no caminho. Um tanto burlesco e quiçá pantagruélico, sua linguagem desimpedida sustenta certa extravagância oca. Obviamente uma reflexão elevada e consistente pode partir de um dado banal, cotidiano e até grotesco; bem como o comentário frívolo pode partir de acontecimentos graves e profundos – como já nos ensinou Machado de Assis. Contudo, em *Pornopopeia*, o narrador após refletir sobre ideias, conceitos, outras personagens, acontecimentos não parece acreditar em definitivamente nada – de fato, ele parece um sujeito vazio, um buraco negro. O objetivo parece ser sempre o de rebaixar tudo aquilo que, por ventura, possa soar com alguma seriedade. Por outro lado, há como que um entusiasmo pelo infame, às vezes rapidamente elevado a um caráter superior e tão logo, vertiginosamente, destituído do pedestal, posto ao rés do chão para que se pise em cima. *Pornopopeia* é escrito com a pena da galhofa omitindo a tinta da melancolia que, por sua vez, ainda está lá, mas não é confrontada. Ela está como um devir sempre adiado até não se poder mais, como um sentimento latente que precisa ser a qualquer custo expugnado, ignorado, suprimido ou banalizado, como se somente assim

²²² BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. São Paulo: Global, 2012.

²²³ WALDMAN, Berta. *Caminhos cruzados*. São Paulo: Brasiliense, 1982 p. 91.

pudesse a vida, e o horror, continuar. Se, por um lado, o narrador não internaliza nada, nenhuma dor ou sofrimento; por outro, ele extravasa tudo dentro do seu programa de escracho.

Por conta disso, nossa investigação ganhará como um contraponto aos tipos mais afeitos à nossa literatura, a figura do libertino. Como dissemos, não pretendemos adequar a postura de Zeca aos moldes dessa outra figura, mas talvez observar como tanto o contorno picaresco e malandro quanto o aspecto cafajeste ganham um retoque da crueldade perversa e sistemática do libertino. A nota cafajeste não está apenas na forma de expor o “defeito” físico. Mas em um ou mais detalhes da anatomia que sempre servem a um esculacho específico – ou ainda, em outras passagens, este esquema de esculachos constantes maliciosamente serve na obra como uma força que manipula o rebaixamento de tudo²²⁴: no campo social, com uma crueldade perversa principalmente naquilo que se refere aos excluídos.

Antes de seguirmos, talvez seja interessante uma pequena explanação social que faremos dentro das nossas muitas limitações, mas que talvez possam sugerir uma possibilidade de leitura para a raiz social de onde parte a *ecolalia distorcida*, motora da *fala cafajeste* e desse esculacho sistemático e boçal do narrador.

O desconcerto do ressentimento nacional

Tudo parece tão banalizado na boca de Zeca que é fácil passarmos por cima de algumas atrocidades que ele comete ou apenas expõe, ainda que seja insistente e metódico no seu dizer, que vai desdobrando ao longo da narrativa uma reposição de situações. É difícil enquadrá-lo socialmente, lúbrico e lascivo ele desliza, mas como estamos, de alguma maneira, tentando cercar o frango e seu conteúdo embutido, tentaremos apontar para algum lugar dentro da nossa atual conjuntura social que pode talvez servir de logradouro para Zeca. Logicamente que esse aspecto escorregadio do narrador corresponde a traços da composição que Reinaldo Moraes bebe em Machado de Assis – certa volubilidade e desfaçatez que parecem sempre apontar para onde o narrador não está, como reza a cartilha do cinismo.

Como já apontamos, Zeca pertence a um estrato específico da classe média. De certa maneira, pertence ao mesmo segmento social dos primeiros narradores do escritor, porém

²²⁴ Como ressaltamos na exposição que o narrador faz da religião-cética-bhagadhagadhoga, mas que ao rebaixá-la também a expõe.

diante de um novo tempo da fratura brasileira do mundo: ele é de classe média, semiintelectualizado, com aspirações artísticas e, mais ainda, com consciência política (ao menos no tocante ao voto) que beira uma certa ideia de ex-esquerda nacional. Nessa direção, é o próprio narrador que se confessa como se fizesse alguma diferença: “tenho a maior cara de quem sempre votou no porquê do Lula mesmo, o que, aliás, é a mais comezinha verdade”[409]. E, no entanto, faz mesmo diferença, pois Zeca é o modelo de classe média que na esquerda distraída também sempre reconhecemos à esquerda.

A reflexão sobre o trabalho do artista, como vimos, é central para o romance, pois por meio da mobilização da criatividade o narrador deve servir à reprodução técnica, desvalorizada e infinita, de baboseiras. Zeca é um artista frustrado e ressentido que não se realiza no trabalho. Seu cinismo viril, no entanto, vai se espalhando pelas outras esferas da vida – não poupando nada nem ninguém da virulência dos seus comentários durante o percurso incessante da sua fuga, a própria narrativa fundada pelo prisma noturno.

Muito embora possa ter uma dimensão alegórica, como sugerimos, Zeca não transita por todas as classes sociais, mas passeia com desenvoltura pelo segmento médio da sociedade, com incursões pontuais num “submundo” específico: na periferia que existe na margem do centro, mas talvez também seja esse mais um outro recorte utilizado na sua petrificação alegórica.

Recapitulando, Zeca pertence a um segmento bem comum e reconhecível da classe média paulistana de meados dos anos 1960. Filho de um funcionário público frustrado e de uma mãe ocupada com os afazeres que conferem ordem ao lar, ele vem à luz no marco zero da ditadura militar no Brasil. Já vimos que a genealogia do narrador pertence exclusivamente ao contexto moderno e urbano, e sinaliza uma inversão histórica, uma ruptura negativa.

A modernização recuperadora, retardatária, ou conservadora imposta pelo regime militar fora marca de um retrocesso na vida política e cultural do país, que de certa forma apresentava possibilidades, ainda que remotas, de guinar à esquerda²²⁵. Como sugerimos através da visão de Paulo Arantes, o retrocesso rompia com presente e passava a gestar a forma do futuro dentro de um estado de sítio permanente.

As perseguições sofridas por políticos, artistas e intelectuais; o fracasso da luta armada; a desarticulação dos movimentos de luta dos trabalhadores; ao passo que a repressão se enrijecia a partir de 1968, fizeram com que o país mergulhasse num período obscuro de

²²⁵ As elucidações deste segmento do trabalho foram desenvolvidas a partir do ensaio “Cultura e Política, 1964-1969” de Roberto Schwarz. Ver: SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

apatia política. Este hiato só parece ser interrompido com as grandes greves que animaram o ABC paulista dez anos depois e já mostravam os movimentos sociais caminhando por conta própria, sem a participação dos intelectuais que migravam para as áreas da administração pública, da política, ou se fechavam dentro dos quadros universitários²²⁶.

Este contexto é importante para as duas primeiras obras de Reinaldo Moraes publicadas na primeira metade dos anos 1980 (como já avaliamos, *Tanto faz* e *Abacaxi*). Com as manifestações pelas diretas, anistia, partidos políticos de esquerda saindo da ilegalidade, a ditadura arrefece e o país se redemocratiza. O vanguardismo operário que havia ganhado força e visibilidade, durante as greves mencionadas no final dos 1970, faz brilhar uma esperança na figura carismática de um líder sindical.

A classe média esclarecida e intelectualizada – na qual o debate ideológico era produzido e posto em cheque, ainda que em surdina, durante a repressão – e que era pressionada a se posicionar pela agitação de esquerda durante os anos de chumbo da ditadura, podia agora sair do silêncio imposto e se posicionar politicamente pelas vias democráticas. A maioria desse segmento da sociedade, que ainda preservava uma cultura política de esquerda depois de duas décadas de regime autoritário, naqueles tempos apoiou Lula²²⁷, na primeira disputa direta para a presidência da república após o fim da ditadura, e se manteve como base eleitoral do candidato petista até sua vitória em 2002²²⁸.

Seguindo os estudos de André Singer, o ponto de virada no apoio a Lula ocorreu em 2006 (ano em que se passa a narrativa de *Pornopopeia*), por meio da adesão que o candidato petista teve pela primeira vez nas urnas “do segmento de classe que buscava desde pelo menos 1989”²²⁹, o subproletariado. Perry Anderson, numa excelente análise de conjuntura e referindo-se a Singer em algumas passagens de seu texto, interpreta essa adesão a Lula por grande parte do subproletariado com o consequente abandono que o político sofreu por parte da classe média que o apoiara nas outras quatro eleições.

A razão para a hostilidade direcionada a Lula por esse estrato social não foi a perda de poder efetivo, algo que essa classe média nunca teve, mas de status. Não apenas o presidente era agora um ex-operário sem instrução, cuja gramática surrada já era lendária, mas sob seu governo empregadas domésticas, porteiros e trabalhadores braçais, de fato, praticamente toda

²²⁶ SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*, op. cit., p. 176.

²²⁷ É importante também lembrar que muitos intelectuais de esquerda já duvidavam do caráter esquerdista do PT.

²²⁸ Neste sentido o artigo de André Singer apresenta várias tabelas estatísticas que mostram as intenções de voto do período por classe social. Ver: SINGER, André. Raízes Sociais e ideológicas do Lulismo. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 85, novembro de 2009.

²²⁹ SINGER, André. Raízes Sociais e ideológicas do Lulismo. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 85, novembro de 2009, p. 90.

extração da ralé, estavam agora adquirindo bens de consumo até então privilégio dos instruídos, e mesmo adquirindo orgulho em seu dia a dia.²³⁰

Em contraponto com essa passagem otimista na qual Perry Anderson reconhece uma mudança importante promovida pelos anos de governo Lula – e que reflete uma série de intervenções no plano econômico e social por meio do Programa Bolsa Família, do aumento do salário mínimo, do controle dos preços e da expansão do crédito²³¹ – o historiador inglês chama a atenção para algo que ficou “ausente no relato de Singer”, a saber, “o lado obscuro do lulismo” (obsceno?) apontado por Chico de Oliveira como uma espécie de hegemonia às avessas²³². Assim, “os dominados haviam invertido a fórmula, obtendo o consentimento dos dominadores para sua liderança da sociedade, apenas para ratificarem as estruturas de sua própria exploração”²³³.

No *dark side* do lulismo merece ainda vir à luz a desmobilização sindical e o congelamento das atividades de luta do MST. Mas no meio dessa *zica* toda, onde é que o Zeca entra? A grande *zica* – gíria que pode significar problema, azar, confusão, briga, desentendimento, bagunça, forfé, má sorte, maldição, buxa, urucubaca – parece ser o próprio Zeca. Voltando um pouco para uma passagem já citada de Anderson, o que o historiador diz a respeito de uma classe média que perde *status* por conta da inversão no campo de forças do voto democrático, talvez possa ser entendido como uma espécie de ressentimento²³⁴.

Assim, se for possível falar de uma espécie de ressentimento em Zeca, talvez ele seja o afeto de uma classe média que vê seu mundo desmoronar perdendo, menos que poder e privilégio, mas com certeza *status*. Esta classe não vê emergir do aterro-sanitário social um novo grupo que ameace seu lugar, pois o que de fato está em jogo é um rebaixamento do imaginário dessa classe média que é, por força das intervenções econômicas (que também sempre zigue-zagueiam), afastada cada vez mais de uma ilusória familiaridade com os mais ricos, e aproximada efetivamente dos mais pobres que agora consomem os mesmos bens – desde o *smartphone* de última geração até a passagem aérea de um mesmo voo.

Assim, o ressentido (como o malandro e o cafajeste) não é aquele que busca uma transformação da estrutura de desigualdades sociais, mas sim aquele que procura inverter a sua própria posição desvantajosa²³⁵. Esse imobilismo faz do ressentimento uma revolta

²³⁰ ANDERSON, Perry. O Brasil de Lula. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 91, novembro de 2011, p. 37.

²³¹ SINGER, André. Raízes Sociais e ideológicas do Lulismo, op. cit.

²³² ANDERSON, Perry. O Brasil de Lula, op. cit., p. 40.

²³³ Idem, Ibidem, p. 40-41.

²³⁴ “Não se pode dizer exatamente que o ressentido tenha perdido um objeto, o que ele perdeu foi um lugar”. KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*, op. cit., p. 58.

²³⁵ Idem, Ibidem, p. 287.

submissa que prontamente pode se converter em vingança imaginária “deslocando covardemente o ato reativo do alvo original”²³⁶. De fato, ninguém pode imaginar como será a vingança dos ressentidos produzidos tanto a esquerda quanto a direita. Talvez daí a metralhadora giratória de Zeca que não poupa nada nem ninguém com seu imediatismo feroz.

Três mulheres de um galo (ou ainda: Esfolemos os pobres)

por menos de cinquenta não tem mais nem comida

Chico Alvin

Como já mais ou menos apontamos, segundo Barthes, o caráter “pânico da libertinagem” está no fato de ela não conhecer pausas ou interrupções. Assim, quando não pode dissipar sua energia libidinal nos confrontos sexuais, o libertino – que não divide com ninguém, nem a palavra, nem o crime – dissipa-a na vexação sistemática e constante de tudo aquilo que se lhe encontra no entorno.

Esse sistema de conspurcações constantes, em *Pornopopeia*, faz rodar uma coleção de instantes cafajestes. Uma sistematização libertina e perversa da notação escrachada. Grosso modo, em muitos episódios do romance, *Zeca é agido* por meio da incorporação de um conselho de Baudelaire atrelado ao método de exposição do *gestus brechtiano*. O *gestus* social em Brecht entra em evidência, é estranhado, por uma série de procedimentos: o ator-narrador quebra a ilusão naturalista da personagem ao falar na terceira pessoa; títulos são inseridos para marcar a cena evidenciando seu conteúdo histórico-social; o mesmo *gestus* é repetido em situações ou momentos diversos etc.

Pois bem, lembremos um *gestus* que se desenrola durante todo o curso da peça *Mãe Coragem e seus filhos*. Mãe Coragem é uma comerciante que extrai a sua subsistência das pequenas negociatas feitas durante a guerra – a mulher trabalha para sustentar seus filhos – a ironia brechtiana se concentra no fato de ela perder os três rebentos de sua prole justamente enquanto negocia com terceiros.

Assim como em Brecht, dependendo da classe social do público (mas em *Pornopopeia*, também de gênero), podemos justificar ou repudiar as ações de Zeca. Ao longo do romance temos uma reposição de pequenas negociatas que movimentam a economia

²³⁶ Idem, Ibidem, p. 292.

informal. Na sua grande maioria o preço simbólico está impresso numa nota de cinquenta reais – esse é o preço do comércio e da caridade cruel com os excluídos. Assim, um galo (cinquenta reais) é o preço da cocaína vendida por Miro. O mesmo valor Zeca paga adiantado à prostituta da rua Augusta e depois a furta. Na segunda parte ele compra o silêncio de Dona Dedé com uma nota de cinquenta, e também paga no mesmo valor a caçara Josilene pelo magnífico azul-marinho – ao que se segue um esclarecimento perverso.

De certa forma, Zeca é o avesso obsceno da classe média (tanto à esquerda quanto à direita) no período do lulismo, da inclusão pelo consumo que não resolve e que hoje vai assumindo e se espalhando com um ódio específico de classe e de posturas políticas. O exagero numa espécie de anarquia negativa dos sujeitos mercadoria. Uma vingança imaginária com alvo desregulado, que atira para qualquer lado, sem foco – e generaliza a barbárie. Difícil de engolir é o fato de esse narrador ter contornos de uma cultura esquerdista, ou seja, o fato de até ontem parecer que estava do nosso lado. Por certo, aqueles que mais sofrem com o cotuquismo sucessivo do narrador são os semiincluídos – aqueles que têm sua pobreza gerida, e, no mais das vezes, são mulheres.

A puta pobre e o oportunista

Mais ou menos no meio da primeira parte do romance – após fazer no capítulo oitavo uma longa digressão na história da surubê para em *lampejo retroativo* expor suas origens familiares, como já apontamos – Zeca confessa que saiu da produtora e foi dar uma volta já que seu estoque de cocaína estava no fim. Após esperar num bar pela chegada de Tia Xênia – traficante e dona do estabelecimento onde o narrador se encontrava – e depois de se lembrar de batidas policiais comuns no local, Zeca resolve “dar umas bandolas pela Augusta” [99] e aproveita para constatar que “O açougue sexual parecia farto e sortido, como sempre” [99].

Uma prostituta acaboclada de carinha agradável na esquina da rua Costa lhe propõe um programa por cem, mas acaba aceitando pela metade do preço. O argumento da pechincha aparece na exposição do narrador após o arranjo que ele considera um bom negócio, ainda mais para ele, como se verá: “um galo pra ela, vintão pro hotel. Setentinha, piço e cama”[99]. Após o acordo da transação, temos um parágrafo imprescindível para o rumo do episódio que iremos analisar agora, bem como para os subsequentes – pois tudo se equivale pelo valor impresso na nota de cinquenta reais.

No que ela entrou no carro já lhe passei o cinquentinha do michê, que ela enfiou rápido no decote. Sempre faço isso, de pagar a puta antes. Cria um clima de confiança, esquenta a relação, melhora a qualidade da foda. Viver numa sociedade regida pelo dinheiro pode ser uma merda e tudo, mas, porra, um pedacinho de papel pintado que pode ser tanto trocado por um prato de espaguete com vinho numa cantina do Bexiga quanto por uma peteca de cocaína ou uma bela buceta semidepilada à meia noite e pico na rua é de tirar o chapéu, fala a verdade. A questão é ter o pedacinho de papel pintado no bolso, como eu tinha, aliás. Alguém poderia objetar que essa grana não é bem minha, ao que eu responderia mandando o objetor cuidar da vida dele ou dela, ou até mesmo tomar no cu se preferisse. [99-100]

O hábito do narrador sempre pagar o valor combinado adiantado às prostitutas que frequenta começa, pela ordem que ele elenca, da necessidade de assegurar o contrato monetário assinado pelas partes integrantes na troca, estabelecendo assim um clima de confiança no lado de quem presta o serviço que, na sua concepção de cliente, será executado com melhor qualidade. Até aqui temos a explanação desse desejo reificado que se afirma sem problemas diante da possibilidade do gozo prometido e assegurado na confiança estabelecida pelo pagamento antecipado. A sinceridade desabusada da sequência, no entanto, é que espanta. Zeca não se omite diante da crítica em relação à transação que efetua, mas antes esclarece as motivações econômicas e materiais que se articulam na troca, não para buscar uma alternativa negativa à primazia do dinheiro e sim para afirmá-la buscando, ainda, uma relação de próxima cumplicidade com o interlocutor-leitor masculino.

A abstração do valor, impresso a tinta no papel moeda, que pode equivaler mercadorias de naturezas diversas (espaguete, cocaína, sexo e a lista poderia continuar) merece, segundo o narrador, uma reverência entusiasmada “é de tirar o chapéu, fala a verdade” [100]. A opção dada ao interlocutor para que este fale a verdade é de natureza retórica e vem grafada no corpo do texto em chave afirmativa, ou seja, o falsamente interpelado num primeiro momento só pode concordar e dizer sim. Para que a cumplicidade almejada por quem detém única e exclusivamente o discurso seja conquistada em relação ao outro, a concordância precisa existir. Primeiramente é preciso pactuar com o lapso crítico do narrador de que “viver numa sociedade regida pelo dinheiro pode ser uma merda e tudo” [100], para depois aderir à sua adversativa sedutora que emparelha o que o dinheiro pode comprar, pois no fundo a verdadeira questão se resume a “ter o pedacinho de papel pintado no bolso, como eu tinha, aliás” [100]. Em seguida, se antecipando a qualquer crítica que alguém lhe pudesse dirigir pelo fato de o dinheiro que ele carrega não pertencer a ele, mas sim, a sua submissa secretária, o narrador desqualifica a objeção com deliciosa grosseria, o que por sinal

não é seu fraco. O olhar de Zeca põe em movimento a maquinaria do fetiche e por meio da sedução cínica procura quem o compre. Obviamente, o que está em jogo é a cordialidade dos pactos estabelecidos por Zeca, no entanto, suas regras são arbitrárias e os contratos podem não ser honrados – como diria Barthes “o que pode *valer* a promessa de um libertino, senão a própria volúpia de trair?”. Os pactos de Zeca são sempre maliciosos, inclusive com seu interlocutor, mas o que se segue na obra é uma meticulosa exposição dessas rupturas.

Seguindo adiante nos fatos, e “os fatos são tudo”²³⁷ ou quase tudo, depois do gozo sexual, cliente e prostituta travam um diálogo em que a meretriz revela seu sonho de estrelato e diz já ter atuado em um filme pornô, o Pregas Ardentes I e II. O narrador, por sua vez, gaba-se de já ter dirigido filmes do gênero, o que lhe rende um segundo *round* sexual por despertar um novo entusiasmo erótico na moça. Impulsionada mais ainda pelo apaziguamento da fissura cocaínica que ele a promete com o resto da droga que lhe restava, a prostituta convida o narrador a sodomia. O narrador brocha, a moça se culpabiliza e o episódio se encaminha para o fim.

Da mesma forma desabusada com que o narrador assume ter roubado o salário de sua secretária, ele não hesita em confessar páginas adiante que – findo o programa, enquanto a prostituta se aprontava para sair, distraída ao retocar a maquiagem na pia do banheiro – ele flagra a nota de cinquenta do michê esquecida, em cima da cabeceira da cama na forma de canudo, e a enfia no bolso. E mais ainda, após o beijinho selado da despedida comenta:

[...] Me perguntei quanto tempo ia demorar até ela perceber que tinha largado pra trás aquele galo do michê, o qual voltava a cantar no meu bolso. Não comi as famosas ‘Pregas Ardentes’, mas saí no lucro, assim mesmo.
[111]

O fim desse encontro mercadológico com a prostituta de rua da Augusta, marcado pela gratuidade da atitude malandra e oportunista do narrador, ganha escabrosos contornos com a perversão do comentário final e também quando nos voltamos para o retrato nu e cru que Zeca vai pintando da personagem feminina ao longo do ato sexual. As cicatrizes e os hematomas no corpo, ou na estampa da moça, marcas quase sempre sugeridas pela voz narrativa como sequelas de agressões físicas, fazem o protagonista traçar um suposto retrato da pobreza sentida na pele que não é a dele. No fundo, todo o episódio sexual com a prostituta é constantemente entrecortado pelo discurso dissociativo que retira o gozo da pornografia

²³⁷ ASSIS, Machado de. O Espelho. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v. 2.

propriamente dita para concentrar-se na linguagem. Lembremos que o ato é entrecortado também por poemetos sacanas do narrador que afirma “Puteiro pra mim é palácio”.

Matamos o pó. A mina — ela disse seu nome uma única vez, na rua ainda, mas esqueci no mesmo instante — lambeu o sacolé de plástico, fissuradona. Tinha uma cicatriz horizontal de cesária pouco acima da pentelheira aparadinha, além de outra cicatriz na coxa, pontual e funda, recuerdo de tiro ou facada, parecia. Tinha também um certo número de manchas e hematomas espalhados pelas pernas, principalmente abaixo do joelho, de tonalidades variadas, que deviam corresponder a uma datação: os hematomas antigos eram mais escuros, as bicancas mais recentes, roxas e violáceas. Aquilo só podia ser lembrança de barraco com outras putas, castigo de cafetão e polícia, tombos e encontrões ao sair no pinote pela rua com sirene na cola, desavenças com vizinhos de cortiço. [100]

A realidade dos hematomas, cicatrizes e queimaduras de cigarro não solapam a realidade da engrenagem fetichista e clichê dos filmes pornográficos. Esta é posta em funcionamento pelo olhar retrospectivo que a voz narrativa lança sobre as cenas de sexo explícito sem esconder, no entanto, sua apropriação do objeto industrial de entretenimento do qual usa e abusa. “Esguicha na minha cara”, libera a prostituta nas preliminares orais do coito, ao que segue o comentário do narrador: “Esguichar porra na cara de mulher é o que há... é lindo... As boas fêmeas gostam disso. Algumas das más também, e não é só em filme pornô, não. Bom, você deve saber disso tanto quanto eu” [100]. Nos filmes pornográficos, o final das cenas de sexo precisam deixar evidentes o gozo masculino por meio da filmagem da ejaculação dos atores. O nome técnico do procedimento, um dos pilares da estrutura fílmica pornô, é *money shot*.²³⁸

A luxúria libertina sempre necessita de uma ordem para poder se transformar em transgressão²³⁹. “Isso vem de ser a luxúria um espaço de troca: uma prática por um prazer; os transbordamentos devem ser rentáveis; é preciso então submetê-los a uma economia, e essa economia tem de ser planejada”. Segundo Barthes o planejador sadiano não é um tirano, “ele não tem nenhum direito permanente sobre o corpo dos seus parceiros”, sendo assim, acontece uma troca efetiva, pois o planejador da luxúria

não recebe nenhuma volúpia superior à dos seus cúmplices; do prazer que acaba de organizar pela palavra, ele não guarda para si nada a mais; lança a mercadoria-prazer, mas esta circula sem nunca onerar-se com uma mais-valia (gozo ou prestígio); sua função é bastante análoga [...] à de um maestro

²³⁸ PEREIRA DE ABREU, Nuno Cesar. *O olhar pornô: a representação do obsceno*, op. cit.

