

A SAGA DOS SERES RETALHADOS: IMPASSES AURÁTICOS E REPRESENTAÇÃO DESVIANTE NA *PORNOPOPÉIA*, DE REINALDO MORAES

Ravel Giordano Paz*

Resumo

O trabalho consiste numa leitura do romance *Pornopopéia*, de Reinaldo Moraes, abordando-o como um corpo-escritura às voltas com as demandas, desejantes e outras, suas próprias e dos corpos-consciências que o habitam e configuram. Para isso, buscamos sondar o que denominamos, no rastro do conceito de aura de Walter Benjamin, as *pretensões auráticas* do romance; pretensões estas que, no embate com aquelas demandas, configurariam impasses não explorados por Moraes, dando lugar a uma intrincada ritualística catártico-sacrificial.

Palavras-chave

Arte; Aura; Desejo; Escrita; Literatura Brasileira Contemporânea; Literatura; Pornografia; *Pornopopéia*; Reinaldo Moraes.

Abstract

The work consists of a reading of the novel *Pornopopéia*, of Reinaldo Moraes, approaching it as a body-writing to cope with the demands, desiring and other, it's own and of the bodies-consciencies that inhabit and configure it. In order to do that, we probe what we call, in the wake of the concept of aura of Walter Benjamin, the auratic claims of the novel; claims which, in the clash with those demands, would configure impasses not explored by Moraes, giving rise to an intricate cathartic-sacrificial ritualistic.

Keywords

Art; Aura; Contemporary Brazilian Literature; Desire; Literature; Pornography; *Pornopopéia*; Reinaldo Moraes; Writing.

* Departamento de Letras – Universidade Estadual de Goiás – UEG/Quirinópolis. E-mail: ravelgp@yahoo.com.br

O medo de amar é o medo de ser livre.
Beto Guedes

A esperança tá grudada na carne
Que diferença entre o amor e o escárnio!
Cazuza – Baby suporte

Outros olhos na cidade: o *flâneur*, o *voyeur*, o *porneur*

A certa altura de seu conhecido mas nem por isso – diga-se logo em defesa do “*best-seller*” que foi *Tudo que é sólido desmancha no ar* – menos brilhante ensaio sobre a gênese da modernidade capitalista (ou seja, de *uma* modernidade, ou uma *ideia* ou *reivindicação* de modernidade), Marshall Berman observa que, na segunda metade dos oitocentos, “após séculos de vida claustal, em células isoladas” (BERMAN, 1998, p. 146), e graças às reformas de Haussmann, Paris finalmente chegara a constituir “um espaço físico humano e unificado”. Por mais subsunoras que sejam, essas imagens organicistas ilustram com propriedade os fenômenos que Berman tem em vista: ele se refere não apenas às transformações físicas sofridas pela cidade quando da construção dos grandes bulevares como às implicações dessas transformações na mobilidade espacial e social de seus habitantes, deslocados aos “milhares e milhares” no curso de um processo abrupto que, no entanto, culminou em uma configuração urbanística que “franqueou toda a cidade, pela primeira vez em sua história, à totalidade de seus habitantes” (BERMAN, 1998, p. 146).

O leitor certamente se lembrará que esse retrato – um “instantâneo histórico”, digamos – da nascente modernidade urbana de Paris é também uma leitura de um dos mais belos textos desse período: o poema em prosa “Os olhos dos pobres”, integrante do *O spleen de Paris* de Charles Baudelaire (1995, p. 83-85). E, de fato, poucos textos registram de forma tão cristalina o sentimento de que a urbe moderna é, mais do que nunca, e de uma forma muito especial, uma espécie de *corpo vivo*, um *lugar habitado* por corpos tão singularmente vivos ou *demandantes* a ponto de conferirem ao próprio espaço uma espécie de substância corpórea – e, ademais, *dolorosa*, ou seja, decididamente *sensível* em seus tão gritantes contrastes.