²³⁹ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola* op. cit., p. 192-193

que dirige seus companheiros a partir da sua estante de violinos (tocando ele próprio), sem receber por isso nenhuma consagração ²⁴⁰.

Talvez a partir dessa mesma percepção é que Durão afirma que as parceiras de Zeca “sentem prazer com ele” e assim poderíamos imaginar a prostituta narrando a cena com Zeca quase que da mesma maneira ²⁴¹. De fato, como já apontamos, as cenas sexuais não devem ser observadas como obscenidades ofensivas, pois existe uma série de procedimentos que as perturbam. A deslitterarização do registro aparece da mesma maneira, como nos outros romances do autor, e, sim, ataca moralismos e tabus religiosos. Porém, não achamos que elas devem ser compreendidas fora do movimento mais geral da obra que articula o sexo a uma infinidade de situações em que entra em cena uma coleção de coerções. Se a economia libidinal mostra uma partilha dos prazeres, suas cifras despençam no cômputo da linguagem por meio da significação final que lhe confere o narrador emulado.

Nessa passagem a nota perversa e cafajeste vem do fato de Zeca *guardar para si um algo mais*, ao contrário daquilo que diz Barthes de modo mais geral a respeito do planejador libertino sadiano. Neste ponto temos certa mistura, o narrador de Moraes não pode ser enquadrado estreita e rigorosamente, ou seja, sem que alguma coisa se perca ou desapareça, às tipologias do pícaro, do malandro, do cafajeste ou do libertino – apesar de guardar uma afinidade íntima com todas elas. Há em *Pornopopeia*, como no romance libertino de Sade, uma ordenação impressionante e simétrica de construções, mas é como se a cidade sadiana, cuja imagem mais emblemática é o castelo de Silling dos *120 dias de Sodoma*, não precisasse necessariamente desse tipo de enclausuramento para trazer à tona os seus excessos, mas, pelo contrário, pudesse se estender pelas dimensões de nossas cidades “reais”.

Dissemos que existe de fato uma reclusão no romance que estamos estudando, assim é também que se figura o balneário paradisíaco de Porangatuba, um encarceramento no tédio da natureza. A geografia real é atravessada por um logradouro fictício, mas no todo é como se a máquina libertina pudesse transcorrer calmamente na periferia do capitalismo sem a necessidade daquele seu aprisionamento metonímico do mundo em um lugar específico. Evidentemente que não podemos comparar a crueldade presente nos libertinos de Sade, com a crueldade de Zeca. O excesso aqui é de outra ordem. O inconcebível dessa espécie de libertino nacional reside no exagero sutil de práticas que poderiam ser, de fato, “reais”. Temos a re-produção repetida de uma prática social, mas num lugar que mescla o universo fictício com a reprodução, o retrato, que se faz mais aos moldes realistas/naturalistas do mundo real.

²⁴⁰ Idem, Ibidem, p. 193.

²⁴¹ DURÃO, Fábio, op. cit.

Por último, os cálculos de Zeca obedecem à lógica do mercado para além dos limites efetivos da sua atuação.

Voltando. A representação da pobreza da puta – unida à realidade do trabalho dela de estar “lá pra fazer bonito” – não inspira pena aos olhos do narrador. A perversão aqui é típica do discurso libertino que ataca compaixão e caridade²⁴². O narrador furta o pagamento feito à prostituta pelo prazer que ela lhe oferta, ou seja, furta da profissional do sexo nada menos que o *trabalho* por ela realizado e aquilo que por direito seria da mulher no pacto estabelecido.

A caseira semianalfabeta e o onanista cordial

Dona Dedé, a caseira da casa do cunhado de Nissim em Porangatuba, se expressa “numa espécie de português quinhentista”. Ela escreve da maneira que fala e por conta disso já sofre as primeiras imolações, inicialmente nos comentários do narrador, quando este recebe os bilhetes garatujados da mulher ainda antes de conhecê-la. A cafajestagem com dona Dedé vem de lados diversos. É ela quem sofre gratuitamente com a paródia de Portnoy que o protagonista encena com uma lula. A cópia de Zeca é imediata, associativa, mas a composição busca apontar para outra coisa. No livro de Philip Roth o narrador excita-se com um fígado que está na geladeira, masturba-se com o alimento e o devolve à caixa refrigerada para que na refeição noturna todos os integrantes da família saboreiem o seu sêmen misturado à carne morta. Em *Pornopopeia*, Zeca se masturba com, como ele mesmo chama, uma *lulagina* e depois a entrega para Dona Dedé fazer o jantar da sua prole. Se não considerarmos como aleatória a troca do fígado por uma lula, e a entrega da mesma a uma mulher pobre pertencente ao segmento social decisivo na reeleição de nosso último presidente (ainda em exercício na cronologia interna do romance), a leitura metafórica ganha força espantosa e só faz ressaltar esse ressentimento de classe que sugerimos.

Novamente aquilo que está em jogo é um pacto no qual Zeca é mais um vez o proponente. A cena é toda ela uma barganha da confiança da velha senhora. O episódio transcorre quando a polícia já está quase chegando até Zeca, que precisa sair urgentemente de Porangatuba. Mas até nisso o narrador procrastina. Nissim já havia informado indiretamente para os investigadores da polícia sobre o provável paradeiro de Zeca e já pedira para que este saísse da casa de seu cunhado devolvendo imediatamente as chaves para a caseira. A aparição

²⁴² ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

de dona Dedé ocorre quando desobrigado de perguntar para a lula se o coito havia sido bom, Zeca fumava e contemplava o mar da varanda da casa reconfortado por “pensar que naquele exato momento todo um contingente de vaginas-do-mar” esperava pelo seu amor. Quando sai até a porta para atender dona Dedé, Zeca lhe oferece um saco com três lulas, dentre as quais se encontrava aquela que lhe servira de objeto no ato zoófilo-onanista.

“A senhora gosta de lula, dona Dedé?”
“Ô!”, ela replicou de pronto, de olho no saco plástico que eu lhe estendia.
“Então toma aqui pra senhora. Melhor fazer hoje mesmo, viu.”
Dona Dedé fingiu certa relutância em aceitar o presente, até que, de repente, deu um bote no saco, bisoiando lá dentro:
“Ói só! Cada baita!”
“Foi o Josimar que pegou. Sabe o Josimar pescador?”
“Conheço. Sei quem é. Conheço. O Josimar.”
“Como é que a senhora gosta de fazer lula, dona Dedé?”
“Todo jeito é bão, né? As grande assim custumo di fazê recheada.”
“E a senhora recheia com quê?”, perguntei, me lembrando do meu recém-desenvolvido método de rechear lulas.
“Uma farofinha de sete-barba miudim com coentro vai bem, né?
Mai carqué recheio fica bão numa lulona dessa.”
“É verdade, dona Dedé, qualquer recheio fica bão”, concordei plenamente.
Aí fui ao ponto:
“Agora, o negócio da chave, dona Dedé, é o seguinte. Na segunda, o mais tardar, eu tiro minhas coisas daqui. E deixo o molho de chaves debaixo do anão pra senhora, tá?” [363-364]

A afabilidade de Zeca imediatamente mostra seu caráter odioso. O arranjo é metodicamente construído. Primeiro as lulas como presente de grego, o que é constantemente ressaltado antes, durante e depois da explicação de receita dada pela mulher e instigada pelo narrador. Na sequência vem o ponto do contrato, Zeca só entregaria as chaves na segunda-feira. O episódio é narrado teoricamente no domingo, um dia depois do acontecido e um dia antes da partida do narrador, que de fato acaba ocorrendo na segunda, porém não em direção à Ilha Doce da ricaça Cíntia, mas na fuga para Paraty, em que ocorre o fecho da narrativa.

Logo depois de proferir o conteúdo do acordo, Zeca desguia imediatamente do assunto, perguntando para dona Dedé informações sobre o tempo; distâncias entre Porangatuba, Paraty e Ubatuba; localização da casa da mulher; para só então retornar à compra da confiança.

Puxei a nota de cinquenta do bolso, que ela devorou com aqueles zoinho miúdo dela.

“Sabe, dona Dedé, eu achava bom o Nissim não saber desse arranjo nosso. Esse, da segunda-feira...”

“Ara, num isquenta. Vai sabê, não. Se num vinhé ninguém lá do seu Nissim, da dona Nina...”

“Não vem, não.”

“Tamém acho que num vem. Quandoês vem, ês avisa nóis, né?”

“Bom, então tá, dona Dedé. Vou deixar esse dinheirinho aqui pra senhora, tá?”

“Ara! Precisa disso, não.”

Insisti. Ela pegou a nota com inconvincente relutância, dobrou e meteu por dentro da cintura da saia.

“Segunda, a chave taí no anão, dona Dedé”, eu disse. Mas aí tive uma ideia: “Ou melhor, péra aí!”

Zuni escada acima, abri a casa, peguei em cima da mesa a cópia das chaves que o Leno tinha mandado fazer em Ubatuba, botei no bolso, desci a escada, espalmei a cabeça do anão pra dar sorte e logo estava entregando na mão da caseira o molho de chaves original, num chaveiro que tinha um minicincerro pendendo na ponta de uma tira de couro.

“Mai, i o senhor? Vai ficar sem chave?”

Bati no bolso fazendo tilintar as cópias de chaves e respondi:

“Não.”

“Ah.”

“Ó, dona Dedé: quando o Nissim ligar pra senhora, toca o badalinho no telefone pra ele ver que a senhora tá com as chaves.”

Ela deu uma badaladinha no cincerro minúsculo junto com uma risadelha marota. Pronto, essa tá no meu bolso. Ê Brasilzão véio de guerra. [364-365]

A nota de 50 para dona Dedé e para a puta da Augusta funciona como um espelhamento das cenas – de certo modo, o que está em jogo nas duas situações é a confiança que Zeca procura estabelecer com as duas mulheres. Como não é novidade, a confiança é adquirida mediante suborno, gratificações, e corruptelas de toda sorte. Nos dois casos, após ter assegurado o que lhe era de desejo, ou seja, a garantia da sua parte negociada no conchavo, Zeca insere no seu comentário a nota cínica e cafajeste extrapolando na grosseria e na canalhice.

Dona Dedé subiu com as lulas e eu desci pra pousada imaginando o belo jantar de lulas recheadas que a família da caseira ia degustar logo mais. Toda a minha herança genética, misturada com carne de lula e farofa de camarão, ia ser deglutida, digerida e expelida em breve por uma autêntica família caiçara. Toda gente se iguala na morte e na bosta, já teve ter dito algum materialista amargurado. Em outras palavras, o destino dá muitas voltas. O intestino também. [365]

Podemos, se não for forçar de mais a barra, retirar o específico das duas situações similares narradas por Zeca (ainda haverá uma terceira – a gorjeta de Josi pelo sexo e pelo azul-marinho, falaremos disso na sequência).

Na Ilha das Rocas, quando negocia com Josi a compra prévia das lulas mais graúdas, Zeca aponta para o molusco preterido “é que eu fui com a cara daquela lula lá, a maior, tá vendo? Lula lá! Lula lá!” [345] Não é necessário e cabe apenas ao leitor seguir a letra da música. Seja como for, a relação cerzida entre o molusco posteriormente batizado de “lulagina” com o presidente em exercício na época em que se passa o romance fica mais que evidente. Zeca não faz nenhum comentário explícito sobre seu ato e as políticas sociais do governo Lula – ainda que afirme ter votado no candidato petista ao mesmo tempo em que sugere sua semelhança física com FHC – mas por trás da caridade fome-zero/bolsa-família do narrador, salta aos olhos o que este exige em troca: confiança, silêncio e cumplicidade. Mesmo que a sacanagem esteja escorrendo pegajosa pela transação e com ligeira atrocidade apontada na direção dos desvalidos.

Toda essa passagem com dona Dedé pode soar extremamente redutora em nossa análise associativa com o momento político que se desnudava no país e que ainda não acabou. Por um lado, o narrador ciente da passividade da mulher no pequeno arranjo escuso não a perdoa, já que ela está no seu bolso. O esculacho do narrador exige a revolta de quem lê. Uma insurgência social, porém, não é idealizada pela obra. Como dissemos: se o maior movimento social foi cooptado, o que pensar dos menores e mais ainda, da parcela dos independentes não engajados politicamente? A lição sistemática na esfolada dos pobres lembra a didática cruel de Baudelaire, não há idealizações, ao mesmo passo que entra em cena esculacho e boçalidade gratuitos de uma classe média ressentida, que atira para todo e qualquer lado. Principalmente na direção dos mais fracos, mais ou menos acostumados com o hábito de sofrer.

A caiçara dentuça e o furunfador pervertido

Por que me faz tão mal/ com olhos tão azuis?

Chico Buarque

No caso de Josilene, toda a sua descrição já tem algo de cafajeste. Como a prostituta da Augusta, na qual Zeca farejava as emanções de um “cu popular”, Josilene vestida com um shortinho jeans serve para o narrador admirar “as bochechinhas daquela bunda popular

brasileira”. O popular da moça, como da prostituta, é marcado pelo esforço no trabalho “uma atleta do proletariado caiçara” [337] que tinha as pernas torneadas no “dia-a-dia da ladeirama braba do continente”, eis os contornos da “impávida fritadora de rodela de lula” [440]. Em outro momento Josi é elevada a símbolo nacional, pois “[o] que destoava um pouco de seus traços de Iracema do Alencar eram os dentes de coelha levemente encavalados no frontispício do teclado alvo e saudável, sem janelas banguelas ou cáries visíveis” [334]. Da vexação do detalhe físico passamos a uma análise da saúde dos dentes, tal e qual aos exames feitos por capatazes que compravam escravos para seus senhores. Notemos que como Martim de Iracema, que tinha “nos olhos o azul triste das águas profundas”, Zeca também possui um “par de safiras” ibéricas, “herança recessiva da bisavó materna, ao que consta, uma espanhola sei lá de onde – Andabluesia, vai ver”; e aos quais o narrador deve suas “melhores trepadas, senão todas” [446]. Importante notar que os olhos azuis do narrador lhe conferem certo *status* social, do qual ele inclusive se aproveita, e exercem fascínio na caiçara que não os deixa de notar “E esses olhos azuis, hein?”. A consciência social da genética volta numa elucubração posterior: “Grande Jôsi. Deve estar agora em casa, sonhando com o dia da sua libertação de Durangatuba, quando seu herói de olhos azuis vier resgatá-la daquela vida opaca e besta de filha de pescador e noiva de PM ciumento com tendências evangélicas.” [452]

Quando a transa do narrador com Josi está ainda nas preliminares, volta a imagem do deboche “Percebi que o charme daqueles dentes frontais encavalados não ia durar muito. Mas tudo bem, tranquilizei-me no ato. Eu só queria meter a cenoura na coelha, comer o peixe azul e soltar a bichinha de novo no mato de onde ela tinha saído.” [438] Quando a garota fica nua, a máquina de escracho não para: “consegui, enfim, desatar o maldito fecho do sutiã, que lhe caiu no colo. Aí vieram os peitos e também caíram. Não muito. Num dia de mau humor você diria que eram duas muxibinhas desenxabidas.” [439] A maneira de apontar o detalhe físico se multiplica, pois os seios depois serão qualificados como “muito usados”; “peitos de indiazinha parida”; “peitinhos pífios da caiçara”; “duas tetinhas tristes”; “peitos moles, únicos de que dispúnhamos no momento, eu e ela”; “peitos imperfeitos”.

Vale notar que Zeca não força exasperadamente Jôsi a fazer nada, embora tente conduzi-la à felação que não acontece, talvez porque ela “fosse dessas garotas guiadas por um critério de fidelidade elástico que lhes permite sair dando por aí feito vaca cerquêra, desde que não se entreguem a certas práticas heterodoxas com os amantes eventuais.” [441] Com efeito, a todo momento o narrador demonstra que a garota sabe o que faz: “Acho que ela já tinha dado por cumprida a etapa de virtuosa resistência ao macho alienígena. Agora era mandar ver,

que pra isso mesmo que ela tinha vindo aqui. Nem o peixe embananado da cumbuca duvidava disso” [438].

O peixe na cumbuca é o prato *azul-marinho* (como os olhos do narrador) – e funciona única e exclusivamente como pretexto para o encontro sexual já arquitetado por Zeca na sua visita à Ilha das Rocas, quando seduz Josilene e a convida para cozinhar o prato, especialidade caiçara, na casa onde ele estava hospedado – o *bico* da moça seria recompensado mediante pagamento e taxa de dez por cento, é o que lhe assegura o narrador.

Depois dos dois embates sexuais com Jôsi e da deglutição do azul-marinho é que vem a nota perversa:

[...] Até que fui pro quarto, de onde voltei com uma nota de cinquenta, que enfiei no bolso apertado do shortinho dela.

“Que é isso?!”, ela se escandalizou.

“É pelo azul-marinho. Combinei de pagar, não combinei? O resto foi Deus quem deu. Não tem preço.”

Bingo!

“Lindo!”, ela disse comovida, cravando seus olhos nos meus e me tascando mais um beijo coentroso.

Daí, deixou o galo quieto no bolso e pulou pra porta. Olhou o mundão em volta e se mandou sem olhar pra trás, de cumbuca vazia de peixe nas mãos e xota recheada de boas lembranças entre as coxas. Segundos depois, ouvi o duplo rangido do portãozinho lá embaixo, se abrindo e fechando. [452]

O gozo derradeiro do encontro com Josilene está no ato de pagar o que seria monetariamente inegociável a princípio, aquilo que “Deus quem deu”. Espelhando a cena da puta, a perversão com a caiçara é inversa. Não se trata da perversão sadiana de roubar do pobre e pagar ao rico, mas similarmente de furtar a profissional do sexo e pagar o mesmo valor à trabalhadora de outra área, que se espanta com o ato. Contudo, o narrador tergiversa a indignação da moça dizendo que a caixinha se referia ao azul-marinho, como prometido, para logo depois nos expor seu gozo perverso. “A vida pode ser bela e barata, quem disse que não pode? Por um reles galo dei duas belas bimbadas e ainda tracei um magnífico azul-marinho. Grande Jôsi.”

Esfolemos os pobres

Dois personagens masculinos pelos quais Zeca nutre profunda aversão, desde o início, isto é, desde o momento em que entram nas páginas do romance, são o magrelo Anselmo da surubrâmane e Leno, o faz-tudo da pousada Chapéu-do-Sol.

Anselmo é o fantasma (o abantesma) da pobreza no meio da suruba mística, ele é cheio de tiques nervosos, tem aspecto de coveiro e morador de cortiço. É ele quem dedura para Samayana o rolo de Zeca com a polícia e achata ainda mais o horizonte de expectativas, já absurdas do narrador, em relação ao trabalho dos vídeos em Jaipur, a Cidade Rosa.

Leno, por sua vez, é a ausência de cordialidade. O único que não trata Zeca dentro dos moldes afetivos e familiares que marcam nossa sociabilidade, para o bem e para o mal, desde os tempos coloniais. A aversão de Zeca vem do fato de Leno não reconhecê-lo no *status* que procura sustentar. Leno apenas executa friamente as ordens que lhe são passadas por Rejane. Em contraponto, é ele quem mostra à patroa uma notícia de jornal na qual Zeca aparece como o principal suspeito da morte de Miro, a revanche do laçao diante dos maus tratos do senhorzinho.

A rejeição de Zeca a Leno é gratuita. Assim, o narrador pontua sua aversão toda de uma vez:

As antipatias gratuitas são as mais profundas. E perigosas. Ele ataca em todas as posições, o Leno: recepcionista, mordomo, garçom, maître, barman, segurança, motorista, faxineiro, e sei lá se também não passa a vara na patroa nas noites em que a menopausa dela entra em pause e volta-lhe algum fogo no rabo. Invoquei com esse caixara de pele acaboclada, feições caucasianas e cabelo escorrido de índio. O pai deve ser branco, a mãe cabocla. Os genes paternos entraram num acordo separatista com os genes maternos, gerando uma justaposição de traços físicos, mais do que um mix étnico. A genética do branco construiu a fisionomia, a da cabocla se incumbiu da cor da pele. A lisura do cabelo só pode ter sido obra do índio embutido no caboclo. O servilismo ressentido deve ter vindo do negro, de onde mais? Mas isso tudo não passa de caraminholagem subetnográfica e superpreconceituosa da minha parte. Em todo caso, que se foda o Leno junto com as raízes étnicas lá dele. [267-268]

O emprego de Leno exige sua mobilização total e constante, ele é o faz-tudo da pousada. Do modo mais explícito entra em cena a explicação social por meio da ciência naturalista e odiosa embasada pelo fenótipo. Uma maneira de caracterização constante em certa produção literária brasileira, branca e de classe. Assim, Leno obedece ao aceitável na teoria da miscigenação, pois o pai é branco e a mãe cabocla – contudo, em acordo separatista.

O abecedário baudelairiano expurga a comiseração, e a violência do narrador vem não no ato de espancar, mas na descrição infame e no trato dado ao rapaz durante os encontros fortuitos no decorrer da história.

No todo, o romance não peca pelo comum das representações artísticas assumidas por obras ditas de esquerda, mas também de direita (principalmente num tipo de cinema atual), a saber: a idealização dos pobres. Mas também não se esquivava de representá-la por meio de um ponto de vista enraizado socialmente num espaço com conhecimento acadêmico e supostamente de esquerda. Ao que parece, em *Pornopopeia*, os pobres estão lançados à própria sorte da perversão daqueles que lhes estão acima. O abandono dos despossuídos, no romance, está de forma mais emblemática impresso na figura de Tatá, este é o excluído dos excluídos que foi objeto de pesquisas antropológicas e depois descartado como qualquer outra mercadoria. Uma matéria-prima que depois de ter a substância desejada extraída para o brilhantismo intelectual e acadêmico de uma antropóloga canadense, de nada adianta: é resto, ou menos que resto, bagaço. O índio que fora da ideologia exaltatória do pitoresco nacional ou de objeto de estudo de parte da antropologia (nos referimos à predatória) merece ser varrido para debaixo do tapete de terra, de preferência a sete palmos. Matemos eles! Bem, é o que de fato está em curso na bancada ruralista do esquizofrênico governo atual.

2.5 Estratégia narrativa: o narrador e o vicário

Antes de tudo *Pornopopeia* é uma *teatralização*²⁴³ da escrita ou, se quisermos, uma *escritura*. Uma picaresca, não aos moldes com os quais somos mais afeitos, mas uma picaresca, se podemos dizer assim, *sadiana*/“*sádica*”²⁴⁴, com uma viagem que não encerra qualquer ensinamento – a não ser que não há volta (esse Ulisses não retorna) e tampouco existe fuga. Uma rapsódia que expõe sua costura, que evidencia por meio da sua montagem uma justaposição de fragmentos interativos e móveis, uma colcha de retalhos cosidos – um elefante disfarçado. O objetivo explícito não é apenas contar, mas contar que se conta – narrar que se narra, ou seja, não apenas fabular, mas mostrar explicitamente que se fabula. Uma narrativa *teatralizada* com distanciamento épico. O próprio narrador *imolador* é encenado de modo a mostrar seu caráter de artifício e *emulação*. Não é sem fundamento que algumas referências importantes grafadas no corpo do texto nos direcionam para Sade, Baudelaire, Brecht e Godard – as matrizes do efeito que procura romper com a ilusão, com a aparência de realidade, fechando a rotação ficcional. Por um lado as referências servem para caracterizar o narrador como um sujeito culto, armado intelectualmente; por outro são pistas sobre o próprio caráter construtivo da obra que bebe em fontes diversas e com elas joga livremente. Zeca é uma imagem em movimento na cena que se compõe, ele é virtual, mas arraigado no concreto.

Se a épica ofereceu materiais para o trabalho teatral de Brecht, o procedimento do alemão talvez devolva uma saída interessante à obra romanesca que o atualiza num lugar inesperado. Certo que não resguardando o engajamento brechtiano do artista orgânico no chão de fábrica, mas em se tratando de literatura – essa atividade isolada e no mais das vezes solitária – possibilitando a ela uma potência crítica cavada em seu interior. A obra verruma um distanciamento no seu próprio processo construtivo. No próprio plano ficcional, faz infiltrar um semidistanciamento crítico, “grosso, de dentro”²⁴⁵. Seu interlocutor, o *leitor implícito* é convidado a participar da produção da obra: ele é ao mesmo tempo seu leitor-escritor/escritor-leitor. Como se, por meio de um procedimento brechtiano, a obra exige do “leitor real” uma postura participativa, ativa, analítica. Temos uma exposição dos meios construtivos do objeto, sua autorreferencialidade é – não apenas metalinguagem – mas consciência do percurso que se trilha revelando-se no processo construtivo.

²⁴³ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., p. 9-11.

²⁴⁴ Um apontamento para os romances sadianos como picarescos estão em BARTHES, Roland, op. cit., p. 165.

²⁴⁵ MELO NETO, João Cabral. *Obra Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

Digamos assim: o narrador, a voz efetiva do romance, é o próprio Zeca. Contudo, temos a armação de um jogo de fácil percepção, mas de difícil detalhamento das suas reais implicações. O cineasta fracassado que nos conta a história encomenda, ou melhor, convoca/contrata – ainda que traiçoeiramente – um outro *personagem*, ou *uma outra persona*, ou ainda qualquer fantasmagoria do gênero para substituí-lo no processo de construção da narrativa. A esse outro, o interlocutor, que pode muito bem ser ou apontar para o *autor implícito* da obra, chamaremos de *vicário*.

Em *Pornopopeia* a narrativa se dobra e como vimos dizendo, o interlocutor do texto é o seu próprio *narrador vicário*, isto é, o caminho construtivo para a apreensão do autor implícito que muito tênue e meticulosamente está em cena. Pois bem, este interlocutor também somos nós, leitores “reais”, apenas muito relativamente. Ou seja, é a *persona* que aceitamos assumir (ou também encenar) por meio do pacto estabelecido pela narrativa. Melhor, é o nosso ponto de vista em semidistanciamento exigido pela obra para que possamos acompanhar tanto a trama quanto a figura do narrador por meio de uma postura analítica. Dizendo de outro modo, como gostaria o próprio Bertolt Brecht, enquanto fumamos um cigarro na área iluminada da plateia. Desse modo, tanto pornografia quanto cinismo (entendido como meio/modo/forma de vida e conduta) e outra gama variada de procedimentos utilizados pelo escritor para dar voz a esse narrador tornam-se materiais postos sob análise.

Como dissemos anteriormente, ao analisar os dois primeiros livros de Reinaldo Moraes, não há necessidade, seguindo ainda as ideias de Seymour Chatman, de considerar o autor implícito como mais uma *persona* interposta entre o narrador de um texto e o seu autor real. Isso, no entanto, não deve excluir a investigação crítica acerca do autor implícito que funciona no texto narrativo como *a fonte de toda a sua estrutura de significado, não só daquilo que afirma o narrador, mas também de sua implicação e nexos ideológico para além das dimensões mais superficiais, mas não menos importantes, colocadas pelo detentor da palavra*²⁴⁶. O autor implícito seria assim um ser fantasmagórico, uma agência dentro da própria ficção que orienta qualquer leitura da mesma – ou melhor, seria a própria inferência da obra. A fonte que, em/e a cada leitura, percorre os caminhos do trabalho criativo do artista, e também o *locus* em que está sedimentada a intenção desse trabalho, onde podemos acompanhar os princípios de invenção que permanecem no texto. Assim, o autor implícito é o próprio ponto de vista da obra, o trabalho de composição que se dá a ver e instrui nossa leitura. Ou seja: a entidade espectral dentro da ficção, que já não tem mais nada a ver com as

²⁴⁶ CHATMAN, Seymour. In defense of the implied author. In: *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. New York: Cornell University Press, 1990.

intenções do autor real, mas que faz as coisas acontecerem do jeito que elas acontecem no universo ficcional, que faz o narrador, bem como outras personagens, falar e agir da maneira que vemos. Assim, a atuação do autor implícito é silenciosa, mas está grafada no texto. Dizendo de outro modo, é a própria invenção, a própria grafia do texto que mantém separadas enquanto princípio construtivo criação e transmissão. No fundo, trata-se da qualidade e da forma de certa quantidade de trabalho depositada pelo autor real dentro da obra.

Contudo, algumas obras, pelo que parece, procuram deixar evidente seu caráter de confecção por meio da explicitação de um *outro* que, não ganhando voz, pode ser compreendido dentro do espaço ficcional como uma *persona*, marcada nas entrelinhas, com o significado de revelar na e pela própria fruição do artefato a constelação de definições conferidas pela teoria como função do autor implícito – como já dissemos: a intenção do texto.

Para ficar na literatura brasileira, podemos citar como exemplo o caso de *Grande Sertão: Veredas*. Riobaldo é quem conta a história, mas possivelmente quem a escreveu, mantendo o ex-jagunço fazendeiro como narrador-protagonista, foi seu interlocutor, o doutor espectralmente presente nos constantes vocativos expelidos por Riobaldo²⁴⁷. Essa figura amorfa entre personagem e precipitação fantasmagórica é aquela que faz uma dupla mediação dentro do espaço ficcional: uma aponta indiretamente para o autor implícito, para o caráter de invenção do texto por meio de princípios construtivos na organização da matéria; a outra espelha a primeira e implica nossa leitura, de partida, distanciada – se for certo falar assim, aponta para o leitor implícito/ implicado/ fictício. Um interlocutor dupla face e que corta dos dois lados. Aqui, no romance que analisamos, como que um outro procedimento baudelairiano vem à tona, já que a puta, como sugerimos em nosso *Ouverture*, é o próprio escritor: “– Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!”

Pois bem, em *Pornopopeia* são-nos apresentadas inúmeras pistas para que possamos experimentar a narrativa de Zeca em distanciamento. Primeiramente pela explicitação de seu interlocutor como uma figura, ser, *persona*, personagem situada dentro do espaço ficcional, o que já nos serve de anteparo à quantidade de asneiras, disparates, grosserias e ofensas cuspidas pelo narrador – assim, elas nos atingem indiretamente, pois seguir na leitura é já assumir a máscara que nos foi ofertada. Ao longo da narrativa, os contornos deste interlocutor acabam se tornando mais nítidos, assim como a relação entre ele e aquele que o narra, que o

²⁴⁷ Logicamente que em última instância quem escreveu tudo foi o próprio Guimarães Rosa, mas dentro da própria ficção, do próprio mundo-sertão criado pela narrativa, somos levados a esquecer o autor real como o próprio agente produtor do texto e a reorientar nossa perspectiva.

apresenta. O vicário não é apenas o personagem que faz a mediação nos protegendo do contato mais direto com o locutor, mas sim o próprio inventor daquele que narra uma história que, no limite, não é mais sua. Um narrador na terceira pessoa, que não aparece, mas está presente em cada linha sob a máscara da primeira, como almejava o próprio Reinaldo Moraes vinte quatro anos antes da publicação do *Pornopopeia*?

Se esse outro é o autor implícito sugerido explicitamente pela obra, antes de tudo, talvez, ele também seja uma espécie de *narrador implícito* por trás da voz que nos conduz na fruição da matéria vertente. Ora, mas isso não é o mesmo que dizer que ele é o próprio autor implícito do texto? Sim e não, pois o que também tentamos demonstrar por meio do resumo de algumas ideias de Chatman é que existe um conjunto de sinônimos para o termo, às vezes mal compreendido, autor implícito: este é o próprio *trabalho* do autor real dispendido na criação da obra e que podemos apreender por meio dos princípios construtivos que estão marcados no corpo do texto, por trás do fetichismo final do produto; dizendo de outra forma, é aquilo que a obra traz à luz para além das intenções do autor real e do pseudoautor do texto, e, da narrativa. Assim, o que estamos acompanhando é o dispositivo empregado na obra que procura explicitar a agência do autor implícito, ou seja, o trabalho estratificado ao longo do produto. E talvez seja daí, dessa relação entre narrador e interlocutor-narrador-implícito (o vicário), que *Pornopopeia* apresenta uma resolução interessante, pois o que está em jogo é o próprio trabalho de construção da narrativa e, mais ainda, tanto quanto outro *trabalho* qualquer, inserido nos mecanismos e nas relações do processo produtivo da sua época. Ou seja, como já sugeria Benjamin quase um século atrás, a obra se posiciona *dentro* das relações daquilo que agora é uma profusão sem-fim de sucessivos desmanches.

Assim, para avançar na leitura de *Pornopopeia*, vestimos uma máscara necessária, esta é um dos disparadores para que o pacto da obra seja aceito. Colocamos-nos, então, na posição desse interlocutor que se projeta também como o próprio inventor do universo fictício no qual mergulhamos. Esse outro aparece, conforme denominamos, como um *narrador vicário*.

Então, o *narrador vicário* é aquele que se passa por outro ou é convidado a encená-lo, expondo-lhe seus mecanismos durante a própria *performance* ou *teatralização*, durante a própria *encenação da narrativa*. Assim, ele só se apresenta na obra, ou melhor, só revela explicitamente sua existência no processo construtivo do romance, pela própria boca – e só por ela – daquele que é o propositos do pacto, e ao qual o vicário precisará substituir: fazendo do primeiro seu personagem e títere principal.

Talvez mais claro: o próprio narrador convoca um narrador substituto – um narrador vicário, como nominamos – que terá de se haver com a *gororoba manuscrita de computador*

que lhe é enviada, afinal de contas Zeca escreve um pré-roteiro de cinema. O vicário é nada mais que um dispositivo para fazer emergir a própria agência do autor-implícito, convocada explicitamente pela temática da obra para demonstrar que participa rigorosamente no interior da sua construção. Ele não aparece com voz própria, mas apenas devidamente trajado com a indumentária discursiva de Zeca, ao mesmo tempo em que não arreda pé do proscênio e fixa nosso ponto de vista. Assim, se for realmente possível isso: *o narrador de Pornopopeia é e não é o Zeca, mas é*.

Daí o sentido da emulação daquele que conta uma história que, no limite, não é mais sua (que não lhe pertence), mas sim, é estratégia daquele outro que o capta e exagera, igualando-se a ele para excedê-lo dentro da mediação proposta pelo primeiro. A forma dessa mediação é o que está em jogo, posta dentro de campo como princípio construtivo. Uma estratégia narrativa que, por um lado, se revela como um pacto perverso, irrigado pela nossa conhecida cordialidade envenenada, porém numa proposta de trabalho informal; e por outro lado, ao mesmo passo que estratégia intensifica o primeiro pacto, o destrói por dentro ao mais conduzi-lo, propondo-nos um novo.

O que é isso, o próprio trabalho artístico enquanto tema e personagem ativo da obra? Ou melhor, é tema e princípio construtivo? Se for assim, também podemos entender nosso vicário (a emergência do autor implícito) como aquele que organiza a narrativa, que dirige os rumos das personagens e principalmente do narrador protagonista (o Zeca). Ou seja, aquele que costura toda a trama em semidistanciamento, como numa rapsódia – se vale outra comparação dentro da nossa tradição malandra: aos moldes do violeiro que nos conta a história de *Macunaíma* e evidencia a atuação de um *outro*. Em *Pornopopeia*, contudo, esse *outro* que recebe a história do herói é um escritor/editor homônimo do próprio autor, mas que não se expressa pela sua própria boca, ou seja, que está e não está lá. Mas atua o tempo todo nas entrelinhas. O esquema de rapsódia está tanto em Sade quanto nos romances picarescos, mas aqui nosso rapsodo vai se costurando paulatinamente por toda a narrativa feita única e exclusivamente pelo foco na primeira pessoa. Se isso não for método de um estrategista?...

Como o pacto de Zeca com seu interlocutor ao longo da narrativa vai se revelando paulatinamente um engodo, a obra vai segundo a mesma progressão fixando nosso distanciamento. Eis o porquê de não termos iniciado nossa exposição pela análise desse artifício, dessa estratégia narrativa, pois ao mesmo tempo em que ela é construída gradativamente durante a obra, ela é também o seu ponto de chegada e implosão.

Com efeito, o que Reinaldo Moraes traz à tona pela via do artifício (talvez seja arriscado, mas talvez possamos dizer agora: conscientemente), é o próprio processo de

produção da obra, a relação de produção que submerge ao produto acabado. O artifício muito bem apreendido de Machado de Assis passa à matéria de reflexão, e o trabalho empreendido na construção do livro dialoga com as formas de reprodução da vida social, ou melhor, da socialização pelas relações precárias de trabalho em um mundo que se desmantela. É como se aquilo que Brás oculta no seu relato, o *trabalho* extraordinário empregado na construção das suas *Memórias*, ganhasse uma explicitação metódica em *Pornopopeia*. Lembremos:

[...] Consequentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote e adeus²⁴⁸.

Logicamente que a lacuna machadiana conscientemente produzida tem um peso histórico e social bem demarcado pela figura do narrador: dentre outras coisas, a recusa de uma classe dominante que *nem depois de morta* se identifica com a atividade laboral que, de fato, em nada dignifica o homem. Contudo, aquilo que buscamos compreender é que em *Pornopopeia*, como escreveria o mesmo mestre em outro livro, “esta lacuna é tudo”²⁴⁹.

Assim, essa estratégia do princípio construtivo, quebra com a ilusão de realidade da obra, mostrando-se, mesmo, enquanto *trabalho*, fazendo desse seu tema principal. A máscara que assumimos para ler a narrativa tem a face ilusória de seu próprio inventor. Assim, enquanto leitores, participamos da sua reconstrução, imergimos nos caminhos trilhados pelo princípio construtivo. Ao mesmo tempo, é essa dupla-face do dispositivo utilizado na estratégia narrativa que nos protege da supressão que o narrador visa nos impor.

O vicário – ao contrário do narrador escorregadio como um sabonete, que serpenteia e tudo abandona – pelo que podemos supor, leva à risca as diretrizes que lhe são transmitidas para a confecção da obra. E se assim, excede sua estrutura, e com rigor, dentro da própria lei que a estabelece e estrutura.

Se isso for verdade, a forma também vira matéria que reflete a si mesma dentro das relações de produção da sociedade que a engendra. A autorreferencialidade da obra que sempre aponta para esse outro (o vicário), sem o prejuízo de fechar o seu circuito ficcional, devolve e situa a mesma no mundo que a produziu – negando, porém, a sua lógica. Daí a explosão inesperada das amarras da realidade dentro do próprio universo fictício. Ainda que apenas uma faísca, num mundo que se autodevora e segundo Agamben se torna improfanável,

²⁴⁸ ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Abril Cultural, 1971, p. 11.

²⁴⁹ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Abril Cultural, 1971, p. 178.

ela pode avisar da urgência de incêndio. É pouco, mas diante do marasmo que vivíamos no campo da literatura, da vida também, já é alguma coisa.

Pensando em Machado de Assis, poderíamos nos perguntar então: por que proteger o leitor do contato direto com os esculachos desse narrador? Talvez porque o público alvo, no geral, o leitor implícito da obra que aponta para um leitor real situado no espaço social efetivo, não seja mais o mesmo da época de Machado de Assis, que escrevia numa afronta direta aos *bons cidadãos* da tosca elite brasileira. Esta, por sua vez constituía a maioria esmagadora do público leitor do período: Machado escrevia, se for lícito falar assim, para as gerações posteriores. Reza a lenda da crítica literária que as grandes obras apontam sempre para o futuro. Pois bem, este é um privilégio que os artistas contemporâneos e os intelectuais já não têm. Um dos nossos melhores *poetas líricos*, dos ainda vivos, parecia saber do impasse ainda na aurora dos anos 1980: “Ó líricos evadidos/ da rotina dos ofícios/ cativos seres humílimos/ da incongruência afetiva// É forçoso que vos diga/ que estais nus e o valor vosso/ (não há mais como poupá-lo)/ será submetido à prova”²⁵⁰.

De certa forma, se o humor e a ironia não são mais armas potentes para a crítica, pois são constitutivas do cinismo moderno – *Pornopopeia* talvez as restitua a um uso livre e *puro*. Reinaldo Moraes parece ser um artista que sabe não mais ter o luxo de escrever para uma realidade futura. Seu futuro é imediato, dentro de uma sociedade que parece ter desaprendido a ler humor e ironia em chave crítica²⁵¹. Destarte, de forma extremamente engenhosa e elaborada, ao menos nas letras brasileiras *Pornopopeia* devolve o uso desses utensílios.

O retorno do trabalho do artista quando coisa (enquanto coisa crítica?)

Como me disse recentemente uma amiga, a respeito de outra que nos é comum, algo que pela estrutura de raciocínio poderia pertencer a Adorno ou Marx, se realmente não o for: “só podem ser assim tão profundamente produtores aqueles que, de fato, são absolutamente contra o sistema da própria produção”. Ou seja, retornando ao nosso objeto, agora através do próprio Adorno: o artista locupleta-se das

²⁵⁰ O poema em questão chama-se “Exórdio” e está no livro *Lago, montanha*, de 1981. ALVIM, Francisco. *Poemas 1968-2000*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 150.

²⁵¹ Notemos as polêmicas acerca da crônica de Antônio Prata sobre o “Espírito paulistano” para ter noção do estrago.

forças produtivas sociais sem, ao mesmo tempo, estar necessariamente ligado às censuras ditadas pelas relações de produção, que ele também critica sempre mediante o rigor do *métier*. Para muitas das situações individuais que a obra confronta o seu autor deve talvez haver permanentemente à disposição uma pluralidade de soluções, mas a diversidade de tais soluções é finita e perceptível em toda a sua extensão. O *métier* põe os limites contra a infinidade nefasta nas obras. Define concretamente o que se poderia chamar, com um conceito da lógica hegeliana, a possibilidade abstrata das obras de arte. Eis por que todo o artista autêntico se encontra obcecado com os seus procedimentos técnicos; o fetichismo dos meios tem também o seu momento legítimo.²⁵²

Metamos nosso pequeno e modesto bedelho na afirmação adorniana: talvez hoje essa relativa ligação entre a atividade artística e as censuras ditadas pelas relações de produção passe longe do “*sem estar necessariamente*”. Pois, talvez, ela (a atividade artística) já esteja *fundamentalmente* ligada às censuras ditadas pelas relações de produção. Não à toa a analogia metalinguística do escritor está associada à figura do cineasta. O cinema nasce indústria, e como tal, necessariamente ligado à tais formas de controle, cerceamento, prescrições em grande escala.

A procura por um narrador na terceira pessoa que se disfarça na boca do protagonista parece ser uma constante nos romances de nosso autor, como vimos na primeira parte deste trabalho. Contudo, os resultados anteriores são sempre problemáticos e comprometem, em parte, o alcance crítico das obras. Aqui tentaremos entender como esse artifício/essa estratégia narrativa, sem o prejuízo de fazer parte e construir o círculo fechado de autorreferenciação no espaço fictício, aponta também para o social.

Se o escopo mais geral do livro é o mercado, nas articulações interiores da obra a lógica do alvo se desdobra – não sempre, mas também em muitos momentos – no curso das relações que estão cindidas do comércio propriamente dito. Se não estamos enganados, temos o funcionamento da forma mercadoria espalhado pelas situações narradas no romance e, sendo assim, o *narrador vicário* não se pode ver dele apartado totalmente, o que implicaria sua superação ainda que parcial pelo lampejo crítico como um espaço simplesmente fora do cerne do movimento ideológico. Atestaria, talvez, a sua *distância correta*²⁵³, exatamente aquela que não parece mais possível. A contradição entre autonomia e mercado precisa permanecer irreconciliável, ainda que dentro deste último. Entretanto o livro é narrado por um cínico na primeira pessoa que ilumina as contradições sem colocá-las propriamente em conflito. Porém, por trás da estilização dessa voz que nos transmite a história, subsiste a

²⁵² Adorno, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 75.

²⁵³ SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. Op. Cit., p. 179

agência de um *autor implícito* que se explicita dentro da própria encenação que vimos descrevendo. O local de atuação, aqui, parece restrito – e sustentar este lugar, quase impossível. Mas talvez seja isso mesmo que está em jogo no *Pornopopeia*. E sua solução, além de inesperada, é uma façanha do trabalho rigoroso do artista.

“Ok, vamo lá, que agora eu tô que tô. Dei um solene mijão e caprichei nas subs. U-hu! Caraio. Parece que esse pó do Miro tá ficando melhor a cada nova cafungada, contrariando a lei da tolerância neurológica à química dos bagulhos, em especial dos batizados” [84]. A cocaína, como escreve Wisnik, é pós-utópica, “não contesta o tempo de concorrência, ao contrário, é um acelerador egoico, não só compatível como inerente ao mundo da repetição acelerada”²⁵⁴. No presente narrativo Zeca afirma utilizar uma miscelânea comum de drogas enquanto escreve seu pré-roteiro de cinema – não só o pó é utilizado na mecânica de enunciação desse discurso, mas também a maconha. Tais aditivos vão sincopando o ritmo da narrativa da primeira parte entre o frenesi acelerado e o *flashback* digressivo (é importante lembrar também que antes de ir para o templo da Samyana, Zeca manda um LSD goela abaixo e confessa que vira e mexe sente uns “rebotes do ácido”), sem falar no álcool que desobstrui a língua e deixa falar toda sorte de franqueza e barbarismos. Ou seja, durante toda a primeira parte do romance, que tem o presente narrativo falsamente limitado e construído no intervalo de uma noitada, nosso protagonista está mandando ver nas drogas lícitas e ilícitas. No entanto, longe de alterar a dicção do narrador elevando-a a uma verbalização esquizofrênica no limite do ininteligível, a prosa “dopada” segue o rumo – mesmo com toda a galhofagem estripulante (o humor também pode ser uma *droga*²⁵⁵) – de um percurso sóbrio e analítico. Sua forma extremamente eloquente é, sem pompas ou papas na língua, teleguiada pela emulação de um espírito de porco²⁵⁶, ao mesmo tempo sedutor e que tudo rebaixa, mas que guarda, por trás da aparência chula, uma elaboração estética de grosso calibre e que mostra sua força.

Para que possamos compreender-lhe tal pujança de encenação, precisamos notar que no curso do romance a atuação do *narrador vicário* é vagarosamente explicitada, o que vai revelando aos poucos e de maneira metódica, um afastamento em relação ao narrador-protagonista para melhor surpreendê-lo *em momentos de naturalidade reveladora* (todo o ato

²⁵⁴ WISNIK, José Miguel. Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados). In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p.288.

²⁵⁵ Idem, Ibidem, p. 288.

²⁵⁶ A ideia sobre o “espírito de porco” é de César Takemoto. Em suma, para esta figura vale a inversão de um famoso ditado que ficaria assim: “Se piorar, melhora”.

da fala narrativa), fazendo deste último o títere principal da obra²⁵⁷. Porém, esse mecanismo é inicialmente ambíguo, e vamos assimilando o processo de sua construção gradativamente ao longo do presente narrativo, que só se encerra quando viramos a última página do livro. Reavaliando o trajeto da narrativa em seu todo, é como se estivéssemos diante de um narrador em terceira pessoa valendo-se de uma máscara que fala em fricção com a primeira do singular. Em alguns momentos, porém, o disfarce é abalado, sob a socapa de Zeca, o narrador vicário pisca para o leitor: “Mas o problema, insisto, é que eu não estou aqui-agora. Minha cabeça – minhas duas cabeças ainda não saíram do templo da Samayana. Será que ninguém aqui entende isso, porra?” [24] O duplo sentido aqui é realmente duplo, pois logo após o narrador vai instituir, ainda na abertura do romance, um *você* que passará a ser seu interlocutor durante todo seu relato – esse *você* vem grafado em itálico, ou seja, marcado com certa especificação particular no prólogo da obra²⁵⁸.

As pistas oferecidas no corpo do texto são inúmeras e revelam a edição da narrativa por um terceiro, que não o protagonista. Tais vestígios, apesar de cifrados como em “Mas o problema, insisto, é que eu não estou *aqui-agora* [o grifo é nosso]”, em alguns momentos revelam, às vezes de maneira explícita, a distância relativa que precisamos tomar do narrador, pois este é um “trânsfuga da realidade”. Parece que estamos diante de um jogo declarado e manifesto de autor implícito que se deflagra, ainda que sem uma voz própria. Durante toda a obra o artifício é incansavelmente pontuado. Eis uma pequena listagem para exposição de alguns de seus movimentos.

Zeca inventa um interlocutor para quem ele pretende enviar o “pré-roteiro de cinema” que está escrevendo e diz: “Se der certo, tiro um filme da história de ontem na Samayana, e você, um livro” [24]. Este interlocutor é escritor e ganha traços mais nítidos no correr da obra que, como gracejo ou não, *coloca o do autor na reta*, desde que se note a referência ao currículo real do escritor: “Lembrei duma cena do ‘Mulheres’, do Bukowski – aliás, foi você que traduziu, não foi?” [405]. Seguindo, se não interpretarmos estas informações apenas como capciosidades narrativas, o que por um lado são também, esse jogo entre narrador-protagonista e narrador-vicário ganha um segmento inteiro para se desobstruir, isso quando Zeca dita para o seu interlocutor (o vicário) aquilo que este deve fazer na decupagem literária final do texto. São tais diretrizes que interpretaremos agora no cotejo com a estrutura geral da obra.

²⁵⁷ Daí talvez a utilização de um dos elementos mais fundamentais da *sátira*, pois a ironia da composição procura se divertir principalmente com o herói da história.

²⁵⁸ Mas também na segunda abertura “Preciso de um *você*, e você é perfeito para esse papel”.