E ademais, ainda, uma substância *não meramente* corporal. Pelo contrário, é justamente no sentimento de que, mesmo mudos, aqueles corpos *falam* – pelos olhos, é claro –, e com tanta força e conteúdo, que reside a experiência fulcral do texto de Baudelaire (ou pelo menos a primeira delas, já que outra, mais rebaixada e motivada por uma comunicação verbal, se realizará em seguida). É o que distingue, aliás, o “fisiologismo” desse texto e, de um modo geral, o olhar-consciência do *flâneur* de qualquer enfoque naturalista; o fato de termos, aqui, e de forma tão marcada, *corpos-consciências*, *corpos-subjetividades*, de modo que a própria cidade não poderá ser sentida senão assim: como um corpo vivo de subjetividades contraditórias, um complexo de corpos-subjetividades igualmente habitados ou assombrados por outros corpos-subjetividades. Tal como, por exemplo – num texto mais visceral, ou fenomenológico-visceral, do mesmo *Spleen* baudelaireano –, certa “Senora Bisturi” se mostra assombrada por uma figura que parece ter portado, diante dela, esse instrumento com que o poeta-narrador a apelida (cf. BAUDELAIRE, 1995, p. 152); como, de certa forma, o poeta – seu *corpo sensível* – se deixa ele mesmo assombrar-se por todos esses olhares, inclusive aqueles que de tão assombrados com o impactante aparato ou complexo sensório-significacional

com que se deparam no bulevar são, ou melhor, *parecem-lhe* (ao poeta) tomados apenas pelo pasmo ou deslumbramento por esse “aparato” – ele mesmo, afinal, um corpo-lugar desejável.

Enfim, é toda a complexidade subjetiva e relacional que se desvela ou configura na cidade moderna o “objeto” – essa própria objetivização do olhar a um tempo se configurando e desconstruindo nesse momento – que fascina o *flâneur*, o qual, nesse fascínio mesmo, se desvela enquanto *voyeur*, enquanto corpo-olhar-consciência – ou seja, *fenomenologia* – desejante. O modernismo será, em grande escala, uma assunção autoconsciente desse olhar enquanto corpo-escritura, como, aliás, já se ensaia – e se anuncia, mesmo, enquanto projeto – no próprio *Spleen de Paris*. O passo que vai daí à dissolução dos metros e formas fixas – ou seja, dos *moldes* corpo-escriturais – ainda cultivados por Baudelaire (como por Verlaine e Rimbaud) em seus poemas versificados ainda tardará um pouco¹, mas isso apenas atesta a condição *avant la lettre* – mesmo, de certa forma, *avant garde* – de seus *petits poèmes en prose*. Pela primeira vez, talvez, a própria demanda desejante inscrita em qualquer corpo-escritura se assume – e reivindica seus direitos – enquanto demanda geradora de formas.

Daí a um texto-corpo como a *Pornopopeia* – aliás, *Pornopopéia*, como exige seu autor – é sem dúvida um passo imenso; e, no entanto, nada como um salto desses, à Brás Cubas, para iniciar uma abordagem ao belo romance de Reinaldo Moraes. E não apenas porque se trata de mais um entre os milhares de textos que dão sequência à verdadeira tradição de uma escritura de *temática* interrogativo-desejante (ou seja, *flâneur-voyeurista*) como porque a própria demanda *escritural*-desejante se inscreve nele; de certa forma, em sua própria pretensão épica: a pretensão, mesmo (e com duplo sentido óbvio), de certo *tamanho*. Pois, de fato, o tônus tão afirmativamente masculino (não digamos, simplesmente, “machista”) da *Pornopopéia* tem relação direta com sua pretensa epicidade; algo em que, aliás, ela não deixa de atualizar as epopeias homéricas². Ou melhor, de *pretender* atualizá-las em sua – desde a capa a lemos – *reivindicação* corpo-escritural, quando, na verdade, o que ela tem de mais efetivamente “afirmativo” diz respeito menos a uma celebração do que à própria *afirmação peremptória* daquele tônus; e uma afirmação, além disso, que não raro se faz também *autodesconstrução*³, nisso residindo, de certa forma, tanto a prova da precariedade de sua pretensão épica quanto a própria condição de possibilidade das celebrações – grandes ou pequenas, não raro, mesmo,

¹ Entretanto, Rachel Killick observa que, desde o “Ao leitor” que abre *As fores do mal*, Baudelaire expande as possibilidades rítmicas do alexandrino clássico, na tentativa de explorar, nas palavras da estudiosa, “the fundamental rhythms of the human psyche” (KILLICK, 2005, p. 53). O que, naturalmente, aproximaria a grande coletânea poética baudelaireana do projeto do *Spleen*, com sua busca “de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima” adaptável “aos movimentos líricos de uma alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência” (BAUDELAIRE, 1995, p. 16). Devo a Márcio Scheel a apresentação não só do texto de Killick como dessa discussão.