O vigésimo quarto capítulo é todo ele preocupado em refletir sobre o arquivo de computador que Zeca, durante toda a narrativa, promete enviar ao seu interlocutor. Este é mantido sempre no *stand by* de um contrato que reiteradamente se esfuma e só se realizará enquanto engodo. “Pensando bem, a história poderia muito bem acabar aqui. O personagem sai do palco antes que se cumpra o seu destino”; antes que o narrador tenha encerrado seu expediente na face da terra. Ou seja, a pista aponta para o que interessa na obra: não o desfecho da trama, que poderia acabar a qualquer momento; mas o próprio percurso daquilo que é dito dentro desse pacto que vai se arrastando até a última linha da narrativa. Se na primeira parte de *Pornopopeia* o cineasta frustrado foge do prazo determinado para a execução do trabalho; na segunda – depois da realização efetiva da fuga inicial –, ele foge da responsabilidade sobre a acuidade artística, mas também *do tempo que resta antes da extinção da própria vida: o seu expediente na face da terra*. (Na primeira parte Zeca se atormenta com o fim do prazo referente à conclusão do trabalho; na segunda, ele se debate contra o prazo da própria vida).

Assim, ao longo do capítulo que nos referimos acima, o narrador dita uma série de diretrizes para seu interlocutor, isto é, prescreve uma série de normas que deverão ser cumpridas na elaboração do trabalho artístico por aquele que irá substituí-lo na responsabilidade pela ordenação formal do conjunto. Ao que parece, o vicário segue *à risca* o conjunto de normas impostas pelo narrador. Obviamente, estamos diante da poética da obra, mas esse jogo estabelecido mira além da apenas explicitação de algumas características formais e estéticas daquilo que temos em mãos. A metalinguagem, nesse caso, aponta para a confecção da obra e para aquilo que a ultrapassa como mera referência, pois ela é ação de um outro. Vejamos.

Primeiramente, o vicário precisa dar uma jeito, “qualquer jeito – de publicar o *negócio*” (novamente o grifo é nosso), já que *negócio* é a negação do ócio, da preguiça, da atividade desinteressada. Em livro (de preferência) ou em blog, tanto faz, “publique do jeito que der”; ou seja, não interessa o grau de valorização da mercadoria, basta simplesmente que ela, do nada, *apareça*. A segunda advertência, mas agora dizendo respeito ao próprio conteúdo e não à plataforma de publicação, extrapola em caixa alta seu caráter de invenção “NÃO BOTE MEU NOME NESSA PORRA!” [314]; pois o narrador é artista cineasta ora, e não quer ver seu “nome associado a livro nenhum. Seria admitir o fracasso de toda uma vida dedicada ao cinema” [314]. Aos poucos o circuito literário vai se fechando, e na sequência, o narrador aproveita para cutucar a potência e o alcance da literatura, muito mais limitados, no fim das contas, do que os disponibilizados ao institucional de embutidos de frango que

percorreria todo o Brasil: “desconheço o métier de escrevinhador. E não pretendo acabar meus dias mofando numa estante de casa de veraneio ao lado do Lobsang Rampa” [314]; na prateleira da casa de Porangatuba mofam, ao lado de escritores digestivos, uma série de nomes consagrados, autores da dita *alta literatura*. E outro detalhe, para fechar ainda mais o universo fictício: “vê se substitui os nomes de todas as pessoas mencionadas aqui, pelamordideus. Não quero nego amaldiçoando a minha alma quando ela estiver a caminho do nirvana ou do nada absoluto” [314-315]. Não podemos deixar de notar que é possível estabelecer uma relação direta com o ocorrido na segunda edição de *Abacaxi*, pois além de mudar o nome do protagonista (Quincas virando Ricardinho), o escritor precisou mudar o nome de várias outras personagens (uma provocação: para ter o livro publicado como sequência de *Tanto faz* em um único volume pela Cia. das Letras?).

De certo modo, neste trabalho, parece que estamos fadados a operar, mimetizando um pouco a estrutura zigue-zagueante da própria obra, um constante vai e vem pelos tópicos de seu exórdio. Além da capa e da epígrafe aos quais já nos referimos, há, imediatamente antes do capítulo inicial da narrativa, outro elemento da abertura, o seu *aviso à realidade*: “Nestas páginas, o real e o fabuloso se encontram no ponto de fuga da imaginação. Eventuais semelhanças com fatos, pessoas e lugares da vida-como-ela-é serão nada mais que incríveis coincidências”. Até nisso parece que o *vicário* – como vimos acompanhando, o provável autor do texto, o leitor implícito, o interlocutor de Zeca – levou *à risca* as diretrizes do narrador, pois este último estabelece na sequência da advertência em relação aos nomes de terceiros “não me vá botar nenhum aviso na folha de rosto, do tipo: ‘Romance inspirado numa história real’. Se quiser, bote: ‘Romance real por ser uma história inspirada.’” Ou, citando Thomas Pynchon e traduzindo na sequência “Se não é o mundo, é o que o mundo poderia ser com um pequeno ajuste ou dois. Segundo alguns, esse é um dos principais objetivos da ficção” [315].

O narrador afirma que seu texto (o pré-roteiro de cinema) está uma verdadeira barafunda “tudo solto, misturado, o tempo querendo ocupar o lugar do espaço e vice-versa.” – o que de certa forma, como dissemos algumas vezes, parece que foi mantido na narrativa que temos em mãos por intermédio do incessante paralelismo, porém sem preservar a “digitação de parkinsoniano epilético” do narrador, pois: “Neste quesito aliás, a regra é a seguinte: o que você não conseguir decifrar deleta na boa. Ou inventa. Simples assim. Portanto, pode mexer à vontade, mas deixa a coisa de um jeito que pareça *verdadeira*, manja?” [315].

Aqui precisaremos fazer uma pausa para uma breve cogitação. Ao fechar o seu circuito literário exaustivamente autorreferenciado, a obra não mergulha propriamente num

excesso de irrealidade para captar, no fundo, a própria realidade como em Sade por meio da exacerbação da crueldade e do crime, ou em Kafka através da dilatação absurda da lógica da própria vida, por exemplo. Há um certo equilíbrio pelo excesso entre a expressão mimética e a ultra desmistificação do caráter construtivo. Este no fim das contas talvez pese um pouco mais e termina por realizar o outro extremo ao incorporar a lógica do mundo que ao fim e ao cabo a obra nega – essa lógica, como estamos tentando incessantemente demonstrar, é também a que rege as relações de trabalho.

Assim, as diretrizes prosseguem da seguinte forma “Não basta só confiar na verdade do que estou contando aqui. Tem que parecer verossímil na forma final. E precisa ter a minha cara – a *minha*, que protagonizo a minha própria história, não a sua cabrón. Veja lá, hein?” [315]. Um narrador *não confiável* não é aquele que necessariamente está mentindo, mas aquele que de maneiras diversas guarda o intuito de nos lograr. A interrogação do final tem um toque de ameaça e reprimenda antecipada, contudo, a forma final é verossímil e a cara da história (ou o olhar sobre ela) é, a todo momento, a do próprio *Zeca* (que já nem sabemos se tem mesmo este nome). Pois o trabalho do vicário, segundo o próprio *Zeca*, é apenas o de “dar forma literária ao meu narrador e seus personagens”; estes precisam resultar “em pessoas únicas, idiossincráticas, palpáveis, tributáveis, lambíveis e chupáveis, como acontece mais ou menos na vida real, ou deveria acontecer, pelo menos” [315]. Ou seja, como a própria obra nos comprovou até o momento, está em jogo o “velho esquemão naturalista”.

Destarte, tanto a profusão ininterrupta de chulices quanto “toda e qualquer manifestação de cinismo, machismo, sexismo, racismo, classismo, niilismo, solipsismo e birutismo” [315] é necessário deixar como está, pois a intenção é que o montador respeite o baixo nível do transmissor, não deturpando muito suas ideias “no caso de encontrar alguma” [315]. E na sequência a deixa do narrador para ser transformado em sátira ou matéria-prima “Faça da minha vulgaridade um parque pras suas diversões” [315].

No conjunto das prescrições ainda é ressaltada a importância das cenas obscenas e na sequência são feitas considerações acerca daquilo que não deve aparecer na narrativa, e que de fato não aparece: “Evite lirismos lambisgóias, insights psicológicos modorrentos e, sobretudo, morais-da-história digestivas ao gosto do distinto público de classe média de shopping” [315]. Quanto aos “neologismos vagabas, palavras-valise-sem-alça, sem falar nas badalhocas trocadilhescas”, o vicário poderá intervir limando numa boa aquilo que lhe parecer muito besta, conservando apenas o que soar “mais engraçado e esdrúxulo”. As descrições, por sua vez, precisam ser pontuais, feitas com rapidez de modo a focar somente o

necessário. Os parágrafos não devem ser curtos, nem muito longos, e assim os princípios continuam num ditado categórico:

Nada de estilo “telegráfico”, ao gosto de futuristas de pince-nez, nem daquelas frases compridíssimas do Proust, que você bate uma punheta, dá uma cagada, tira uma soneca, e a frase ainda tá lá, longe do ponto final. Não quero, em suma, parecer profuuundo nem modernista. Se quiser, pode também dividir o troço em blocos narrativos. Ou “grandes unidades sintagmáticas”, como diria um concretista de pijama. Ou ainda capítulos, como diria qualquer um na rua, com ou sem pijama. Mas nada de titular os capítulos. Invoco com título de capítulo que anuncia o que está por vir, mesmo de forma oblíqua e — pior — poética. [316]

De fato, o estilo não é vanguardista nem as frases compridíssimas. O narrador não é profundo nem totalmente modernista, embora tenha um toque pós-moderno naquilo que almeja com o cinema. A divisão da obra é feita por capítulos não titulados e os haicais são preservados no interior do texto. Obviamente que nessa distância, não sabemos ao certo aquilo que pertence a Zeca ou ao vicário. O primeiro é o responsável pelo conteúdo, o segundo “entra com o prumo e a régua”. O que interessa não é aquilo que Zeca escreveu ou não na primeira versão do texto, no pré-roteiro de cinema; mas àquilo que é posto na boca dele pelo seu encenador. Logicamente que esse esquema aponta para o fato de que muita coisa, senão tudo, foi inventado pelo vicário. Mas então é aí que devemos mergulhar para alcançar o “real”: dentro dessa relação entre um e outro composta pela invenção desse, para usar uma expressão do próprio autor, *íntimo fictício*.²⁵⁹

Dessa metodologia do que se deve fazer com os “garranchos eletrônicos” [315] do protagonista, a pista mais ultrajante à verossimilhança construída e que fornece o arremate final ao caráter de invenção é a seguinte: “Até agora são 98 páginas de Word, corpo 14, espaço 2. Nada além de 132.678 caracteres com espaço.”[316] Nas contas de Mario Sergio Conti²⁶⁰, até a página 316 (final do pequeno excerto transcrito acima) há em torno de 1 milhão de caracteres, o que não confere com os dados fornecidos maliciosamente pela obra. Ou seja, o interlocutor provavelmente inventou quase noventa por cento do texto. Então, em vez do debate infrutífero sobre o que pertence a Zeca ou ao vicário, homônimo de Reinaldo Moraes, nos interessa observar o que de real subsiste nesse discurso inventado e que vai muito bem posto na boca do narrador. O que essa invenção revela para além da autorreferencialidade explícita da obra?

²⁵⁹ BORING, Lynda. Esplendor e miséria de um abacaxi, op. cit.

²⁶⁰ CONTI, Mário Sérgio. O malandro voltou fissurado. *Revista Piauí*. Edição 51.

Se nossa hipótese estiver certa, conforme estamos tentando demonstrar, o narrador-vicário do livro é mais complexo que a figura de Zeca²⁶¹ e, assim, as inverossimilhanças capituladas participam do distanciamento relativo e intermitente que o primeiro arquiteta para não se fundir totalmente segundo. Ou seja, estas incongruências aparentes não funcionam como erros na estrutura, mas sim, como pistas da sua resolução formal.

O interlocutor de Zeca é um personagem que não aparece, mas sua relação com o narrador é colocada de modo a estruturar a narrativa, isto é, ela é também um dos assuntos temáticos da própria obra. O pacto estabelecido por Zeca com essa figura que precisará resolver a própria obra adquire a forma de uma relação de trabalho, pelo menos é esse o peso que lhe confere o narrador-protagonista. As diretrizes ditadas por Zeca para que seu interlocutor execute o trabalho de composição, aparecem de certa forma como *prescrições normativas*²⁶² para a efetivação da tarefa.

Em outras interações de trabalho, são essas mesmas prescrições que, se levadas a cabo de maneira extremamente rígida, impossibilitariam em parte a efetividade produtiva do trabalho. Ou seja, tais prescrições normativas guardam uma escala variável de pronunciamentos não escritos que devem ser executados pelos trabalhadores para que o trabalho aconteça da maneira mais zelosa possível. Aí, nessas ocasiões, é comum o trabalho só ser rentável por meio do contorno de suas próprias exigências, através de uma prática executada pelo avesso daquilo que fornece enquanto norma. Ou seja, uma malandragem fundamental para conseguir lidar com a lógica fraturada e anômala do trabalho²⁶³ – esses desvios, não raramente, ficam a cargo dos próprios trabalhadores que se veem engajados nessas atividades até o talo da subjetividade. As opções que podemos derivar de tal situação parecem pequenas e limitadas: ou se concretiza a tarefa determinada pelo segmento do seu ritual arbitrário de leis não ditas, muitas vezes compactuando com a forma do trabalho sujo e impondo o sofrimento a outrem; ou salta-se de banda através da *covardia*, na verdade uma virtude – pois esta é a coragem de não compactuar com a esquizofrenia do jogo. Essa segunda opção é analisada por Silvia Viana em seu *Rituais de Sofrimento*, quando uma participante de um reality show pede para sair, ou melhor, nem pede, simplesmente sai. O achado interpretativo de Viana é luminoso, não idealizado e, de fato, empolgante. Mas a partir daí,

²⁶¹ Idem, Ibidem. Mário Sérgio já aponta para este procedimento no título do seu ensaio. O fissurado refere-se à paixão do narrador pelo real e principalmente ao fato dele estar partido, com fendas, com uma rachadura.

²⁶² DEJOURS, Christophe. *A Banalização da injustiça social*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

²⁶³ Silvia Viana sugere pensarmos em nossa malandragem crônica enquanto estratégia defensiva diante da supressão e do sofrimento disparados pelo mundo do trabalho na luta por resguardar a subjetividade.

outras perguntas precisam, ou podem, ser postas. O que fazer depois de sair do jogo, se o jogo continua? O que fazer fora dele? Fim de partida?

De certa forma, Zeca sai do jogo, e por um lado a sua fuga de fato se concretiza, mas o que ele nos revela em sua trajetória pseudolibertadora e excessivamente individualista é a reposição do gozo embasado pela mesma lógica que num primeiro momento ele parece recusar. Nessa medida foi que apontamos através de alguma provocação, em outro momento deste trabalho, para o fato de que *Pornopopeia* é a história de uma fuga sem escape. O hedonismo desregulado de Zeca é o anverso do mundo que o engendra – no fundo, uma das formas de se dirigir ao encontro da catástrofe, do colapso. Mas é preciso lembrar que a desmedida de Zeca é extrema e rigorosamente construída e ordenada por um outro, pelo seu narrador vicário, aquele que o substitui e o encena excedendo-o por dentro.

Se assim, ao implodir a arbitrariedade das regras, das leis, das diretrizes da própria forma originária do fetichismo da mercadoria no seu interior – pois o pacto de Zeca é um semicontrato de trabalho informal; e as diretivas para a confecção da narrativa, as prescrições normativas deste trabalho – o que nos diz efetivamente essa figura do vicário? Como pode o vicário exceder o narrador protagonista? Talvez ao levar até as últimas consequências a lógica ditada pelo transmissor da história, repondo uma lógica ao mesmo tempo em que dela foge, o que o vicário anula e excede talvez seja o próprio jogo, no limite por ele criado, mas também por ele partilhado. Ou seja, a lição silenciosa do vicário é não sair do jogo, como almeja o narrador, mas trabalhar com todas as forças para – e aí sim é necessário criatividade e imaginação para se mover criteriosamente na central margem estreita de manobra – ruir por dentro “[...] se infiltrando/ no adversário, grosso, de dentro,/ impondo-lhe o que ele deseja, / mandando nele, apodrecendo-o”²⁶⁴; ou ainda “[declinando] de toda responsabilidade / na marcha do mundo capitalista”, mas por dentro, como já percebera Drummond, ajudando “a destruí-lo/ como uma pedreira, uma floresta,/ um verme.” Esta é também a última diretriz de Zeca, porém no intuito de lograr o seu interlocutor:

[...] Pra encerrar o papo, se você estiver achando essas diretivas por demais babaquaras, como dizem aqui os caixas, use o bom senso. E se não quiser ou não puder usar o bom senso, use um ralador, uma britadeira, um telescópio.
Vire-se.

²⁶⁴ Cabral – Ademir da Guia. In: Museu de tudo. Peço uma licença poética à primeira pessoa do plural. De fato, gosto muito de futebol, mas particularmente desacredito, por ora, de qualquer saída ou superação pela forma interna do seu jogo. Contudo, acredito que, numa reflexão crítica sobre ele, ou mesmo poética, possa ser possível extrair uma ferramenta não apaziguadora, que não seja ilusoriamente conciliadora.

A negação ou o réquiem bem humorado da nossa cordialidade²⁶⁵, conforme encenada em *Pornopopeia*, passa pela lógica interna do trabalho. A tarefa de organizar a narrativa que é transferida para outro tem o mesmo aspecto de trabalho, entre a informalidade e a norma, que Zeca rejeita realizar: é, digamos, uma proposta de *freela* literário. Quanto mais esse contrato traíçoeiro vai se arrastando pelas páginas da narrativa, mais somos distanciados desse narrador-protagonista. Assim, ao fim do livro, quando ele finalmente transfere a responsabilidade para seu interlocutor, o peso da incumbência é ressaltado e repostado pelo itálico “E *bom trabalho*, como os babaquaras dizem aí em São Paulo” [475]. Se, por um lado, esta é a última tirada do narrador, que dirigida ao vicário procura maliciosamente também nos comprometer, enquanto ele mergulha no gozo total e desregulado; por outro lado, o trabalho já foi criteriosamente feito e é justamente ele o que acompanhamos paulatinamente por meio da recriação de nossa leitura.

Assim, podemos afirmar, depois de averiguarmos, que o narrador de *Pornopopeia* é cínico, mas a obra não. O que o narrador critica rasteiramente, por um lado, ele afirma por outro: o antagonismo do que expõe, embora insolúvel, não gera contradição. Esta, por sua vez, está na resposta que lhe dá a emergência *pura* da forma no romance, que trai seu emissor e guarda a primeira no seu interior, em tensão viva e irreconciliável. Pois a obra ainda está inserida e atolada no mercado, mas não se desvaloriza diante do rebaixamento de tudo, diante do caráter de liquidação da arte, mas talvez dessa compreensão profunda do espaço pelo qual transita, é também de onde retira sua força para não ser mais uma peça digestiva.

O tesão da forma-lasciva

O que seria essa forma lasciva? Por um lado, a lascívia própria desse narrador cínico se adequa bem com o ressentimento de classe e com o esculacho generalizado; por outro essa erotização da escrita, que em partes pertence à própria caracterização desse narrador, é também o próprio trabalho do vicário. A erotização dessa escrita não está sedimentada apenas na erupção de um vocabulário erótico na pele do texto, inclusive a utilização de tal palavreado casa perfeitamente com o universo de trabalho do narrador, que no âmbito da história é posto como diretor de películas pornográficas barateadas, precárias e desvalorizadas – o que reflete a falida atualidade da semi-indústria pornográfica fora do circuito das grandes produções (estas últimas também já sem nenhum valor estético, ou propriamente subversivo, que em

²⁶⁵ DURÃO, Fábio, op. cit.

algum momento conseguiram manter)²⁶⁶. Mas esse tesão da escritura, se podemos dizer assim, está na mistura, na mescla ininterrupta dessa linguagem, abordada dentro do espaço ficcional e atribuída ao vicário. Por que analisar a linguagem como fator cindido da própria obra se é ela o próprio trabalho dispensado na sua construção?

A questão que levantamos até aqui, sobre esse distanciamento relativo do narrador-vicário, é importante para compreendermos o romance *Pornopopeia* à revelia do que esse parece afirmar, à primeira vista, pela boca de Zeca, o protagonista da história. Utilizando a formulação famosa de Walter Benjamin, trata-se ainda do fato de o vicário construído por Reinaldo Moraes escovar o narrador-protagonista e a história a contrapelo²⁶⁷. Se essa escova não estiver meio desbeijada nem a do intérprete banguela, procuraremos aventar, no que se segue, para a forma que no romance se estrutura como um fio condutor, pois ela entra em cena no conteúdo, como matéria da obra, ao final do capítulo primeiro, quando o pacto é proposto.

Penteando a obra em questão, esta coluna vertebral é inveterada e precisa ser compreendida objetivamente como uma força que organiza uma “redução estrutural”²⁶⁸, transformando um dado extraliterário em princípio de construção artística. Trata-se de uma operação dialética (feita conscientemente, ou não, por parte do autor) existente na obra e que cabe à análise-interpretativa, detida por meio de uma leitura imanente do texto, trazer à luz. Evidentemente o risco, aqui, por parte do intérprete, é o mesmo de sempre: o bom e velho prometer, mas não cumprir. Como este trabalho vive no fim dos tempos, nos arrisquemos um pouco, sigamos as necessárias intuições e vejamos aonde vai dar.

O vicário *emula* um *junky* tagarela que se autoironiza, que, ao mesmo tempo, se vangloria e se desqualifica, tornando aparentemente circunstanciais as análises ácidas e comentários mordazes que vai tecendo sobre si mesmo, sobre os outros e, ao fim e ao cabo, sobre tudo aquilo que aparece como tema da sua história. Afinal, quem vai dar bola para um sujeito como esse que parece só querer gozar em todos os sentidos possíveis?

A esta *forma* – que cheia de baixarias e ofensas, por sua vez não abdica da sensualidade, da sedução e da travessura que enredam o leitor no seu “patuá barbárico” – chamaremos de *lasciva*. Seu objetivo é conquistar o leitor, e para isso ela convoca o princípio de prazer para sobrepor-se ao princípio de realidade que, obviamente, participa do jogo. Ou

²⁶⁶ PEREIRA DE ABREU, Nuno Cesar. *O olhar pornô: a representação do obsceno*, op. cit.

²⁶⁷ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 245.

²⁶⁸ CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, p. 28.

seja, sua estrutura envolve dois tipos, ou noções, de gozo e/ou sedução: um é da ordem do fetiche, uma espécie de *lascívia podre das mercadorias rebaixadas* que equivale tudo e todos dentro de uma lógica incessante de consumo imediato; o outro elabora uma excitação pelo humor, pela paródia que interrompe e *critica* a maquinaria do de cima.

Assim, a forma lasciva tem um quê do caráter duplo da mercadoria: por um lado é a aparência desse narrador que se oferece em matéria-prima; por outro o próprio manejo dessa linguagem que se faz enquanto *trabalho*. A película do primeiro nos envolve, hipnotiza, devora; a emergência do segundo contraria o primeiro e procura dele se libertar. A linguagem não está fora do circuito temático da obra, que a realoca num espaço estreito como que duvidando da sua eficácia arrebatadora. Tal dúvida, no entanto, não é falsa modéstia, mas leitura cerrada do mundo que a engendra. Não existe possibilidade de emancipar o trabalho do seu intrínseco caráter opressivo e muito bem afeito a forma da mercadoria, a não ser pela via da sua própria implosão – o que talvez não mais seja possível fazer do lado de fora, mas somente dentro do seu espaço odioso, no qual em amplidão o embate é travado.

Se estivermos certos, a primeira noção está ligada ao plano do conteúdo, é a estética das mercadorias funcionando, como sói acontecer, cinicamente, no falso e ilusório sobrevoo das aparências – mas, como é sabido, ela é também produzida pela lógica da exceção, que opera enquanto valor normativo das relações de trabalho. Já a segunda noção pertence à forma e confronta o gozo reificado e excessivo da primeira, que é interrompido pela rigorosa condução dos seus meios. Assim, a propensão gozosa só se completa, por sua vez, nesta segunda, que é a atividade – ainda trabalho, mas não reconciliado – da linguagem. Esta, muito embora se utilize do cinismo, o desloca e, dele distanciando-se relativamente, explicita-o, coloca-o sob análise. Daí a importância de ter estudado e visto mais de perto o artifício, a estratégia narrativa que coloca certa linha divisória entre o narrador-protagonista e o vicário que é quem de fato conta a história, demonstrando-nos uma disciplina rígida (que é a da obra como um todo) aplicada na reelaboração daquilo que deseja o primeiro, que o procura suprimir.

A saída, com certeza, parece arriscada, tanto a da obra quanto a nossa, ainda mais pelo fato de aceitar a inexistência de um local seguro onde possamos, todos, nos situar. Ao invés de uma *distância correta*²⁶⁹ (aquela, hoje, impossível, que prevê um espaço fora onde possa a crítica se assentar) ou de uma *distância nenhuma* (a mais comum, vibrante com o calor humano do mercado), a obra de Reinaldo Moraes parece retorcida numa *distância incorreta*

²⁶⁹ SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*, op. cit., p. 179-200.

(que se sabendo dentro do mercado, mantém viva a irreconciliabilidade da contradição), primeiramente em relação a si própria, ou seja, em relação a sua matéria também extraliterária que a forma não reconcilia. Uma obra com uma *distância incorreta* que antes de tudo reconhece a sua situação de pária que lhe cabe neste mundo, condição de mercadoria que pode ou não ser barateada, mas que exatamente dessa tensão interna que incorpora, retira também a sua força. Uma obra que não se coloca no infinito o O²⁷⁰, mas se faz O-ou. Uma obra que não se coloca no alto dos “píncaros de merda”²⁷¹, mas senta na mesa para, como todo mundo, tomar uma cerveja.

²⁷⁰ ROSA, Guimarães. *Grande Sertão Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

²⁷¹ SCHWARZ, Roberto. Ulisses. In: HOLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *26 poetas hoje*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007, p. 85.

2.6 Varejão estético ou mercado de formas e conteúdos

Nesta última seção pretendemos analisar os procedimentos técnico-formais usurpados ou recuperados pelo escritor, bem como a paródia de conteúdos, e entender o efeito deles extraídos. De fato, Moraes embebe sua prosa de recursos variados colocando-os em simbiose através, agora sim, da *ecolalia distorcida* do *falar cafajeste*²⁷². Esta apropriação sempre visa um deboche, que – como vimos a respeito do esculacho sistemático do narrador (meio libertino, meio cafajeste) – é marca constitutiva desse modo de falar. Para Berta Waldman e Carlos Vogt, a degradação é um dos traços definidores do falar cafajeste, mas também da sua figura tipológica. Conforme tentamos demonstrar, associar Zeca estritamente ao modelo dessa tipologia seria um equívoco, pois perderíamos outras das suas particularidades. No tocante à construção desse discurso, no entanto, a comparação pode ser muito produtiva. Deboche, degradação, rebaixamento, cópia automática do clichê fazem parte dos traços distintivos que Waldman e Vogt estabelecem para a estrutura dessa espécie de fala acanalhada. Com exceção do último traço, todos os outros cabem em Zeca como uma luva. Não que não haja, na elaboração extremamente eloquente do narrador, o uso do clichê e uma forte vocação para a cópia (mais especificamente, na verdade, para a paródia) – com certeza há, mas o uso peculiar tanto de um como da outra aponta para uma fala original e criativa concebida pela armação combinatória posta em funcionamento por Reinaldo Moraes.

No fundo, o que está efetivamente em jogo nessa fala emulada no *Pornopopeia* é o desempenho desse discurso. Barthes sugere que Sade só é enfadonho quando desviamos a leitura do seu discurso para a realidade que julgamos ser por ele representada ou imaginada, ou seja, quando fixamos o olhar nos crimes e não na desenvoltura da sua linguagem. Em Sade, a palavra e o crime andam juntos: “Sem a palavra formadora, o deboche, o crime, não se poderiam inventar, desenvolver-se: o livro deve preceder o livro, a história é o único ‘ator’ do livro, pois a palavra é o seu único drama”²⁷³.

Desse modo, metodicamente em cada página de seus romances, Sade oferece ao leitor pistas de seu arranjo irrealista, apontando para o conteúdo fabuloso, impossível. Ora, como já sugerimos, guardadas as proporções, o mesmo procedimento conta para o *Pornopopeia*, porém dentro de um jogo onde o equilíbrio é diferente. Na obra de Moraes as provas de

²⁷² BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. São Paulo: Global, 2012, p. 112. Para uma especificação mais elaborada do falar cafajeste, ver: WALDMAN, Berta; VOGT, Carlos. A pose, a cópia, o cafajeste. In: Vários autores. *Caminhos cruzados: linguagem, antropologia e ciências naturais*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

²⁷³ BARTHES, Roland, op. cit, p. 28-29.

irrealismo são sutis, alicerçadas no mais das vezes na superfície frágil da coincidência. Dessa forma, a obra extrai do mínimo o máximo, lançando mão pontualmente de um recurso (as inúmeras coincidências) antirealistas para se edificar no próprio realismo, que também oferece recursos de peso à construção. O alto teor de mimese como que se harmoniza com o rigor e alto mergulho do valor construtivo. No fundo, o irrealismo de *Pornopopeia* não aponta para um absurdo exacerbado, mas ajuda a apontar para seu caráter de mundo reduzido, uma maquete debochada da realidade, a sua miniatura construída. Na verdade, o equilíbrio, a harmonia e a simetria de *Pornopopeia* são dados pelo desenvolvimento excessivo dos dois procedimentos. A balança da obra sopesa dois excessos. À vista disso, mas não só, é que podemos sugerir, grosso modo, que *Pornopopeia* é um clássico contemporâneo. Se uma característica da atual literatura brasileira é a tentativa de capturar e enxergar a realidade presente, porém não se identificando totalmente com ela, ou seja, mostrando-se avessa em relação ao próprio tempo “graças a uma diferença, defasagem ou anacronismo”; em *Pornopopeia* essa sensação de algo anacrônico passa pelo caráter *classudo* da sua forma.

A voga da estética pós-moderna (a mais cínica) – afeita à abstração, à colagem ininterrupta de pseudofragmentos narrativos, à livre intertextualidade, à negação da norma que silenciosamente preserva a si mesma – é incorporada ao conteúdo do romance, mas a forma deste – através da organização precisa e consequente dos seus materiais – tem como resultado a negação, podemos dizer assim, do fetichismo estético-experimental ainda corrente em muitas das produções artísticas do nosso tempo: teatro, poesia, cinema, prosa que recuperam procedimentos de todas as eras artísticas depurando-os da história e de qualquer outro peso (morto) crítico. Talvez em *Pornopopeia* encontremos aquela velha querela conhecida, pois através de procedimentos artísticos passados o escritor concentrado retira destes um novo uso crítico.

Para que nossa indicação não pareça aleatória, a oposição de tendências pode ser sentida no cotejo da fatura final do romance com a imagem que nos é transmitida por Zeca da estética do seu único filme: o *Holisticofrenia*, película cuja única renúncia fora a lógica. Ora, exatamente aquilo que o romance tece fio a fio, como uma teia.

Definitivamente, não temos acesso a nada do pré-roteiro escrito por Zeca (o original inacessível que enseja a narrativa), nem ao seu filme de vanguarda tardia, o *Holisticofrenia*. Porém, algumas das referências do narrador, utilizadas como que aleatoriamente na criação da sua obra máxima e solitária em cinemascope, são as mesmas que marcam com profundidade algumas situações trabalhadas na elaboração do vicário (ou seja, nas matrizes da própria obra). Lembremo-nos do Baudelaire chapadíssimo que no *Holisticofrenia* observa

voyeuristicamente duas mulheres transando. A situação, como a expõe o próprio narrador, nos remete ao poema “As duas boas irmãs”²⁷⁴. Esse distanciamento, num primeiro momento inconsequente do Baudelaire fictício do filme, que teoricamente constituiria o ponto de vista dos espectadores na cena, nos remete ao distanciamento que o próprio leitor deve preservar ao longo da obra (*Pornopopeia*) como irmão hipócrita do narrador (essa dimensão do pacto, que no fundo é uma honestidade do criador distendida ao leitor: o pacto de leitura do *Pornopopeia* é um sinal de alerta). A fusão com outros discursos em *Pornopopeia* visa ao mesmo tempo uma fissão, e através do efeito corriqueiro e distintivo expelido pelo narrador, a obra acaba demarcando a sua real intenção, operando em profundidade aquilo que a primeira vista pode apenas parecer intertextualidade contingente – o mesmo acontece com Brecht, Godard e Guimarães Rosa (dentre alguns dos citados). Curiosamente, Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis, Mário e Oswald de Andrade ficam privados da referência explícita. Mas não que não estejam ali, incorporados na escrita profana do escritor disciplinado. Para o estudante (também o autor deste trabalho) que com alguma sensibilidade julga ter percorrido as obras dos mestres, o paralelo, de alguma forma, já está evidentemente dado.

O traquejo malandro, a volubilidade, a consciência depositada no alto de um mandacaru inacessível para ganhar vintém e só pensar em sacanagem desfrutando da preguiça, o gosto indelével pela piada et. estão, de certa maneira, explicitamente marcados no modo como o narrador de *Pornopopeia* é encenado na narrativa²⁷⁵. Ou seja, aquilo que já está evidente no acúmulo literário do escritor não precisa de maiores demarcações, pois se faz sentir na comitiva do texto. Ainda assim, novas inter-relações são demarcadas, não de modo aleatório, mas de maneira a contribuir para o deleite e diversão fixados pelo texto. Ou seja, sua negatividade pode ser lida com algum prazer – o amor/humor de Oswald de Andrade vira “Humor, terror” em *Pornopopeia*. Equivale dizer, o sinal da piada agora é negativo, e o horizonte nacionalista para a superação das desigualdades foi suprimido do mapa. No lugar do “ufanismo crítico”²⁷⁶ do poeta Pau-Brasil, a visão crítica do fim de linha que era ponto de partida. Uma curiosidade interessante desse catatau de Reinaldo Moraes é que a paródia dos seus pares nacionais mais interessantes criticamente – segundo certa linha dialeticamente construída em nossa vida literária e ideológica²⁷⁷ – vai operada de forma séria, numa zona

²⁷⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Flores do mal*.

²⁷⁵ Da mesma maneira que tal linhagem da literatura brasileira já está explicitamente bem apontada em *Tanto faz*.

²⁷⁶ SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 13.

²⁷⁷ Referimo-nos aqui ao legado crítico da nossa tradição literária conforme exposto por Roberto Schwarz em seu ensaio “Nacional por subtração”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 30-31.

silenciosa do texto e que, mesmo podendo levar ao riso, possui também uma dimensão profunda.

Além da poluição visual da cultura de massa (no fundo, só a superfície desse discurso muito bem elaborado), o autor apropria-se tanto da tradição, às vezes recente, da literatura brasileira (como o concretismo da capa já anuncia), quanto da literatura estrangeira clássica ou contemporânea (incluindo o excluído Bukowski, que arma grande parte de toda sua obra em torno da vivência do *lumpem proletariado*)²⁷⁸.

Aqui, nosso objetivo é verificar se através da sátira e da paródia debochadas o autor consegue, até certo ponto, criticar o esteticismo das formas fetichizadas ou apenas reafirmá-lo de maneira acanalhada, como é a média (não conseguiremos ir até o fim da nossa empreitada, mas esperamos contribuir para análises futuras – se isso for possível, de certa maneira, pagamo-nos da tarefa diante do tempo escasso para dar conta de tão vasta obra).

Por certo, uma análise detida deste aspecto do romance, por si só, já valeria um estudo. Infelizmente não teremos tempo suficiente para desenterrar todas as possíveis relações que a empreitada de Reinaldo Moraes ambiciona. Sem esgotar a infinidade de relações possíveis, iluminaremos alguns pontos a fim de apreender sua lógica no diálogo mais aberto com a tradição da literatura brasileira, que o escritor Reinaldo Moraes conhece em profundidade; e talvez, se for possível, tentaremos apontar, a partir daí e com muita modéstia, uma reflexão sobre o caráter de *deformação* da obra dentro do contexto mais geral da nossa tradição.

Quem se aventura a reescrever ou ao menos transitar pela tradição não pode deixar de lado aquilo que o esnobismo refinado do “bom burguês”²⁷⁹ sistematicamente esforça-se por ignorar – o pior e o melhor da cultura de massa, da indústria cultural –, isto é, todo o lixo atômico da cultura mundo da forma mercadoria que nos engendra. Se a tradição não tem mais nada a nos dizer (será?), o hábito de rebaixar tudo parte de um local situado ao lado do modelo, e assim deglute os artefatos dos bem pensantes com os embutidos da indústria cultural, que são também, ao que parece, os da própria vida por eles modelada.

“É ela! É ela! [...] A minha lavadeira”²⁸⁰ funkeira na barrela. É isso mesmo, literalmente, a lavadeira de Reinaldo Moraes lava a roupa suja no tanque da tradição ouvindo um bate estaca obsceno. Lembremos que a lavadeira do cortiço ao lado do templo

²⁷⁸ Dois contos específicos do velho safado que merecem uma leitura nesse sentido são: “A máquina de foder” e o “Espremedor de culhões”. BUKOWSKI, Charles. In: *Crônica de um amor louco*. Trad. Milton Persson. Porto Alegre: LP&M, 1984.

²⁷⁹ ANDRADE, Mário. *Poesias Completas*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1980.

²⁸⁰ AZEVEDO, Álvares. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

bhagadhagadhoga pode ser a musa de Anselmo, isso quando – ainda que apenas uma conjectura – o narrador especula sobre a possibilidade daquele não ser apenas um coveiro do cemitério da Consolação, mas sim um poeta satânico. A disparidade entre a musa branca e a musa negra de Álvares de Azevedo não poderia estar exposta de maneira mais explícita e concreta na sua diferenciação de classe. A musa branca (Sossô) é a que envolve o narrador ao longo de toda a obra como um socorro impossível²⁸¹, ao passo que a lavadeira (apenas objeto) é a musa negra, o alvo do deboche (imageticamente associada ao esfarrapado e anacrônico Anselmo, que provavelmente calça um par, também anacrônico, de Vulcabrás).

Na passagem, a notação cafajeste novamente marca presença, pois a lavadeira moradora do cortiço, apesar de apresentar belas nádegas e ter um calcanhar liso e carnudo, também tem “o queixo muito pequeno e recuado, a lá Noel Rosa”, de modo que, segundo profere o narrador, “o macho dela prefere chegar por trás naquele carnão” [69]. A música de Tati Quebra Barraco que é citada no momento em que o narrador observa a lavadeira do cortiço tem o seguinte refrão “Chique é nada, ela é cachorra na balada”. O não citado da letra, no entanto, diz respeito a uma patricinha que na balada solta a franga. Ou seja, a obscenidade da mulher apenas objeto que é a lavadeira revela pelo não dito a posição da musa branca adolescente e idealizada, pois “a suposta patricinha, é cachorra na balada”. A aparência corriqueira da passagem, que não renuncia à distinção das mulheres (musas?) ao mesmo tempo em que as marca numa igualdade objetiva de fetiche, revela com todas as letras o preconceito de classe e de cor – da mesma maneira que a cafajestagem naturalizada do singelo e zombeteiro Maneco (filho família) pontuava.

* * *

Reinaldo Moraes é rodado nos pequenos ossos do ofício de escritor. Ele sabe muito bem que escrever é sempre, e muito, no mais das vezes, reescrever. Não são poucas as recapitulações consertadas, ou mudadas em contemporâneo, que o artista concentrado opera na construção desse romance caudaloso e cavalgar.

Pensemos na retomada do conto “O espelho”, de Machado de Assis, nas preliminares da suruba mística. Como Jacobina, Zeca encara e não reconhece o seu reflexo nos diferentes espelhos do porão onde ocorre a suruba. Diferentemente do personagem machadiano que se encontra num momento de isolamento, distante dos olhares de terceiros e por conta disso não

²⁸¹ Só para frisar, o e-mail da guria é “sos.sso@yahoo.com”

se enxerga despido da sua segunda alma, a roupa de alferes; Zeca está na companhia de todo o seletos público participante do culto bhagadhagadhoga – isto, no entanto, não solapa seu desaparecimento agônico, que rapidamente também é revertido em deboche com o conseguinte desvio do assunto. Outra diferença é o fato de que os espelhos de *Pornopopeia* realmente operam reflexos distorcidos, mas como em Machado a especulação gira em torno do esvaziamento da subjetividade e do desaparecimento – da cisão do próprio ser. O medo de Jacobina era olhar para o espelho e se ver um e dois, ao mesmo tempo. Este, quando se decide encarar no espelho com o objetivo deliberado de achar-se dois, olha e recua, pois: “O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra”²⁸². Lembremos que Jacobina encontra-se isolado no sítio de uma velha tia. Tanto seus pares estão ausentes quanto a escravaria da propriedade que, se aproveitando da viagem dos primeiros, driblara com mimos o alferes para fugir na surdina da noite. Sem o reconhecimento social de uns e de outros, o personagem lembra vestir a roupa de alferes para *ser*, ou seja, para conseguir se contemplar ao espelho (este, por sua vez, é uma herança de família e foi comprado provavelmente de alguma fidalga vinda em 1808 com a corte de D. João VI). Assim, no conto de Machado, fica também sugerida a necessidade do olhar social para aprovar e engrandecer o cargo modesto e medíocre ocupado por Jacobina, no fundo, o que está em jogo é todo o sentido da sua existência ainda escorada na persistência da *tradição* colonial e a consequente necessidade de reconhecimento.

Zeca não se encontra na mesma clausura isolada do personagem machadiano, mas a imagem de esvaecimento é semelhante, porém em contexto diverso – é como se as existências que sempre foram poucas, agora não significassem mais nada, nem diante da presença de terceiros. A imagem que não se unifica também não aponta, na cena, para um ponto fixo no passado, mas para a dissolução que ocorre no presente. Por um lado, o pequeno acontecimento é mais uma pista da artificialidade do narrador (que também está em Machado no tom enigmático que encerra o conto com um golpe, pois n’*O espelho* quando os outros convivas voltam a si, o narrador já havia descido as escadas); por outro, revela algo sombrio acerca do seu *status*, pois o estado ameboide aponta para a mudança contínua de formas – ao mesmo tempo em que esse sujeito Zeca pode ser tudo, ele já não pode ser mais nada.

Uma hora lá, tive um insight de arrepiar. Encanei que aqueles reflexos disformes não eram distorções das formas do real, [...] mas meras correções

²⁸² ASSIS, Machado de. O espelho. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997, v. 2, p. 350.

da ilusão de normalidade do ego. Aquele monstro mutante refletido nos espelhos pirados, ondulando, estufando, se afilando achatando desmembrando, aquilo espelhava a minha verdadeira natureza — minha e de todos ali. Eu era, sempre fui, uma ameba multiforme e só agora me dava conta disso. Meu medo era de que aquelas imagens torturadas do meu verdadeiro eu saltassem fora dos espelhos pra assumir a realidade — a *minha* realidade. Cara, cê acredita que eu fiquei gelado de pavor? [135-136]

A falta de essência, de certa maneira, também é a constatação de Zeca diante do espelho que o revela em sua verdadeira forma ameboide, flexível, volúvel, digamos, sem o relevo das máscaras sociais. Como diria Drummond: “nada é de natureza assim tão casta// que não macule ou perca sua essência/ ao contato furioso da existência”. Porém, como está explícito desde o início da narrativa, a existência em *Pornopopeia* se equivale a embutidos de frango – numa situação dessas, o que esperar do resto? A partição do sujeito impera no reflexo estilizado do próprio corpo ou, como já dissemos, no próprio desejo que às vezes é involuntário, lembremos do “paudurismo assexuado” na suruba, por exemplo. A ameaça de castração que encerra em sensações conflitantes todo o episódio do culto bhagadhadhoga, já é anunciada no/e pelo jogo disforme dos espelhos.

Ao confrontar o primeiro espelho, bateu-me em cheio o coice de uma revelação desconcertante. Naquele, como nos outros espelhos que fui encarando, eu me via deformado em várias e antitéticas versões do monstruoso: anão e obeso num espelho, varapau quixotesco em outro, corrugado feito tábua de lavar roupa num terceiro. Em outro ainda eu me desmembrava todo em manchas oleosas que flutuavam a esmo pela superfície reflexiva. Nesse espelho em particular vi meu pau livre e solto numa das manchas desgarradas. A experiência visual de ver o desgraçado pairando solto no ar como um zepelim me causou um tipo de abalo emocional, eu diria, em meio a um labirinto de sensações conflitantes. E se o meu pau fosse prum lado, eu pro outro, e nunca mais que a gente se reencontrasse? Que seria do homem sem o pau, do pau sem o homem? Seríamos mais felizes assim, eu e o meu pau, cada um seguindo seu próprio caminho pela vida afora? [135]

A passagem acima, naquilo que se refere a uma falta de organicidade do próprio corpo – a verdade que Zeca teme que invada a sua própria realidade e que precisa ser expugnada e banida – ganha uma contrapartida interessante se nos voltarmos para uma cena protagonizada pelo narrador com a travesti Lolla Bertoludzy: que na ordem da narrativa vem antes do confronto com o espelho da suruba; na cronologia temporal interna, vem depois. Contudo, gostaríamos de abrir um breve parêntese para indicar algumas referências marcadas durante todo o episódio com a travesti, antes de retornarmos para o espelhamento invertido (no

mesmo episódio com Lolla) da reflexão contida no confronto de Zeca com a sua imagem fragmentada no espelho, ainda nas preliminares da suruba, que acabamos de citar.

Na verdade, todo o episódio com Lolla Bertoludzy é marcado por referências culturais diversas, muitas delas literárias e cinematográficas. Talvez possamos até derivar uma sugestão metalinguística desse encontro metafísico-materialista com a travesti: pois, no seu conjunto, ele serve como um bom exemplo de como o escritor traveste a própria obra.

Além de o porteiro do edifício em que reside a travesti assistir ao filme *A primeira noite de um homem* no momento em que Zeca chega ao local – o que já vai sugerindo a singularidade do fato que será narrado, conforme também ressalta o narrador –, no apartamento de Lolla há uma estátua de Nossa Senhora esculpida em gesso e um pôster da Vera Fischer nua, ainda novinha e sedutora. A mistura das duas, segundo Zeca, abençoa a putaria e o silicone. Além de uma edição da revista Contigo, com a foto da Ana Paula Arósio na capa e que servirá de bandeja na partilha da cocaína, o narrador se depara com um exemplar do livro *Brida*, de Paulo Coelho, depositado na estante como mais um badulaque decorativo. Todas essas referências superficiais, de um modo ou de outro, contribuem para o desenrolar da cena. Contudo, as principais referências aparecem de maneira recôndita ou guardam na revelação aparente uma instância mais profunda. Entre as superficialidades aparentes, a menção da famosa pérola da Mae West divide espaço íntimo com o lenço do Marquês de Sade.

Já falamos de uma insistente simetria que existe tanto na construção do *Pornopopeia* como na obra do escritor libertino francês. Atentemos, então, para uma pequena descrição pontual da travesti e a relação estabelecida na sequência com a tatuagem que ela traz na nuca, figurando “uma serpente a se devorar a si mesma pelo rabo”.

[...] Ela envergava uma calcinha-tanga preta, 100% putana, sob cujo tecido brilhante mal se disfarçava o dote da lady, dobrado para trás e entalado entre as bolas do saco e o vão do rego, calculei, a cabeça a bater-lhe no cu arrombado, como sugeria aquela tatuagem que ela trazia na nuca: Oroboro — a bicha que entuba seu próprio orobó. [120]

A passagem de Sade que nos possibilita uma comparação está – novamente, mas sem indicação da obra – em um dos fragmentos de Barthes que reproduziremos a seguir na íntegra, inclusive preservando o comentário mínimo e empolgado do crítico, pois este interessa também para o que está armado em *Pornopopeia*.

O lenço

“O que, minha senhora, alguma coisa está levantando esse lenço? Pensei só estar disfarçando uma boceta, descubro um cacete? Porra! Que clitóris! Retirai, retirai esse véu...” Indizível, essa roupa feminina em cima *disso*.²⁸³

Em vez de do lenço singelo, como um simples véu escondendo a surpresa, temos na obra de Reinaldo uma “calcinha-tanga preta, 100% putana” e brilhante – o fetichismo clichê não poderia ser maior. Contudo, o escritor brasileiro arrisca o indizível nomeando o *isso* impronunciável do crítico, isto é, não omitindo aquilo que está encoberto pela *lingerie* feminina.

Logo notei um detalhe anatômico na minha companheira de cafunção: a cabeça de uma pica despontava por cima da calcinha de puta. Em algum momento Lolla tinha desentalado o pau da bunda e ajeitado o bicho em posição de sentido. Deixei escapar a pérola da Mae West:

“Você tem um revólver na calcinha ou só está feliz de me ver?”

Madame soltou uma gargalhada, achando decerto que a gag era minha, e abaixou a calcinha de lycra preta até as canelas, livrando-se do coldre da arma. O bicho tava solto agora. E era circuncidado.

“Meu buceto”, apresentou la Bertoludzy, brandindo orgulhosa sua mal-intencionada piroca.

“Tô vendo”, respondi, seco.

“Operei da fimose. É a neca mais limpa de São Paulo.”

“Aposto que sim”, concordei, sem a menor intenção de averiguar in loco a veracidade daquela afirmação. Estava cada vez mais claro para mim que eu não ia trepar com uma dama que tinha operado da fimose e possuía um buceto. Me senti protagonizando uma opereta bufa escrita por um surrealista tardio com graves distúrbios de personalidade e muito ácido na cabeça. [123]

A frase da Mae West está no filme *Belle of the night* (1934), só por curiosidade, a tradução do título no Brasil é *Uma dama de outro mundo* – o que parece cair bem no diálogo com a travesti, já que está é uma *überfrau*, segundo o narrador. Vale à pena salientar que a atriz, colecionadora de polêmicas, também escrevia peças e muitos dos roteiros dos filmes que estrelou – novamente, só para constar, uma de suas peças chama-se *The Drag*.