² Inclusive no que diz respeito à dimensão do desejo: pois se o primeiro poema homérico é a narrativa de mais de um ágon travado em torno de, digamos, “relações amorosas”, o segundo não deixa de ser, de certa forma, a celebração de uma *potência* igualmente belicosa mas não menos “amorosa”. De fato, uma leitura “anti-iluminista” (mas, paradoxalmente, um pouco *racionalista* demais) como a de Adorno e Horkheimer (1997) obscurece o fato de que a *Odisséia* contém, enquanto corpo narrativo, algo de um *ato amoroso*; que a trajetória de Ulisses não apenas passa pela conjunção amorosa do herói com outros corpos (os de Calipso, Circe e, supõe-se, Penélope) como também pode ser vista como uma busca-exercício de conjunção de dois “corpos” essenciais ou arquetípicos, se se pode denominar assim, como princípios “masculino” e “feminino”, respectivamente o impulso expansivo do herói e o lugar, ou melhor, *os lugares* de acolhimento que ele busca e encontra. Mas tudo isso, é claro, à margem de qualquer consciência ou problemática *escritural*.

³ Mas com limites e conseqüências não muito amplo: Zeca chega, por exemplo, a manipular o pênis de um travesti (com o qual fora a um quarto em busca de cocaína), mas apenas para perceber que o seu próprio começa, nessa situação, “a brochar sem apelação” (MORAES, 2009, p. 126).

miseráveis, mas quase sempre, também, mais humanas – que ela não deixa de conter. Nisso, aliás, em que ela se torna, como insistimos em nossa pequena traição⁴ reintonificante – e embora, talvez, de forma um pouco tímida para um texto tão libertino –, uma *peia*, ou, melhor ainda, *autopeia*.

O que tem a ver, é claro, com o fato de, se não formalmente – em vista, mesmo, de sua pretensão “totalizante” –, o romance de Moraes estar muito mais próximo, e não só cronológica como *espiritualmente*, de Baudelaire – e de Sade, Lautréamont, Balzac, Flaubert, Zola, Machado, Kerouac, Burroughs, Jim Morrison, Leminski, Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, André Sant’Anna etc. – que de Homero. Ou seja, ao fato de também esse livro ser uma manifestação – menos ou mais radical que as implicadas nos nomes listados – da condição de “perda da auréola” do *flâneur* baudelaireano, ou seja, do escritor e, enfim, do homem modernos. É, aliás – e ei-nos aqui de volta aos princípios –, por onde envereda em seguida o ensaio de Berman: pela *condição de desencantamento* que, sobretudo para o corpo-consciência que a experimenta como perda de algo de certa forma essencial – o do poeta, é claro –, é ao mesmo tempo a contrapartida e a consequência direta do fascínio fenomenológico-sensorial (mas também – lê-se mesmo naqueles pobres olhos – *significacional*) que a cidade institui como parte de um novo culto; ela própria, é claro, sendo objeto dele, mas conduzindo a uma *outra coisa*, outra “entidade” (ou coisa-entidade, para sublinhar o caráter espectral que Marx viu nela), menos visível mas não menos *mundana*: o deus-capital, é claro.

E, no entanto, se a queda da auréola na *imundície* da cidade moderna, sua sujeira física e moral, inclusive a que se junta nos bulevares, tem alguma relação com a *perda da aura*⁵ benjaminiana, ela não deixa de ser também a base da construção, o “lugar de emanação”, de uma *nova aura*, ou seja – veremos que esse ponto, essa *costura*, é mesmo inescusável –, de uma nova *experiência comunicável*⁶. É assim em Baudelaire, como ainda é assim, ao cabo daquela longa lista, na *Pornopopéia* de Moraes. Mas este salto – digamos, da lama à aura, ou vice-versa – é muito importante para ser dado sem sabermos melhor em que terreno – em que “lodaçal de macadame” (BERMAN, 1998, p. 150), digamos, com Berman seguindo Baudelaire – estamos pisando. Menos, porém, que localizar nosso autor em algum quadro hipotético – ou seja, em um determinado *recorte* – de alguma dita “literatura” (por exemplo, “brasileira” ou “contemporânea”), talvez valha a pena apresentar algo como um cartão de visitas que, quando menos, deixe entrever o espírito que emana de seus interesses e trabalhos.

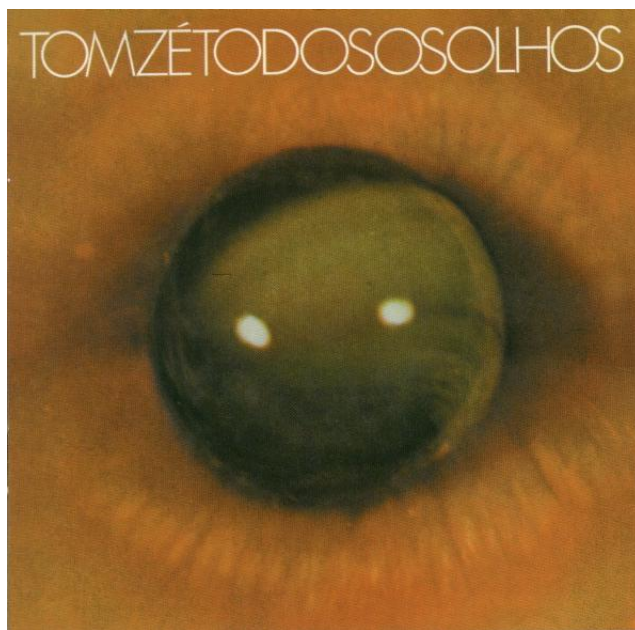
Afinal, Reinaldo Moraes está longe de ser um mero pornógrafo. Apesar de sua obra pouca volumosa – ao menos antes do catatau de 475 páginas que é a *Pornopopéia* –, o escritor paulistano conquistou, sobretudo graças ao festejado *Tanto faz*, de 1981, certa notoriedade como discípulo tupiniquim dos *beatniks*

⁴ Empresto essa palavra, a seu modo preciosa, de Lúcia Winter (2008). De implicações bem mais simples, esse meu uso traz no entanto a modesta e pouco honrosa novidade de ser uma *traição legalista*, já que, se por um lado se esquiva à determinação autoral, por outro encontra guarida na Reforma Ortográfica da qual, sem propriamente traí-la (já que, como lembra uma nota do próprio livro, suas regras só se tornarão obrigatórias a partir de 2013), Moraes se esquiva.

⁵ Foi amigo e colega Omar Rodovalho – em lembrança, salvo engano, de aulas de Jeanne-Marie Gagnebin – quem me chamou atenção para essa possibilidade. E é interessante, mesmo, ver como as questões do desencantamento e do desenvolvimento técnico emergem na discussão de Benjamin sobre as “técnicas de reprodução” como que purgadas da dimensão tão fortemente *moral* de suas leituras fragmentárias de Baudelaire.

⁶ No Baudelaire lido por Benjamin, ela é, de certa forma, o que institui a própria experiência “pessoal” (o olhar-experiência, em todo caso, do *flâneur*) no primeiro plano significacional da experiência estética: “A *perda da auréola*”, afinal, “afeta antes de tudo o poeta” (BENJAMIN, 1989, p. 159).

norte-americanos, ou seja, como cultor de uma estética marcada pela liberdade linguística e a temática realista, libertina e ultramoderna, na qual o sexo, as drogas e a violência constituem ingredientes fundamentais. Mas a relação entre arte e *olhar obscuro* na biografia de Moraes tem pelo menos um precedente notório que merece ser mencionado, não só por transcender o artístico em direção ao vivido como por *imbricá-los* de forma bastante sugestiva. Trata-se do episódio – o *evento*, podemos dizer – da produção da capa do disco *Todos os olhos* (figura ao lado), de Tom Zé, um trabalho concebido pelo poeta Décio Pignatari mas cujo principal elemento significacional teve sua concretização material-imagética destinada justamente ao fotógrafo Reinaldo Moraes.