A boceta-cacete-clitóris da passagem citada por Barthes ganha uma significação sintética no neologismo proferido pela boca da própria Lolla, que apresenta empolgada o seu *buceto*. A excitação não está em Zeca da mesma maneira que parece contida no libertino sadiano, pois este último se desvela entusiasmado com o brinquedo-surpresa anunciado sob o lenço. A excitação em *Pornopopeia* está toda ela acoplada no movimento da linguagem, cheia

²⁸³ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Op. Cit. p. 162.

de inversões e brincadeiras que em silêncio, como esta última, longe da simplicidade aparente, guarda uma série de referências e ainda se arrisca a dizer o indizível.

A tatuagem de Lolla é um símbolo antigo presente em várias culturas. O símbolo Oroboros significa “aquele que devora a própria cauda”. A ideia de infinitude, eternidade e ciclo estão expressos na própria palavra que na grafia em português é um palíndromo. A tradução dada pelo narrador brinca com as circunstâncias da cena e ressignifica o símbolo no contexto, já que Oroboros passa a ser “a bicha que entuba seu próprio orobó”. Na tradução livre de Zeca, o léxico de Guimarães Rosa marca presença²⁸⁴: orobó é planta, semente, traseiro de ave, ânus. Além de recuperar formas e conteúdos, Reinaldo Moraes joga em *Pornopopeia* com múltiplas possibilidades da linguagem coloquial e erudita – talvez uma devore a outra, e vice-versa.

Pois bem, se o símbolo evidencia a existência de um ciclo, na circularidade da obra há na passagem com Lolla o retorno da reflexão peniana presente no dilaceramento da imagem refletida no espelho da suruba mística. Se vale a relação com o Oroboros, existe um ciclo auto-devorante no espelhamento das reflexões, pois na ordem da narrativa o reflexo (a cena com Lolla) antecede a cena que cronologicamente a precedeu.

No trecho que citaremos agora, o escritor parece ter seguido a sugestão da crítica de relacionar uma passagem específica do livro *Estorvo*, de Chico Buarque, com um poemeto obscuro de Roberto Schwarz²⁸⁵. Novamente o trecho é um pouco longo, mas vale a pena.

Olha, vou contar o que rolou na sequência, mas te rogo não ficar aí saltando para dentro de conclusões. Do not jump into conclusions. Adoro essa expressão. É como se as conclusões fossem piscinas cheias de falsas certezas onde a razão afoita anseia por mergulhar. As conclusões, no caso, se referem aos atos e fatos que se produziram em seguida naquele quarto sodomítico, com Lolla (note como agora estou tentando ao máximo evitar o artigo definido) agarrando minha mão e a depositando sobre sua pistola dura.

Acá, juro pela mesma Nossa Senhora dos travecos como eu nunca tinha pego num pau que não fosse o meu ou do meu filho Pedrinho, ao ajudá-lo a mijar em algumas poucas — pouquíssimas — ocasiões. Era inacreditável, mas eu estava pegando no pau dum cara com peitos maiores que os da Marilyn Monroe. Como que pra me certificar da realidade insana daquele gesto, apertei um pouco a peixeira do cabra e fiz subir e abaixar seu invólucro de pele fina, do mesmo jeito que Lolla fazia comigo. Logo percebi que os movimentos que eu fazia com a minha mão careciam de contrapartida rítmica nos movimentos que o traveco executava no meu pau com outra mão

²⁸⁴ “Uma hora revirou a correr atrás, agachado, feito pegador de galinha... só por ter percebido de relance... fugido no balanço de entre as moitas, o orobó de um nhambu.” (Guimarães Rosa, “O recado do morro”, em *No Urubuquaquá, no Pinhém*).

²⁸⁵ A sugestão foi dada primeiramente por Augusto Massi e reproduzida por Edu Teruki Otsuka. *Marcas da catástrofe*, op. cit., 157.

que não a minha, dotada de outra textura de pele, outra temperatura e umidade, outro tamanho e, sobretudo, outras impossíveis unhas. Em suma, não era a minha mão que estava no comando do meu pau. E não era o meu pau que se achava sob o controle da minha mão. Aquela dessintonia manupeniana me provocou um profundo desconforto cognitivo. Eu mexia, apalpava, chacoalhava o pau da bicha, e nada disso se refletia no meu cacete, o qual, de sua já não tão rija parte, sofria as manipulações frenéticas do traveco. Ora, porra, se não é minha própria mão que controla o meu próprio pinto, quem sou eu afinal? Fulminado por uma crise de identidade aguda, comecei a broxar sem apelação. Larguei o buceto da companheira, justo quando o artefato se mostrava teso ao máximo. E mais: sem aviso prévio, me pus de pé, guardei o pau — o meu — dentro da calça sem cueca, e puxei o zíper da braguilha, num gesto tão másculo quão ridículo, diante das circunstâncias. [125]

Seria forçar demais a nota, aqui, sugerir uma homossexualidade enrustida ou reprimida em Zeca, conforme apontada por certa crítica acerca de Bentinho²⁸⁶ (quando ele observa e admira os braços fortes de Escobar tratados na natação) ou acerca do protagonista sem-nome de *Estorvo*. De fato, Zeca descreve — sem pudor, com muito detalhamento e múltiplas variações sinonímicas — alguns pênis que não o seu durante algumas partes da narrativa; como também revela a satisfação que lhe traz, para dizer de modo mais ou menos elegante, o *fio terra* no momento da ejaculação, executado em suas partes pela gordona (a big blonde da surubrâmane); da mesma maneira, também não esconde o frisson peniano que lhe desperta a estampa turbinada da travesti. Tudo está demasiadamente aberto nesse sentido, assim, não parece existir nessas passagens nenhum enigma de tal ordem, ao menos não centrado na figura de Zeca. Mesmo assim é curioso o fato de o narrador advertir, de antemão, para o mergulho cego em conclusões precipitadas que se poderia derivar dos atos e fatos narrados com Lolla (que passa a ficar privada, por sua vez, do artigo definido para denotar o gênero).

O cerco da cena vai se fechando em jogo imediatamente referido no círculo da linguagem. Depois de contar que teve sua mão agarrada e depositada sobre a “pistola dura” de Lolla Bertoludzy, Zeca se adianta na explicação, que possui graça pelo machismo patético, dizendo que em toda a sua vida só pegara em seu próprio pênis ou no do seu filho, ao ajudá-lo a *urinar* em algumas *pouquíssimas* ocasiões. Pois bem, já que estamos sugerindo que Reinaldo Moraes segue uma sugestão da crítica e ao mesmo tempo também a seguimos, vale citar a passagem do romance *Estorvo*, de Chico Buarque, na qual Augusto Massi aponta para a emergência de uma homossexualidade reprimida do narrador. Citamos o texto do professor

²⁸⁶ Se não nos enganamos, a passagem está em CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

com a indicação da comparação que ele propõe ser feita, e na sequência a reprodução do poema a ser cotejado.

Essa homossexualidade reprimida, soterrada na crise de identidade do personagem, emerge em várias outras passagens do livro, como numa das vezes em que vai urinar: “Algo me inibe. É como se a mão que segura o pau não me pertencesse. Vem-me a sensação de ter ao lado alguém invisível segurando o meu pau. Agito aquela mão, articulo os dedos, altero a empunhadura, tomo consciência da minha mão, mas agora é como se eu manipulasse o pau de um estranho à minha frente” (seria curioso comparar esta passagem de *Estorvo* com o poema de Roberto Schwarz “Mão no pau”, publicado no Folhetim, *Folha de S. Paulo*, 1/12/85; o estranhamento está pau a pau).²⁸⁷

Mão no pau

A mão no pau (no meu).
O pau na mão (na minha).
A mão sou eu, mas não o pau?
O pau sou eu, mas não a mão?
Sou a mão e o pau
mas não ao mesmo tempo.
A mão é de um estranho? Sim, e o pau não.
A mão é de uma estranha? Sim, e o pau não.
O pau é de um estranho? Sim, e a mão não.
O pau é de uma estranha? Sim, e a mão não.
Tire o pau de minha mão.
Ponha a mão no meu pau.
Uma coisa ou outra.
Os dois ao mesmo tempo.
Afim quem manda aqui?
Ou quem é quem afim?
Você quer e não consegue
harmonia. A pau no mão da estranho mim?
O mão na pau do estranha mim.
Idem para o clitóris e a dedo.²⁸⁸

Para cotejar a passagem do romance de Chico Buarque e do poema de Roberto Schwarz com o *Pornopopeia* faz sentido termos recuperado o trecho de *Estorvo* preservando os apontamentos prévios de Massi sobre uma homossexualidade reprimida. De saída, a advertência de Zeca chama a atenção para não mergulharmos, aqui, nessa falsa conclusão precipitada. O estranhamento que começa a ser armado pelo toque no pau da travesti, lembra o narrador do auxílio dado ao filho para este urinar. Ao contrário do estranhamento alienado

²⁸⁷ MASSI, Augusto. Resenha sem título, sobre “Estorvo” de Chico Buarque. *Novos estudos CEBRAP*, n. 31, São Paulo, outubro 1991, p. 197.

²⁸⁸ Roberto Schwarz apud OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe*, op. cit., 157.

do toque no próprio corpo, como no *Estorvo* de Chico Buarque quando o personagem vai urinar, a reflexão de Zeca deriva de uma situação ainda mais objetiva e que envolve o corpo de outros. O problema de Zeca não é a própria mão no próprio pau, muito pelo contrário, seu estranhamento decorre de uma situação muito mais concreta. Se Massi sugere um estranhamento “pau a pau”, aqui ele está pau a pau a pau (só para ficarmos no número de cacetes recuperados e envolvidos na cena de *Pornopopeia*).

A pequena paródia inventiva d’*O espelho* machadiano no porão da suruba, que continua operar uma cisão, porém agora não entre as duas almas do personagem-narrador, mas entre as *duas cabeças* de Zeca, é o retorno reflexionado do mote do questionamento parodiado do poeminha de seu maior crítico, onde o recorte é centrado no desaparecimento do sujeito no ato aparente da masturbação²⁸⁹. Nas duas paródias entra em campo a fragmentação do sujeito a partir de um dado concreto e explícito. O espelho do conto machadiano é *normal*, ou seja, reflete corriqueiramente a imagem de Jacobina. Neste caso, toda a distorção causada pelo vidro “conjurado com o resto do universo” reflete a dimensão ameboide da psicologia e da posição social do narrador, pois “[O] alferes eliminou o homem”²⁹⁰. Em *Pornopopeia* a imagem distorcida é concreta, pois os espelhos no pequeno pagode de Wyrna Samayana operam e refletem uma deformação ilusória dos corpos – a reflexão continua sendo a mesma, gira em torno da dissolução e do apagamento do ser, mas em Zeca essa agonia não ganha profundidade, já que o narrador não internaliza nenhum sentimento. Toda a passagem serve, antes, para mostrar como Zeca e todos os participantes da suruba estão reduzidos a nada²⁹¹.

A mesma diluição do sujeito aparece no poema de Roberto Schwarz, que conserva através do jogo pronominal e de gênero certa ambiguidade, onde reside a graça do enigma: pois afinal, existe ou não existe um(a) outro(a) ali (embora de certa forma sempre exista), ao lado do eu lírico? Na “dissintonia manopeniana” com Lolla Bertoludzy (onde o jogo eu-ele/eu-ela do poema é preservado) a ambiguidade não existe – a não ser na figura da própria travesti –, a mão e o pênis de um(a) outro(a) é explicitamente concreto, inclusive no plano

²⁸⁹ No poema de Schwarz há uma indiferenciação mais substancial no tocante à presença de uma segunda pessoa que não o próprio eu lírico. Ao mesmo tempo em que ela (a segunda pessoa) pode ser amparada pela imagem convocada e fetichista da masturbação, ela pode apontar para uma cena concreta diante de uma travesti (ou ainda, o *travesti* é o próprio sujeito que se masturba e se anula, deixa de ser). Como o próprio crítico Roberto Schwarz pontua a respeito da poesia de Chico Alvim, tudo depende do contexto no qual o poema se insere. Aqui, seguimos a sugestão comparativa pela via de Reinaldo Moraes no seu resultado literário (afinal, este não deixa de ser uma interpretação sobre a passagem de *Estorvo*, conforme a leu a crítica específica no calor da hora, seguindo a sugestão da mesma na comparação com o poema proposto).

²⁹⁰ ASSIS, Machado de. *O espelho*, op. cit., p. 348.

²⁹¹ Isso é dito com todas as letras por Wyrna Samayana: “Porque não existe o eu, que não passa de uma ficção presunçosa. Eu não sou, nós não somos – nada” [136]. Qualquer coisa com o ritual brasileiro de anulação do Eu, conforme estuda José Antônio Pasta Jr., não é mera coincidência. PASTA JR., José Antônio. *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*, op. cit. .

linguístico, já que Lolla é ele e é ela ao mesmo tempo. No limite, o sujeito se anula ou é anulado. Como no poema, a desarmonia entre a mão no pau e o pau na mão, os dois ao mesmo tempo, está evidente na carência de contrapartida rítmica dos movimentos, o que leva o narrador a questionar sua própria existência e identidade. A história e o corpo, por mais distantes que pareçam entre si, são resultados de um mesmo processo de dissolução e esvaziamento subjetivo e identitário. Nas duas passagens, ao se voltar para o apenas corpo, e nu, talvez Reinaldo Moraes aponte para o cerne *sagrado* da questão – o corpo (que em partes segue alienado e sem o qual não há vida) pode muito bem ser (como a linguagem) o local onde as contradições mais reais também deixam indelevelmente suas marcas.

Essa mesma metafísica rastaquera e rebaixada que aponta para uma diluição do sujeito retorna na especulação filosófico-empirista sobre o caqui. Novamente estamos diante de outra apropriação de um reconhecido conto da literatura brasileira: *O ovo e a galinha*, de Clarice Lispector. Ou seja, retornamos para a imagem Oroboro, circularidade, eternidade etc.

Porém, o que desaparece na paródia de Moraes é a possibilidade de futuro, de devir profético contido na dissolução e afirmação de sujeito e objeto presentes no conto de Lispector²⁹². O que acompanhamos no duelo do olhar que Zeca trava com o caqui é a anulação do mesmo no outro, ou seja, a forma de ser suprimindo²⁹³. Lógico que na cena há muito engodo, pois a firmeza moral e subjetiva do narrador pode ser vencida pela fruta.

O enigma místico do ovo-mundo da *suma sacerdotisa do rito brasileiro*²⁹⁴ está exposto, ou melhor, quebrado na frigideira e misturado ao bacon-metafísico, ambos operados pela destreza oriental de Terezinha (a secretária do narrador), que se iguala e supera Baudelaire a sua maneira, isto é, pela regularidade corriqueira e prática com que trabalha o ovo.

Frita a nova remessa de bacon, assisti mais uma vez à suíte quebra-ovos executada com uma só mão. A Terezinha também é uma artista à sua maneira, devo reconhecer. Duvido que Baudelaire soubesse quebrar ovos assim, com a mesma mão com que tomava da pena pra desenhar flores do mal. [183]

²⁹² Aqui, nos apoiamos numa pequena análise de José Miguel Wisnik presente no seu texto “Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)” (op. cit.).

²⁹³ Aqui, novamente nos baseamos nos textos de PASTA JR., José Antônio. *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*. Livre-docência, Universidade de São Paulo, 2011.

²⁹⁴ Idem, Ibidem.

Assim, em *Pornopopeia*, o mistério de ordem ritualista do culto – que se faz presente na obra de Clarice²⁹⁵ – está ausente, partido, quebrado, chiando na frigideira. Resta a superexposição do enigma que pede também uma decifração. “O ovo, por enquanto, será sempre revolucionário”, ainda que a possibilidade de revolução tenha desaparecido do horizonte. O tratado do olhar diante do caqui, em *Pornopopeia*, aponta para o concreto da situação que o rodeia. Assim, o caqui não vê o narrador, como “O ovo me vê” de Clarice Lispector, mas aquele – categoricamente desprovido de olhos – é capaz de impedir, ainda assim e por isso mesmo, o narrador de “desfrutar de uma existência objetiva, universal e absoluta” [184] na cozinha; e mais ainda, se o narrador o comece “o caqui transitaria de objeto a sujeito, nada menos” [185].

No contexto da cena, no entanto – antes, durante e depois do enigma do caqui –, o que está em evidência é a relação de Zeca com a sua submissa e flexível secretária, que além de executar o trabalho de assistente da produtora, com salários sempre em atraso, na cena específica ainda cozinha para o narrador e depois limpa a urina que ele derramou no assoalho da produtora. Assim, a existência absoluta de Zeca pode ser abalada pelo caqui, mas não por Terezinha, que no fundo a confirma. Muito embora a possibilidade de revolta da secretária seja indicada com a certeza da sua não realização: “Sem contar que a Terezinha, puta com os atrasos do salário dela, se acumpliciaria do caqui para anular de vez a minha existência com uma facada no pescoço ou uma frigideirada na mioleira, não fosse pelo Seicho-no-ie e o código penal” [184-185].

A *iluminação profana* do olhar drogado de Zeca não guarda nada de místico ou profético, mas se ampara na constatação da realidade concreta, do aqui e agora, em dois níveis. Em primeiro lugar, a sua “perspectiva diospirada” [184] é atribuída aos efeitos da droga: “O amarelo do ovo me parecia agora aceso por dentro, de tão luminescente. Não tinha dúvida: aquilo, mais a filosofia do caqui, eram sintomas típicos de um rebote lisérgico. Nada de mais, portanto” [185].

Em segundo lugar, o seu “nada de mais” precisa ser compreendido entre aspas, portanto, pois se como no conto de Lispector essa figura do caqui serve para a “oscilante relação sujeito-linguagem”²⁹⁶, ou seja, para a geração “de um texto que glosa ilimitadamente a margem entre o vazio e a palavra”²⁹⁷, essa dimensão oscilatória entre sujeito e linguagem só é possível através daquilo que está deslocado da evidência dessa relação. A crise subjetiva e

²⁹⁵ PASTA JR., José Antônio. A suma sacerdotisa do rito brasileiro. In: *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*, op. cit.

²⁹⁶ WISNIK, José Miguel. Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados), op. cit., p. 285.

²⁹⁷ Idem, Ibidem, p. 286.

interior do narrador, em tom menor e rebaixada, também é emprestada do universo temático lispectoriano. Aquilo que possibilita o voo poético-filosófico de Zeca está condicionado pela relação de classe entre o patrão e a empregada, ou seja, pela *divisão social do trabalho*. A comparação com Baudelaire não deixa de ser uma provocação ardida, como talvez gostasse e fizesse o próprio autor das Flores do mal. Pois a dimensão extraliterária para a qual a passagem aponta toca em questões, de fato, muito sérias, a saber: que todo blablablá poético, lírico, filosófico, todo o conhecimento sério ou medíocre produzido pela nossa civilização (incluindo as linhas tortas desta dissertação) estão condicionados (não há como ignorar) pela mesma divisão social do trabalho – no fundo, o ponto de partida e o ponto de chegada da narrativa, reintroduzido pelo narrador no ponto limite da sua fuga.

Seguindo o diálogo com a tradição, avaliemos o início da segunda abertura da obra, aquela que situamos no capítulo décimo quinto do romance. Nele o narrador entediado no marasmo de Porangatuba depois de escapulir de São Paulo já não sabe “mais há quanto tempo – uma década e meia”[363] talvez, diz que ficou até 10% mais inteligente.

Lá vai a tarde entrando em preguiçosa agonia no horizonte líquido desse lugar comum à beira-mar. Olha só que poesia tem essa frase. Má poesia, mas poesia assim mesmo. Eu conseguiria viver sem poesia. Aliás, eu vivo sem poesia, Não conseguiria é viver sem buceta. E estou vivendo sem buceta.
[195]

O leitor curtido na tradição escolar da literatura brasileira há de reconhecer a candura tropical da cadência alencariana utilizada na desenvoltura rítmica do lugar-comum romântico traçado no primeiro período. Só para constar: “Verdes mares que brilhaiis como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros!”²⁹⁸

Como um todo, o andamento do trecho que citamos é machadiano. Da cadência romântica de José de Alencar²⁹⁹, passamos à análise crítica que começa pela constatação da

²⁹⁸ ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Edições Melhoramentos, s/d), p. 11.

²⁹⁹ Em um comentário sobre esta passagem do nosso trabalho, Edu Teruki Otsuka (o orientador deste estudo) apontou para a fragilidade de nosso paralelo estrito com Alencar, pois a imagem de *Pornopopeia* abre possibilidade para uma igual aproximação com Álvares de Azevedo: “Rubro flameia o véu sanguinolento/ Da tarde na agonia.” (Crepúsculo nas montanhas), “Como cheirosa e doce a tarde expira!/ De amor e luz inunda a praia bela” (Tarde de verão). Concordamos com a observação, por isso a reproduzimos – nesse sentido vale a pena lembrar uma filiação azevediana declarada por Reinaldo Moraes e presente na primeira edição de *Tanto faz*, naquele seguimento depois do fim da narrativa reservado à biografia do autor: “Reinaldo Moraes é paulista da capital desde 1950. Herdou de Álvares de Azevedo a veia lírica e de Oswald e Mário de Andrade a dicção moderna. Sempre quis ser poeta.” MORAES, Reinaldo, op. cit, p. 155. No decorrer da pequena nota autobiográfica fica evidente o tom de blague, mas que não deixa, por sua vez, de ser sincera e séria ao seu modo. Contudo, talvez por teimosia, também mantivemos nosso paralelo com Alencar por conta da sugestão rítmica e

construção poética que, por sua vez, é derrubada na sequência e tão logo reafirmada na sua sobrevida manca. Tudo isso, por certo, já está presente na própria poesia que é má duas vezes, pois o poético já emerge como *lugar comum*, solapando a possibilidade de qualquer pretensa novidade; haja vista a infinidade de poemetos sacanas ao longo da obra. Depois de não deixar pedra sobre pedra, como manda a cartilha profanatória do mestre-bruxo do Cosme Velho, vem a redução a pó. Não custa nada ressaltar que no nosso autor não existem pudismos nem recatamentos literários. A grosseria divertida do romance não tem limites e fica mais profunda quanto mais joga livremente com o peso morto-vivo da tradição. A relação com Iracema é explicitada na segunda parte do romance quando somos apresentados à personagem Josilene, mas a sua relação já está anunciada antes: conforme sugerimos, nas primeiras linhas do capítulo décimo quinto através do andamento rítmico da frase, e no lugar comum do paisagismo, de onde emerge o poético (por certo, estes são lugares comuns de toda a poesia romântica, mas a relação com Alencar parece prevalecer, já que o mito de fundação de Iracema é recapitulado para adornar a danação final do protagonista); e, se não fecharmos os olhos para essa narrativa que não dá ponto sem nó, a relação já está anunciada no mito *videológico* da fundação nacional presente na ideia do roteiro de embutidos de frango, que tem seu argumento exposto por Zeca ainda no capítulo inicial do romance. Só para ilustração:

O primeiro portuga que botou os pés nestas plagas, todo sarnento, sífilítico, diarreico, subnutrido, botulínico, também tava fudido. E, porra, olha lá, isso pode dar mote pro roteiro dos embutidos: naufrago esquelético, exausto e morto de fome vai dar numa praia deserta. De repente, o cara se vê cercado por uma tribo de belos e belas jovens de corpo sarado. É conduzido sob a mira de lanças e flechas prum banquete onde ele teme vir a ser o prato principal.

Mas não: chegando lá, o naufrago é recebido de braços abertos pelo velho cacique, tipo rijo e desempenado, apesar da idade avançadíssima, que o convida a traçar as fabulosas iguarias do banquete, às quais, como ele faz questão de ressaltar, todos na tribo devem a exuberante saúde de seus lindos corpos. E adivinha se as iguarias não são os embutidos de frango da Itaquerambu. Aí é só ir apresentando cada produto, um por um, nas mãos e na boca de cada membro da tribo, homens, mulheres, jovens, velhos e crianças. Mais do melhor pra toda a sua tribo.

mesmo métrica da prosa que acreditamos, até certo ponto, existir entre as duas obras. Certo é que se dividíssemos todo o parágrafo alencariano como numa estrofe de poema, comprovaríamos a sua regularidade métrica, pois obteríamos cinco versos heptassílabos. Em *Pornopopeia* o metro é, digamos, livre (pois temos, se dividíssemos o trecho também em versos, a sequência: hexassílabo, pentassílabo, heptassílabo, decassílabo heroico) mas ao mesmo tempo estamos também bem próximos da cadência de Alencar, a julgar pelo fôlego exigido pela frase longa. A regularidade métrica de *Pornopopeia* vem na sequência, nos três alexandrinos que sucedem a exposição do lugar-comum romântico e que fazem a sua crítica. Outro fator que nos fez manter o paralelo com José de Alencar é a referência explícita à Iracema que Reinaldo Moraes desenvolve na segunda parte da obra. Se a primeira parte de *Pornopopeia* é noturna, e como que aponta para um episódio de anti-Bildungsroman; a segunda parte é diuturna e dialoga, em negativo, com um mito de fundação nacional.

No final, um helicóptero de salvamento sobrevoa a aldeia. Estão buscando o naufrago, que corre a se esconder na maloca. Ele não quer ser achado. Está feliz ali, cercado pelas nativas e pelos embutidos de frango – uma delícia, eles e elas. [24]

Não queremos dizer com isso, que o livro de Reinaldo Moraes é todo ele uma paródia da narrativa *Iracema* de José de Alencar. Definitivamente, não. Nesse sentido, *Pornopopeia* é, antes de qualquer coisa, uma paródia do nada, do vazio. Entretanto, seu diálogo com a *tradição* é evidente e se faz sentir ao longo de toda a obra, mas nesse ponto, talvez, esse extenso diálogo estabelecido com a tradição tenha em si mesmo o sentido de uma *traição*.

Seguindo nessa direção, nos parece interessante pensar no diálogo estabelecido, pela obra que estudamos, com o nosso romantismo, já que a escola é um momento decisivo da formação da literatura brasileira. Ainda mais se pensarmos em suas duas tendências, com as quais de certa maneira a obra de Reinaldo Moraes estabelece relações: referimo-nos ao corte nacionalista (presente tanto na primeira quanto na terceira geração) com a valorização do específico paisagístico do país (o que evidentemente é retomado da geração precursora), mas também no contraponto noturno, também com dimensão e alcance nacional, mas seguindo ainda uma outra lógica – se for lícito falar assim, a lógica de uma *formação negativa*: uma antiformação que se faz pela via noturna. Se a primeira parte, sem a escolha de nenhum diabo específico senão o próprio Zeca, funciona em toda a sua dimensão noturna como um episódio de um *antiromance de formação*; na segunda parte, a retomada do mito de fundação no lugar-nenhum afunda junto com o país.

Em seu ensaio “A nova narrativa”, Antonio Candido aponta para o desaparecimento, em nossas letras, dos “grandes projetos de antanho”³⁰⁰ a partir do contexto histórico inaugurado pelo golpe-civil-militar de 1964. A literatura, nesse ponto, não fora então mais consequente do que parcela de nossos pensadores desenvolvimentistas? Ou seja, muitos dos grandes projetos literários não estavam atrelados à ideia de superação pela crença cega no desenvolvimento democrático (o engodo na verdade) e progressista (outro mesmo engodo) da nação? Se a ideia de país começava afundar, o que nos é agora mais perceptível, evidentemente os projetos gestados a partir dali também não poderiam mais ser compreendidos dentro, ou de acordo com, os projetos modelados nos outros tempos, os chamados áureos da nossa literatura modernista. Ao que parece, e pelo que vimos, o projeto de Reinaldo Moraes foi gestado em três fugas, diante de um horizonte estreito e de expectativas reduzidas do qual não adianta fugir. Assim, no projeto literário do escritor que

³⁰⁰ CANDIDO, Antonio. A nova narrativa, op. cit., p. 258.

estamos estudando, o teor da fuga se desdobra e se afina. Ou melhor, ela se aprimora pelo tratamento que lhe é dado no embate efetivo, de chofre, com uma ideia de futuro sempre em devir e que na realidade já chegou. Não é a toa que no *Pornopopeia* o tempo impossível dessa dilatada narrativa é sempre feita, a priori, na exaustão autodevorante do presente, pois fora dele há somente, na melhor das hipóteses, o nada (que pode ou não ser ocupado); na pior, é só fugir do jogo, como o Zeca, deixando que ele se perpetue até a catástrofe iminente. O tempo também é matéria dessa narrativa, “o tempo presente, os homens presentes, a vida presente”³⁰¹, portanto, sem mistificação, mas também sem a previsão de um horizonte que possamos enfrentar de *mãos dadas*. De certo modo, podemos dizer, apoiados em Paulo Arantes, que o projeto literário de Reinaldo Moraes foi concebido na apreensão sensível e no contato direto com *o novo tempo (da fratura brasileira) do mundo*³⁰².

Gozando fora, uma tentativa de conclusão por dentro

(Pequeno excerto com perguntas e, se for realmente possível isso, profanações)

Da formação da literatura brasileira o livro de Reinaldo Moraes internaliza a lógica do sistema literário (autor-obra-público) que, se forcarmos um pouco a mão, miniaturiza no seu pequeno circuito interno – inclusive com os concertos que as legítimas obras de arte posteriores aplicam mostrando em si mesmas as cicatrizes das antecessoras. Porém, em *Pornopopeia* a miniatura do círculo se despe do caráter ideológico da nação: de certa forma, sua ascendência noturna da primeira parte talvez aponte para isso. Em contraponto, a segunda parte recupera livremente, e talvez já desde as primeiras linhas, como tentamos apontar, um romance de fundação, que por sua vez já emprestara o mote do descobrimento atrelado ao idílio paisagístico e natural para o argumento de institucional que Zeca apresenta para o seu interlocutor no final do capítulo primeiro – ora, nada menos que a propaganda institucional do país que nasce mercadoria. Assim, o escritor locupleta-se das divergentes tendências da formação da literatura brasileira e, ao seu modo, as põem em tensão, jogando livremente com seu arcabouço.

Importante notar que tanto a literatura de conteúdo sexualmente obsceno quanto os primórdios do cinema pornô no Brasil sempre tiveram nas suas origens um forte apelo

³⁰¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. O sentimento do Mundo. In: *Sentimento do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

³⁰² ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014.

cômico. Poderíamos partir de Gregório de Matos, mas ainda não existia a imagem de nação no horizonte do poeta barroco baiano. Pensemos, então, no cultivo marginal de certa poesia da dita segunda geração romântica, aquela ligada aos grêmios estudantis e de corte mais obsceno, muito bem analisada por Vagner Camilo³⁰³, e que muitas vezes se colocava numa relação tensa com a linguagem literária oficializada ao parodiá-la. No cinema (que também é importante para pensarmos em *Pornopopeia*), vale lembrar a grande voga e domínio da *pornochanchada* durante a década de 1970 até os primórdios dos anos 1980, tendo a Boca do Lixo em São Paulo como seu grande centro de produtores, distribuidores e exibidores. Tal gênero, rotulado de *pornochanchada*, abarcava uma variedade de filmes com temáticas diversas, “mas com formas de produção aparentada”³⁰⁴. O seu rótulo se apropriava e se valia do sucesso passado da chanchada – um genuíno gênero do cinema nacional com forte apelo popular, na verdade uma crônica de costumes, na qual eram constantes as figuras do malandro e do pilantra. O termo pornô que lhe fora agregado utilizava-se mais de uma malícia sugestiva para indicar um conteúdo erótico, já que as pornochanchadas não trabalhavam com a pornografia propriamente dita, mas sim “expunham a nudez [...] insinuando, às vezes deformando, mais do que exibindo”³⁰⁵. Seja como for, com o avanço da indústria pornográfica do cinema internacional, a Boca do Lixo para se adequar à nova voga do mercado passou a produzir filmes com conteúdos mais explícitos (o *hard core*), em que as cenas de penetração recebiam o detalhamento do *close up* que, hoje tão comum e banal, operava e opera a metonímia dos corpos. Segundo Pereira de Abreu, este foi o fim da Boca do Lixo com suas produções ainda interessantes, de baixo orçamento e com notável experimentação estética, pois muitos cineastas e escritores reconhecidos trabalhavam nessas produções (Luís Sergio Person, Roberto Santos, Carlos Reichembach etc). O aspecto cômico das pornochanchadas, que comercializava o “clima” excitante pela via do deboche, persistiu nas produções brasileiras do período que filmavam o sexo de maneira explícita e tentavam ao seu modo se adequar aos novos parâmetros da indústria, derivando muitas vezes o conteúdo obsceno para a sátira, o escracho e o grotesco da zoofilia. Assim, a semi-indústria brasileira da Boca (“a Hollywood brasileira”) morria no berço enquanto o cinema pornô estrangeiro, mais “sério”, era preterido pelo público que com ele se excitava.

Tanto a literatura quanto o cinema de corte mais obsceno parecem guardar uma forte vocação para a paródia. No Brasil, tal vocação vem ainda açulada pela tradição do instante

³⁰³ CAMILO, Wagner. Riso entre Pares, op. cit.

³⁰⁴ PEREIRA DE ABREU, Nuno Cesar. *O olhar pornô: a representação do obsceno*, op. cit.

³⁰⁵ Idem, Ibidem.

cafajeste, com tendência especial para o escracho e o deboche. De certa maneira, o livro de Reinaldo Moraes parece colocar as duas tendências em tensão. A pulsão libidinal, erótica, excitante da linguagem em *Pornopopeia* não está em nada do seu conteúdo propriamente erótico, explícito ou obsceno, mas na relação estabelecida pela forma de conspurcação da linguagem. *Pornopopeia* é de saída uma paródia do vazio, já que nos falta o original (o pré-roteiro supostamente escrito por Zeca). Assim, é em relação a esse canto original e inalcançável que a paródia operada no romance se põe ao lado de si mesma, e é através dela que o autor joga livremente com os materiais da tradição e também da cultura de massa. Não se trata apenas de confrontar imagens fetichizadas como já analisadas em algumas obras pornográficas do cinema, opondo pelo corte à cena de sexo explícito a imagem do rosto da atriz *indiferente* ao seu *partner* e ao expectador, como uma *top model* na passarela³⁰⁶, ou seja, confrontando simplesmente um fetiche com outro fetiche. Como já indicamos, a fetichização de uma cena de sexo, alocada naquilo que seria a própria vida, recebe como contraponto uma cena que retoma a imagem do fetiche dos filmes pornográficos revelando aquilo que se esconde por trás, na verdade a angústia dos bastidores. A obscenidade não se dá no simples confronto de um fetiche diante de outro (que de certa forma também são as cenas de bastidores), mas na construção dessa oposição que vai sempre mediada pelo *trabalho* e pelo *trabalho* com a linguagem.

Assim, o salto qualitativo e estético da paródia em *Pornopopeia* não reside na simples oposição de imagens e/ ou conteúdos, mas na operação linguística que a desenvolve. A paródia de ritmos, construções e conteúdos passa pela paródia da própria língua, como aponta Agamben sobre os poetas italianos: “no caso deles, a paródia não funciona apenas inserindo conteúdos mais ou menos cômicos dentro de formas sérias, mas parodiando, por assim dizer, a própria língua. Ela introduz (ou, o que é o mesmo, descobre) na língua [...] uma cisão”³⁰⁷.

Tendo isso em vista, basta observarmos no livro a construção minuciosa da oralidade cheia de jogos e inversões, aliterações e assonâncias, correção e barbarismos intencionais, arcaísmos e neologismos. Em *Pornopopeia*, esta dimensão da linguagem oral ultrapassa a maneira da sua incorporação que já era viva e também constituía um dos pontos fortes da criação nos outros romances do autor. A tagarelice do narrador de *Pornopopeia*, no entanto, é ordenada com muito mais sutileza. Sua fábrica verborrágica extrai do chulo uma riqueza linguística e inventiva que, guardadas as proporções – e esperamos não estar exagerando neste

³⁰⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. A ideia é retomada também em SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

³⁰⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*, op. cit., p. 43.

ponto, o que se ocorrer pode ser em partes explicado pela ignorância do autor desta dissertação –, talvez só encontre precedentes no passado e entre prosadores de peso na nossa literatura, na dicção de Mário de Andrade em *Macunaíma*, nos romances experimentais de Oswald e na obra de Guimarães Rosa (evidentemente que em nossos escritores modernistas não se trata de extrair tamanha riqueza de um mundo totalmente chulé como este que engendra, mas também é exposto nas linhas malcriadas ou *mal sapecadas* de *Pornopopeia*).

Seria nimiammente extenso transcrevermos e analisarmos aqui, no detalhe, a quantidade de recursos e efeitos retirados por Reinaldo Moraes da fatura opulenta dessa inventiva língua aparentemente chula e rastaquera. Devido o avançado da hora, que nos priva de tempo, mas também da capacidade dessa construção intelectual, não adentraremos profundamente em tal seara da obra, que não vale um léxico em forma de tomo, mas merece uma apreciação atenta.

Mas já que falamos da paródia em acordo com Agamben, poderíamos nos perguntar: em que sentido *Pornopopeia* pode almejar a profanação do improfanável através da paródia? Como vimos, o autor real marca a sua presença na obra através do *gestus* de composição, uma presença ausente que se dá a ver no esforço da sua atividade artística sedimentada no conjunto da empreitada. Também podemos dizer que sugestivamente o escritor marca sua presença na zona de sombra (lembremo-nos da foto desfocada na capa e na orelha do livro), como uma fantasmagoria que enxerta de carne o produto do seu trabalho. O jogo desigual entre narrador e interlocutor é posto como um dos motores da obra, obedecendo ao mesmo ritmo de zigue-zague, mas como também observamos ele é o seu ponto de chegada e implosão. O autor real se coloca no limiar da obra e conseqüentemente deixa de ser ele mesmo, ele morre na obra, ou se apaga, embora ainda esteja lá de outra forma, na linguagem que inventa e constrói.

Se a vida se parece com embutidos de frango, não resta nada à linguagem, senão violentar – primeiramente, através de si mesma – essa ficção vagabunda que estrutura nossa triste realidade. O ofício do escritor – aquilo que através de uma possibilidade limitada de escolhas ele põe termo à infinitude nefanda da obra – não é o seu próprio trabalho com a linguagem? Ao excedê-la, violentá-la, retorcê-la, inventá-la, não temos algo, em arte, daquela *violência pura* da qual fala Benjamin e é retomada por Agamben? A ideia de pureza, no caso, está sempre em relação, volta-se sempre para o seu meio estabelecendo um diálogo com aquilo que lhe é externo: “pura é a língua que não é um instrumento para a comunicação, mas que comunica imediatamente a si mesma, isto é, uma comunicação pura e simples”³⁰⁸. Portanto, a ideia de pureza não se trata de uma relação de meio quanto a um fim determinado,

³⁰⁸ Agamben, Giorgio. *Estado de Exceção*, op. cit. p. 95.

mas de uma relação *pura*, como a de uma violência *pura* que se “mantém em relação com sua própria medialidade”³⁰⁹.

E como a língua pura não é outra língua, não ocupa outro lugar que não o das línguas naturais comunicantes, mas se mostra nelas expondo-as enquanto tais, do mesmo modo a violência pura se revela somente como exposição e deposição da relação entre violência e direito.³¹⁰

Pois bem, a questão reside no fato de esse *meio puro* ser (no nosso caso a linguagem, mas também com a carga relativa de violência que nela possa existir) extremamente frágil à captura da religião capitalista. Como escreve o filósofo italiano: “Na sua fase extrema, o capitalismo não é senão um gigantesco dispositivo de captura dos meios puros, ou seja, dos comportamentos profanatórios”³¹¹. Assim, se a violência pura precisa ser perscrutada na sua relação com o direito³¹², ou seja, na forma da sua medialidade, a linguagem artística, que não é mais autônoma, precisa da mesma maneira (se) examinar minuciosamente (n)a sua relação com a religião espetacular (ou seja, fetichista e amparada, obviamente, no trabalho), na qual o meio puro da linguagem, “suspense e exibido na esfera midiática, expõe o próprio vazio, diz apenas o próprio nada, como se nenhum uso novo fosse possível, como se nenhuma outra experiência da palavra ainda fosse possível”³¹³.

A sociedade do espetáculo das mercadorias se baseia ainda na exploração incessante de trabalho, sua ideologia é a linguagem vazia que estrutura nossa frágil realidade, que cindiu do uso os *meios puros* tornando a própria profanação da ideologia, ou ato profanatório, em algo improfanável. Falência da crítica, cinismo, esgotamento das armas da dialética etc., são inúmeras expressões que dão conta de expor a sinuca de bico na qual nos encontramos.

De certa maneira, uma visão parecida acerca da expropriação operada pela cultura de massa já era apontada por Roberto Schwarz nas reflexões sobre os *altos e baixos da atualidade de Brecht*³¹⁴. O distanciamento brechtiano incorporado aos produtos midiáticos, da propaganda ao cinemão, das telenovelas aos programas de auditório (e hoje em dia, poderíamos dizer, incorporada aos *reality shows* que – ainda mais se pensarmos naqueles que exigem a participação, a ação e o trabalho do público consumidor para que o horror e o jogo possam continuar – incitam no lugar da reflexão crítica a adesão irrestrita), perdia a força

³⁰⁹ Idem, Ibidem, p. 96

³¹⁰ Idem, Ibidem, p. 96

³¹¹ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*, op. cit., p. 76.

³¹² Idem, Ibidem, p. 76.

³¹³ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*, op. cit.

³¹⁴ SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*, op.cit.

crítica da sua elaboração estética para sobreviver enquanto matéria-prima fetichista incorporada aos subprodutos da indústria de massa (mas não só), em detrimento do peso histórico e político que também eram partes constitutivas do procedimento desenvolvido pelo poeta-dramaturgo alemão. Essa apropriação, ou planificação via rolo compressor, que a sociedade carola do espetáculo maneja na crítica, na profanação, naquilo que poderia emergir enquanto meio puro, não acontece senão pela admissão de trabalhadores capazes de operar tais conteúdos de maneira mais ou menos eficazes, capazes de trabalhar com a linguagem cooptando suas possibilidades, em algum momento contestadoras, transformando-as em meios vazios³¹⁵. Quem diria que os criadores distraídos do novo ofereciam novas armas para o inimigo? Ou que muitas das novidades que celebrávamos à esquerda trocavam de sinal passando perfeitamente desenvoltas para o outro lado? Talvez porque muitas das nossas melhores cabeças, algumas trânsfugas outras nem tanto (e isso precisaria de uma comprovação em âmbito mais geral, ou seja, não apenas pensando no Brasil), acabaram por se adequar, por questões de sobrevivência ou pela sedução do metal vilão, ao lado cômodo da trincheira. Mas talvez ainda exista, uma certa corja de artistas que conhecendo os dois lados da mesma moeda-mundo faça surgir por um breve lapso (e parece que esse é o risco que continuaremos correndo) um algo novo antes da sua própria extinção.

A construção da linguagem em *Pornopopeia* é desse momento, e está diretamente em diálogo com aquilo que lhe é externo, mas que com ela se relaciona: a atividade humana da invenção linguística em relação a uma zona de anomia chamada de trabalho e que também sustenta a proliferação do lixo cultural do mercado. Por um lado, essa epopeia pornográfica com distanciamento épico chama a atenção para o seu caráter de construção, de invenção, de atividade artística revertida em trabalho. A seu modo, se posiciona dentro do olho do furacão, no meio do processo produtivo da sua época sem esconder o tensionamento constitutivo da sua contradição fundamental. De maneira mais profunda, na verdade, a obra de Reinaldo Moraes chama atenção para o fato de ela nascer da própria impossibilidade da sua construção enquanto obra de arte. Salvo engano, é dessa própria tensão que ela retira a força da sua fatura – isto é, se pensarmos, é claro, a sua impossibilidade dentro dos parâmetros valorativos da obra de arte preconizados e defendidos por um pessimismo saudosista da modernidade clássica ou, o que é bem pior, dentro da felicidade oba-oba e equivalente do cinismo pós-moderno. Entre um e outro, por onde transitar? No fundo, *Pornopopeia*, assumindo e tentando

³¹⁵ Vale notar que com a internet esse trabalho de operação técnica da indústria cultural se dissemina de maneira total, guardando também o estigma de uma desvalorização. Nas redes sociais, querendo ou não, todo mundo dá uma estetizada na anônima vidinha, isto é, cada um é sua própria indústria cultural.

se equilibrar nesse lugar impossível, chama a atenção para o caráter de a sua paródia ser compreendida enquanto princípio construtivo – já que nasce como impossibilidade de ser o *canto original*, de identificar-se totalmente ao(s) modelo(s); assim, esse canto torto aloca-se contra o canto, ao lado dele³¹⁶. Ou seja, embora recupere os modelos não pretende restituí-los um uso antigo, mas quem sabe aponte para o novo que, por ora, também não existe. Por certo, tal empreitada é arriscada, pois o espaço transitável é tão estreito quanto perigoso, mas talvez ele seja (e isso é o difícil de dizer e aceitar), nas circunstâncias atuais, um dos únicos possíveis.

No entanto, o livro é todo ele uma parábase, uma conversa escrita com o leitor/interlocutor. Na definição de Agamben:

[...] a parábase (ou *parekbasis*) designa o momento em que atores saem de cena e o coro se dirige diretamente aos espectadores. Para fazê-lo, para poder falar ao público, ele se desloca (*parabaino*) para a parte do prosccênio chamada *logeion*, o lugar do discurso³¹⁷.

Semelhante ao procedimento na comédia grega, quando a voz do narrador se volta para o interlocutor no gesto da parábase, temos aquela desestabilização das posições seguras entre narrador e interlocutor, autor e leitor e eles “trocam entre si os papéis, a tensão entre cena e realidade se atenua, e a paródia talvez conheça sua única solução”³¹⁸. Pois como diz Agamben: “A parábase é uma *Aufhebung* – uma transgressão e uma realização – da paródia”³¹⁹. E continua mais especificamente acerca do procedimento da parábase no romance moderno:

Convocado e deportado para fora do seu lugar e de sua condição, o leitor não acede ao lugar e à condição do autor, mas a uma espécie de intermundo. Se a paródia, cisão entre canto e palavra e entre linguagem e mundo, comemora realmente a ausência de lugar da palavra humana, nesse caso, na parábase, essa angustiante a-topia por um momento se atenua, se anula em pátria.³²⁰

Pois bem, só que esse não lugar, esse intermundo conquistado a partir do prosccênio, há muito tempo também já não foi cooptado, isto é, já não foi incluído na mesma lógica improfanável depois do roubo do procedimento brechtiano? Tendo isso em vista, o que temos em *Pornopopeia* não é, inclusive, a encenação dessa parábase? Parábase da paródia? Paródia

³¹⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*, op. cit., p. 39.

³¹⁷ Idem, Ibidem, p. 47.

³¹⁸ Idem, Ibidem, p. 47.

³¹⁹ Idem, Ibidem, p. 47.

³²⁰ Idem, Ibidem, p. 47-48.

da parábase? Profanação do improfanável? Ou outra coisa, será que não poderíamos pensar no mundo, como captado em *Pornopopeia*, exatamente como (ele mesmo) uma paródia de mau gosto?

Dissemos que *Pornopopeia*, se quisermos entendê-lo como paródia, é antes de mais nada uma paródia do vazio. Uma paródia, então, de um ponto de vista afeito à paródia pós-moderna operada pela indústria cultural? Ou melhor, uma sátira da paródia que vivemos dia-a-dia no nosso cotidiano?

Nessa direção há no romance uma conjunção de procedimentos, não só o distanciamento épico brechtiano da narrativa (a encenação estratégica do vicário e que mostra a si mesma ao mostrar esse narrador), mas também uma paródia da paródia, já que esse lugar ao lado, vazio, também não pré-existe, o que também quer dizer “já foi cooptado”. Assim, ele precisa ser cavado por dentro, talvez no fora que já foi fagocitado pela ameoba gigante e louca passando a fazer parte dessa estrutura, dessa religião improfanável. A saída pela paródia, como um alto ponto da atualidade de Brecht também já fora apontada por Roberto Schwarz quando em conjunção com “a incorporação do ciclo da crise à forma teatral” n’*A santa Joana*.

O que parece desatualizado, hoje ainda mais, é o peso da insurgência que a referida peça de Brecht, analisada por Schwarz em seu ensaio, parecia apontar. Tal idealismo revolucionário de fato não está em *Pornopopeia*, nem poderia, pois o contexto em que a obra foi escrita é outro e definitivamente, até agora, não dá pintas de melhorar. Se a obra o fizesse, teria que também indicar tal caminho, o que poderia se tornar um engodo idealista insuportável. No livro de Reinaldo Moraes, temos a incorporação da lógica da exceção à forma do romance. Porém, no *Pornopopeia*, qual é o sentido dessas operações constantes em relação à tradição, elas servem para quê? Elas, em nossos dias, já não estão misturadas devidamente à feição da indústria cultural? Ou seja, uma paródia dos clássicos já não pode ser reconhecida nos artefatos da própria cultura de massa? Assim, por outro lado, a indústria cultural não aponta para aquilo que sempre existiu na cultura burguesa moderna, seu caráter de mercadoria? Esse dado encarado como novo e tão assustador da indústria cultural, não assusta mais porque revela, na verdade, o lado obscuro da própria alta cultura burguesa num passado de aparente autonomia estética, no fundo amparada pela divisão do trabalho, exploração de classe etc.? O mais assustador, no entanto, é que diante da nova configuração da indústria cultural (que inclui a internet como plataforma decisiva) os artefatos verdadeiramente artísticos, ainda cientes da irreconciliabilidade da sua contradição histórica, quase que desaparecem diante das infinitas mercadorias culturais sem valor que pipocam a contragosto e a todo momento diante de nossos olhos.

Pois bem, voltando à paródia, a maneira pela qual ela se constrói no livro de Moraes não aponta para a possibilidade de um novo uso da tradição? Não a restituição do seu uso antigo e ainda persistente no mesmo lugar. Mas um uso novo, dado ao próprio jogo e ao desrespeito, não pelas formas em si, porém ao peso histórico-social de seus utilizadores elitistas, homens, brancos, afeitos ao caráter distintivo e dominador que a ideia de alta (ou como podemos notar principalmente nos dias de hoje, também baixa) cultura sempre soube exercer? Logicamente, ou se não estivermos de todo errado e ainda correndo o risco de parecermos um manifesto, dialeticamente essa plena realização só poderia acontecer no âmbito de uma sociedade amplamente revolucionada, principalmente em que a atividade humana não fosse mais o *trabalho*, esta correia. Contudo, a essa peia ainda estamos todos presos e ninguém, senão nós que estamos dentro dela, pode desatá-la. Não seria esta a lição silenciosa, consciente ou inconsciente, da obra?

Mais Perguntas

O meio do escritor, a linguagem, não é o seu próprio trabalho? Ou melhor, a linguagem que ele inventa, recria, conspurca não está em relação direta, mediatizada, ao próprio fato de ela ser também trabalho? Não é o fruto desse trabalho que será comercializado da mesma maneira que os produtos confeccionados por Paulo Coelho, Lobsang Rampa etc.? Não é essa contradição mantida viva dentro da própria obra seu caráter indelével de mercadoria? E mais ainda, viva dentro do seu próprio processo construtivo autoreflexionante e que se põe e se sabe dentro das relações de produção do seu (nosso) tempo? Se vivemos num mundo de indústria cultural total, por onde se espalham infinitos artefatos artísticos desvalorizados – primeiramente, por si mesmos – e que abdicam da qualidade estética, lutar para manter viva essa contradição entre arte e mercado, já não é alguma coisa, um feito? Mesmo que não haja autonomia, persegui-la sem ilusões, promovendo não um estilhamento da parede de vidro intransponível que separa arte e vida (o que só seria possível numa sociedade efetivamente revolucionada), mas que seja uma trinca, rachadura ou arranhão, já não é algo a se considerar?

Se esse romance é de deformação, não é que ele solapa a tradição da literatura brasileira, com a qual joga livremente, mas despindo-a ou atacando-a na sua ideologia nacional, ele não aponta para algo novo, que diz respeito ao próprio país e precisa ser eliminado? Se há, de fato, uma vantagem epistemológica na periferia do capital, o réquiem da

cordialidade regido pela forma de *Pornopopeia* não aponta amplamente para o mercado, já que sua base ainda é o trabalho e este também é, cada vez mais, conduzido pela indiferenciação entre regra e exceção? Sem ilusões e também sem uma ampla dimensão coletiva, a obra de Moraes não busca ou ao menos tenta cavar uma saída no interior do jogo, visto que não existe espaço fora dele?

Não é esse o sentido de estarmos, ainda que convivendo com seus sucessivos desmanches, resistindo capengamente no interior da academia? Lutando dentro do estreito espaço que nos cabe tentando fazer com que ainda não morra a crítica? Mesmo que esgarçada como pretende (ou acabou saindo?) esta?

A postura de Bartleby, de preferir não fazer, hoje não seria respondida com um “tudo bem, próximo da fila do exército de reserva”? Como instaurar a exceção verdadeira, senão parando a máquina do progresso? No manifesto contra o trabalho, a saída proposta pelo grupo Krisis retoma a imagem dos tecelões que quebram as próprias máquinas que deveriam operar. Não é esta uma saída pela *violência pura*, que se volta para o seu meio? Mas ao colocarem-se nessa zona fora do jogo, eles não seriam hoje rapidamente massacrados como qualquer outro movimento insurgente que ainda teima aparecer? Em arte, como aquela violência pura e aberta para a exceção verdadeira pode ser alcançada, senão pela própria violação da linguagem da cultura de massa, mas também da alta cultura que sempre foi, no fundo, escorada por um sistema de dominação?

Pornopopeia não é uma obra capaz de instaurar o caos irreversível dentro da literatura brasileira, talvez essa possibilidade tenha definitivamente se perdido dentro dos parâmetros com os quais nos acostumamos nesse nosso sistema-mundo-moderno produtor de apenas mercadorias. Mas é um acontecimento que no seu espaço reduzido e mínimo procura implodir o jogo; mesmo sabendo que, do lado de fora, o jogo continua.

Profanações? Grande Pornopopeia: mais duas veredas, ou ainda três...

A procura persistente de Reinaldo Moraes pela mediação correta que o escritor procurava dar aos seus narradores levou trinta anos, mas encontrou o prumo em *Pornopopeia* com a elaboração dessa estratégia narrativa que o autor intentou no seu vicário, conforme estudamos. Mesmo que tudo ou quase tudo apareça em seu conteúdo na toada do deboche, não há como ignorar a seriedade dessa obra, nem sua pretensão que já está no título ao atribuir-se um alto valor enquanto uma epopeia da putaria explícita do mundo

contemporâneo. Embora seja desvalorizada, esta obra de arte não se desvaloriza, o que no mundo de hoje já é bastante coisa. Não criemos pânico, o autor desta dissertação ainda não está totalmente louco, não dissemos que em *Pornopopeia* estamos diante da *Ilíada*, nem da *Odisseia*, nem mesmo dos *Lusíadas*, embora sob as cifras do seu conjunto também possamos encontrar tais ecos. Entretanto, é possível, no insano barco bojudo da obra, observar sua tentativa de elevar-se em totalização através da experiência (se esta ainda for possível, se não, troquemos por vivência) no particular, ou seja, no espaço da nação derruída – nesse sentido também é que podemos dizer que sua forma é mais clássica (e negativa?) do que pós-moderna. De certa maneira, Zeca é o Zeca (um qualquer José, nomeado por um Carlos)³²¹, é o narrador lubrificado e escorregadio que, precariamente, tentamos situar. Porém, se Zeca é o Brasil pós-1964, sua pornografia épica, como nas epopeias, narra o destino de um povo que, como a nação, não existe mais – ou nunca existiram, ambos, se quisermos radicalizar (o que de vez em quando é sempre bom, ainda com o risco de nos estreparmos), a não ser enquanto projeção ideal fracassada, mas que vai bem (mal) estruturando, em meio a outras coisas (aparelhos ideológicos), a nossa realidade. No fim das contas somos este aleijão que sempre tivemos para a janta. E agora José?

Partimos do ponto que *Pornopopeia* é uma epopeia sem o mito, sem misticismos metafísicos, com um concílio abstrato muito concreto – a coerção do trabalho que limita a emancipação da atividade, vá lá, humana. O ritual concreto do sofrimento psicológico, físico, subjetivo ao qual estão submetidos esses (nós) sujeitos precários: prostitutos, intelectuais, artistas, professores, traficantes e a lista segue...

Vimos também que essa lógica de exceção do trabalho como que se derrama pelas outras esferas da vida, o sexo entre elas. Ou seja, ela persiste reposta de maneira sistemática pelo narrador durante toda sua fuga. Dentro disso, tentamos compreender as fundações da narrativa cavadas, através de seu zigue-zague incessante, em dimensões privilegiadas pela órbita da exceção, ou seja, como alegorias do funcionamento desse estado de exceção permanente, são eles: a noite que funda o foco narrativo; 1964 que funda o sujeito e reedita o país no mundo; o esculacho policial que funda o enredo; a suruba que organiza esta ideologia de exceção, ou concentra sua lógica no seu microcosmos metonímico. Desses pontos partimos para uma apreciação mais detida do caráter de Zeca e da sistematização do seu escracho (meio libertino, meu cafajeste), como uma espécie de didatismo do mal posto em prática na

³²¹ Apesar de fortuita nesta arrastada conclusão, a relação não é absurda, já que o José criado por Carlos Drummond de Andrade é qualquer um para quem o título do seu poema se dirija em pergunta.

relação com algumas personagens do romance – que aponta em nossos dias para a boçalidade em curso contínuo do desconcertado ressentimento nacional.

No segmento posterior de nosso trabalho, procuramos descrever a estratégia narrativa desenvolvida por Reinaldo Moraes na elaboração do *Pornopopeia*. Analisamos, primeiramente, como se dá a tentativa do escritor de deixar explícita, no interior da obra teatralizada, a emergência do autor implícito através de uma outra figura, o próprio leitor implícito da narrativa de Zeca que no limite é revelado como o escritor do texto que temos em mãos – ou seja, tentamos mostrar como essa figura que se coloca entre o narrador e nós, leitores reais, é o próprio *narrador vicário* do texto, o emulador épico da figura de Zeca que atua no princípio construtivo da obra. Daí retornamos à lógica do trabalho que se reestabelece e repõe no pacto cordial de *freela* (entre o informal e a norma) que o narrador estabelece com seu interlocutor (o vicário). Este último, ao ir mostrando-se nas entrelinhas – enquanto mais avança o pacto-conteúdo da narrativa – mais inverte a relação que precisamos ou podemos estabelecer com a obra em seu pacto de leitura, que deriva da sua forma e segue em sentido contrário ou avesso ao proposto por Zeca. Ou seja, enquanto Zeca diz uma coisa, a obra em si lhe desdiz pelo contrário, escovando sua história a contrapelo.

Por fim, ainda que de maneira reduzida, procuramos avaliar como Reinaldo Moraes, em *Pornopopeia*, estabelece um diálogo produtivo e interessante com a tradição da literatura brasileira através da *ecolalia distorcida*, seu falar cafajeste, por meio da paródia de conteúdos e de algumas formas caras às nossas letras.

Uma possibilidade de fechamento

Em *Pornopopeia* como um todo não há uma dimensão mágica ou idealista, a não ser enquanto alavanca para sua própria destituição ou implosão. Em meio ao redemoinho da sua realidade, ou na tromba d'água na qual se vê afogado, Zeca repõe a fantasia descrente do seu projeto (Samayana, Sossô, Jaipur) como uma tacanha solução *ex-machina*, tão irreal quanto impossível. Não à toa a ilusão final do romance – esse ideal extremamente individualista perseguido pelo narrador desde o início da sua fuga – acontece com a insistente luminosidade rosácea expelida pela reposição de seu último termo em contraste aterrador com o negrume branco da página, que segue depois da última linha da narrativa. A luz cor-de-rosa também está no final de algumas peças de Bertold Brecht, inclusive na já citada *Santa Joana dos*

matadouros, para ressaltar a ironia de um fechamento idealista e digestivo que sempre precisará ser combatido.

Nesse sentido, observemos dentro de mais um conteúdo cifrado, a explicação que Zeca nos fornece sobre sua pastichada obra cinematográfica e que de certa maneira dialoga com a emergência da marginalidade definitiva de sua própria existência no encaminhamento final do enredo:

No final, plena manhã, a puta lambia a beirada suja de pó do meu cartão de crédito, enquanto me ouvia explicar todo o potencial anarconiilista da poética patética da minha cinematografia apatificada pós-sganzerliana com sua narrativa brechtiano-holísticofrênica e seus personagens transapocalípticos, e o grandíssimo caralho cocainado a quatro. [466]

Ou ainda, se quisermos, a narrativa de *Pornopopeia* começa em *medias res*, nonada, mas não *ex-nihilo* imitando a Criação, pelo contrário, ela se mostra *ex nihilo nihil fit* através da exortação imperativa do trabalho e alertando exaustivamente para aquilo que importa, no fundo, durante toda a sua travessia. Esta se desdobra da cordialidade envenenada do pacto inicial até o seu engodo repostulado no desfecho, o que também aponta – uma vez que, como dissemos, dois pactos estão em cena – para uma dupla tra(d)ição: uma é aquela da supressão infinita; a outra é aquela que procura por um fim no quiproquó da própria obra. Não seria de todo absurdo compreendermos a última linha de *Pornopopeia*, ou melhor e mais especificamente: não seria absurdo compreendermos o retorno de seu último termo reflexionado, aquele que adorna de uma translucidez rosácea o fecho da narrativa, como a derradeira pista da paródia profana que trai a tradição e aponta para a inversão do seu modelo pactário de leitura. No lugar do mundo-sertão a troca cifrada pela “Cidade Rosa, a Cidade Rosa”. [475]

Depois de destruir, destituir, trair (a tradição e certa lógica imperativa do país?) nenhuma identidade, nenhum modelo, nada é posto ou afirmado no lugar, por que nada há para ser firmado – a não ser o próprio ato que também implode a própria obra. Por outro lado, curiosamente, o livro também nos engole (devora), de modo que, finda a leitura, há certo alívio desconfortável quando ele nos devolve à realidade. Esta tem por horizonte a mesma realidade figurada e retorcida durante toda a narrativa, o encontro abrupto com o fim da linha. Dissemos alívio, uma vez que, contudo, nosso estado não é o de um embotamento mágico e místico que perdura após o fim da leitura, mas desconfortável, pois o enigma traz uma sensação de pulga atrás da orelha ou, como dizia a música, dentro da cueca.

O gozo em *Pornopopeia* reside somente na linguagem e sua mediação é despoletada pelo conteúdo da própria obra na figura, na atuação silenciosa e profunda, para além da superfície, do vicário. Entre o narrador e o vicário, portanto, existe a mediação do trabalho que pertence ao segundo. O que este outro expõe não é nada, senão a mediação desse trabalho, ou seja, exatamente aquilo que falta na consciência da fuga ambiciosa do próprio porta voz da narrativa, mas que também é por ele transferido ao duplo, o substituto. É neste sentido que revertendo as armas do propositor do pacto, dentro do próprio jogo, como se diz no futebol, com o seu regulamento debaixo do braço, o vicário trai o narrador. No fim de partida da história, o narrador emula o vicário e procura suprimi-lo. O primeiro, no entanto, passa provar do seu próprio veneno ao ser meticulosamente emulado pelo segundo. A traição acontece, assim, segundo e seguindo as regras e a lógica, dentro do próprio pacto supressivo estabelecido pelo narrador.

Ao desestabilizar através da parábase (ou seja, toda a teatralização da narrativa) as posições seguras entre narrador, vicário, autor, leitor a obra pretende, almeja e procura após isso fazer com que todas essas figuras retornem aos seus respectivos lugares “reais”, ao invés de aprisiona-los no limite dessa anulação. Assim como a obra encena o réquiem bem humorado da nossa cordialidade, ela não se distancia também (ou seja, põe sob análise) o mecanismo da *formação supressiva* que vigorou e vigora persistentemente na confecção de nossas obras?

Se sim (e nos referimos, mesmo, a este *se* em tom de dúvida quanto a este ponto específico) – se por um lado esse é o recado silencioso da obra, a saber, o fim em suspenso de um rito de anulação, eliminação e supressão, que também é o do trabalho; por outro lado, na sociedade real, o ritual de sofrimento continua. Mas a obra, dentro daquilo que pode fazer, não deixa de criticar sua permanência através da distância incorreta que assume.

Através do seu jogo interno rigorosamente construído, a negatividade de *Pornopopeia* pode, como sentencia Adorno, “transformar-se em prazer, mas não em positivo” – lembremos que Brecht não pretendia eliminar o prazer e a diversão com seu teatro. Ora, derivemos essa supracitada afirmação adorniana, presente em sua Teoria estética num segmento conclusivo sobre Schönberg e a arte moderna: a negatividade pode converter-se em gozo crítico, pela e na linguagem.

Ao trair a realidade, a tradição, a obra pode apontar para uma fagulha crítica de superação, mas não pode ao mesmo tempo firma-la – o que seria, no horizonte degradado do futuro-do-pretérito-no-presente, que é o nosso tempo atual (mas também o da obra, com todas os seus zigue-zagues petrificados), uma positividade problemática, pois no momento não há

sinal de que uma transformação efetiva esteja em curso, a não ser aquela que só despenca mais e mais pela encosta do abismo.

Nossa derradeira provocação – além dos paralelos com Brecht e Guimarães Rosa, que podem ofender a crítica que valoriza o gênio em detrimento da crítica que contesta o *trabalho* – é de fato uma provocação, pois não estamos à altura intelectual de comprovar pormenorizadamente a retomada e o resgate teórico que segue no paralelo da nossa arriscada indicação abusadinha.

Se em Machado a formação da literatura brasileira se realiza à revelia do país, em Reinaldo Moraes a mesma literatura se deforma à revelia dos aspectos da nossa *formação supressiva* que perdura. Dizendo de outra maneira, a literatura brasileira se deforma à revelia da ideia de nação que precisa ser formada numa modernização conservadora infinita. Ou seja, enquanto a idealização da formação nacional persiste, mas é exatamente aquilo que deve sair do centro como caminho de superação.

Se a formação se completou e ela é isso que estamos vendo, ela deve ser abandonada enquanto cerne gravitacional da ação social e crítica. O espírito crítico precisa não reafirmar a nação na sua ilusão desastrosa e impossível na busca por uma espécie de capitalismo mais civilizado, mas criticá-la implodindo o pedestal que a sustenta.

Zeca não é, como já dissemos, um libertino tipologicamente reconhecível, nem tão pouco um libertário, cuja máscara frouxa ele mal sustenta. Nem *Pornopopeia* é uma obra claramente de esquerda, seja lá o que hoje esse termo queira dizer ou definir, haja vista a quantidade de deserções daqueles que passaram à destra em detrimento da sinistra. Contudo, a obra, além de compor o rol das mais interessantes surgidas durante as últimas décadas, talvez também seja, dentre suas poucas irmãs, uma das mais críticas.

O alto teor sistemático, anárquico e demolidor do escritor Reinaldo Moraes – portanto estamos nos referimos ao campo literário – talvez baste para considerá-lo um escritor libertino e de peso. Daí a nossa derradeira provocação, como Sade é um escritor libertino incapaz de realizar aquilo que concebeu enquanto produto da imaginação, interessando-nos, por conta disso, pela sua construção minuciosa de uma libertinagem-mundo fictício. Reinaldo Moraes é um libertino que miniaturiza um mundo fictício no limite estreito com a realidade fim de linha em que vivemos – independente de agora forçarmos, ou não, demasiadamente a barra, pois este é o sentido de uma provocação –: um libertino no colapso do capitalismo.

Bibliografia

Do Autor

- MORAES, Reinaldo. *Tanto Faz*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- _____. *Tanto Faz*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. *Abacaxi*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- _____. *A órbita dos caracóis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Tanto Faz*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.
- _____. *Umidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Pornopopéia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- _____. *Tanto Faz & Abacaxi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Geral

- ADORNO, T. W. *Minima Moralia*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993.
- _____. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003.
- _____. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003.
- _____. Crítica cultural e sociedade. In: *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 7-26.
- _____. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2012.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ANDERSON, Perry. Balanço do Neoliberalismo. In: SADER, E.; GENTILI, P. (Orgs). *Pós-neoliberalismo: As políticas Sociais e o Estado Democrático*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 9-23.
- _____. O Brasil de Lula. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 91, novembro de 2011.

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- ALENCAR, Jose de. *Iracema*. São Paulo: Melhoramentos.
- ALMEIDA, Manoel Antonio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- _____. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ALVIM, Francisco. *Poemas*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1963.
- _____. *Sentimento do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- ANDRADE, Mario. *Macunaíma*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1979.
- _____. *Poesias Completas*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1980.
- ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Serafim Ponte Grande. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, v. 2.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *O sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004.
- _____. *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- _____. *Obras completas: Conto e teatro*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v. 2.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 4. ed. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 2002.
- AZEVEDO, Álvares. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d].
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. São Paulo: Global, 2012.

- BARBOSA, João Alexandre. *A tradição do impasse*. São Paulo: Ática, 1974.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1958.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- _____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. 2. ed. São Paulo, Cia. das Letras, 2009.
- BORING, Lynda. Esplendor e miséria de um abacaxi. *Folha de S. Paulo*, Folhetim, 18 de agosto de 1985, p. 6-7. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1985/08/18/348>. Acesso em: 31 nov. 2013.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BRITO, Antonio Carlos Ferreira de; ARÊAS, Vilma (Org.). *Não quero prosa/Cacaso*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.
- _____. Conversa fiada. *Revista Veja*, 18 de novembro de 1981. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/>. Acesso em: 15 out. de 2013.
- _____. *Lero-Lero*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 letras, 2002.
- BRECHT, Bertold. *A vida de Galileu*. Trad. Roberto Schwarz. In: *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, v. 6.
- _____. A boa alma de Setsuan. In: *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, v. 7.
- _____. A Santa Joana dos matadouros. In: *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, v. 4.
- _____. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BRUM, Eliane. A boçalidade do mal. *El País – Brasil*. Disponível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2015/03/02/opinion/1425304702_871738.html Acesso em: 2 mar. 2015.
- BUCCI, Eugênio; KEHL, M. R. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004.

- BUKOWSKI, Charles. *Crônica de um amor louco*. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BURROUGHS, William S. *Junky*. Trad. Reinaldo Moraes. São Paulo: Cia. Das Letras, 2013.
- CAMILO, Vagner. *Riso entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 1997.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Invenção, 1965.
- CAMPOS, Paulo Mendes. *Os bares morrem numa quarta-feira*. São Paulo: Circulo do livro, 1980.
- CALDWELL, Elen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Trad. Fabio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- _____. *Brigada Ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- _____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- _____. Oswald viajante. In: *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008, p. 97-101.
- CONTI, Mário Sérgio. O malandro voltou fissurado. *Revista Piauí*. Edição 51.
- CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton. *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEJOURS, Christophe. *A banalização da injustiça social*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.
- DURÃO, Fabio. Not exactly sex and Drugs. Reinaldo Moraes: Pornopopéia between monadology and partition of sensible. Disponível em: [http://www.academia.edu/8951431/Not Exactly Sex and Drugs Reinaldo Moraes Pornopopéia between monadology and the partition of the sensible](http://www.academia.edu/8951431/Not_Exactly_Sex_and_Drugs_Reinaldo_Moraes_Pornopopéia_between_monadology_and_the_partition_of_the_sensible) Acesso em: 07 nov. 2014.
- HOLLANDA, Chico Buarque. *Estorvo*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

- FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A Festa*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, n. 63, mar.-abr.-maio 2002, p. 166-182.
- GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque; Ventura, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- GRUPO KRISIS. *Manifesto contra o trabalho*. São Paulo: Conrad, 2003.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 12, junho de 1985.
- _____. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2007.
- _____. *O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Unesp/ Boitempo, 1997.
- _____. Cultura e capital financeiro. In: *A Cultura do Dinheiro*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- _____. Periodizando os anos 60. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Trad. César Brites e Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 81-126.
- KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.
- KURZ, Robert. A estética da modernização. Trad. Cláudio Roberto Duarte. Disponível em: <http://obeco.planetaclix.pt>, janeiro de 2002. Acesso em: 17 nov. 2013.
- _____. *O colapso da modernização: Da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*. 6. ed. Trad. Karen Elsabe Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.
- _____. *Com todo vapor ao colapso*. Rio de Janeiro: Pazulin, 2004.
- _____. *Os últimos combatentes*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- LAFETÁ, João Luiz; PRADO, Antonio Arnoni (Org.). *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2004.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

- LISPECTOR, Clarisse. *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1977.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José M. M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MASSI, Augusto. Resenha sem título, sobre “Estorvo” de Chico Buarque. *Novos estudos CEBRAP*, n. 31, São Paulo, out. 1991, p. 197.
- MELO NETO, João Cabral. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- NOVAES, Adauto (Org.). *Libertinos e libertários*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista: O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: Experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- _____. *Era no tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade das Memórias de um sargento de milícias*. 2005. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2005.
- PASTA Jr. José Antonio. *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*. Tese (Livre docência). Universidade de São Paulo, 2011.
- PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense/ Publifolha, 2000.
- PEREIRA DE ABREU, Nuno Cesar. *O olhar pornô: a representação do obsceno*. 1994. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1994.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/ Biblioteca Nacional, 2008.
- ROSA, Guimarães. *Grande Sertão Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- SADE, Marques de. *120 dias de Sodoma ou A escola da libertinagem*. Trad. Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2006.

- SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. A velha pobre e o retratista. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. *Que horas são?*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. Verdade tropical: um percurso de nosso tempo. In: *Martinha versus Lucrecia*, São Paulo: Cia. das Letras, 2012, p. 52-110.
- _____. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 7-41
- _____. *A Sereia e o Desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- _____. (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SCHØLLHAMMER, Karl. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SINGER, André. *Os sentidos do Lulismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- TELLES, Vera da Silva. Transitando na linha de sombra, tecendo as tramas da cidade (anotações inconclusas de uma pesquisa). In: *A era da indeterminação*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- TITAN Júnior, Samuel. Um folhetim amargo. *Folha de São Paulo*, Mais!, 9 de outubro de 2005, p. 7. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/2005/10/09/72>. Acesso em: 15 maio 2014.
- VIANA, Silvia. *Rituais de Sofrimento*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- WACQUANT, Loïc. *Punir os pobres*. Trad. Sergio Lamarão. Rio de Janeiro: Revan, 2013.
- WALDMAN, Berta; VOGT, Carlos. A pose, a cópia, o cafajeste. In: *Caminhos cruzados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. São Paulo: Hucitec; Curitiba: Secretaria da Cultura e do Esporte do Governo do Paraná, 1992.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

WISNIK, José Miguel. Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados). In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ŽIŽEK, Slavoj. *A visão em paralaxe*. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. O espectro da ideologia e Como Marx inventou o sintoma?. In: ŽIŽEK, Slavoj (Org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

_____. *Vivendo no fim dos tempos*. São Paulo: Boitempo, 2012.