Capa do LP *Todos os Olhos*, de Tom Zé

Lançado em 1973, ainda sob a vigência do AI-5, *Todos os olhos* é um disco tão marcado pela experimentação formal quanto pela provocação ao moralismo, a alienação e o consumismo reinantes sob a égide do regime militar. Esse teor provocativo encontra uma de suas expressões mais curiosas, entre outras menos ou mais sutis, na reiterada esquivas a se conjugar, ao final de “Dodó e Zezé”, a aliança da terceira com a vigésima primeira letra do nosso alfabeto, numa sequência (“é porque *a* e por *ca*” etc.) onde ela seria o fecho natural. Mas algo “naturalista”, mesmo – e essa “estética” ou palavra-chave tem uma inequívoca importância na obra de Moraes –, é a forma como essa “prudente” autocensura ganha contraponto na capa concebida por Pignatari, na qual um estranhíssimo e *único* “olho” figura num close algo abusivo, particularmente quando se descobre que – pelo menos na concepção do poeta – a única acepção em que a palavra “olho” faria sentido aí, afora o ilusionismo criado com a ajuda de uma providencial bola de gude, seria numa expressão popular ao cabo da qual aquela mesmíssima e monossilábica palavra – a evitada na canção – figura como um possessivo da primeira: a expressão que designa, digamos – com a permuta final a que os padrões de linguagem, moral e “objetividade científica” obrigam –, o *olho do ânus*.

É bastante curioso, entretanto, que justamente pelas mãos e pela lente do artista (ou seja, o corpo-lugar-consciência) *underground* encarregado de levá-la a cabo, essa intenção artístico-provocativa tenha, de certa forma, falhado – ou melhor, se realizado às custas de uma *outra* farsa que não a concebida por

Pignatari. Pois se é verdade – como o próprio Moraes revelou, ou melhor, *sustentou* recentemente⁷ – que o close anatômico que vemos estampado na capa de *Todos os olhos* não diz respeito a um ânus, mas a bem menos chocantes lábios femininos, isso – ou seja, essa *solução formal*⁸ – não deixa de se corresponder com a forma que os temas e os rastros “naturalistas” se realizam na escrita de Moraes. De fato, nada mais significativo, nesse sentido, que essa reconstrução quase, dir-se-ia, poética de um “real” um pouco *baixo* demais – ainda mais quando se leva em conta sua dependência de outro *corpo real* que não o de Moraes – para ser exposto assim, digamos, como que a nos saltar aos olhos. Afinal, mesmo na *Pornopopéia*, onde não só o sexo como a violência ganham relevo particular, é muito evidente que o olhar ou a representação ficcional (ou ficcional-*experencial*) do escritor paulistano visa não só os corpos, mas também os *seres*; ou seja, o que quer que se entreveja de semelhante a *almas*, no brilho dos olhos ou na penumbra – duvidosa que seja – das bocas; embora nada impeça que um artista como Moraes busque algo semelhante a isso – ou, quando menos, um “mistério” – justamente num desses “olhos” solitários e censuráveis⁹. E se essa dimensão “humanista” ou, quando menos, reivindicadamente *poética* da escrita e da representação de Moraes pode ser vista como um anteparo a uma radicalidade mais profunda, sem dúvida ela tem a ver, também, com o que podemos denominar sua *pretensão aurática*, incluindo aí o que esta contém de mais ambíguo e problemático.

Aos pés da questão (pornô, épos, peia, pop, Pã)

O personagem que experimenta os sabores e dissabores da Paris quase *fin-de-siècle* (XX, não XIX) em *Tanto faz* guarda uma considerável distância, sem dúvida, do *flâneur* baudelaireano: não se imagina este, por exemplo, como alguém que, um dia, “sacou a mandioca e deu uma reluzente mijada” em pleno cais do Sena, reparando, ainda, “que seu pau, muito do sem-vergonha, aproveitava pra dar uma crescidinha na sua mão” (MORAES, 2011, p. 11). Não pelo menos, que nos conte isso, e dessa forma. Entretanto, ainda algo da *flânerie* viceja no olhar-sentimento, o corpo-consciência, que declara: “A cidade me excita todos os dias, como uma nova namorada” (MORAES, 2011, p. 13). Na própria “hierarquia sensível da realidade” esse espaço-objeto de desejo é como que uma extensão, no intercurso de outras, daquele corpo-consciência: “primeiro meu corpo. Depois o quarto, a cidade, o país, o mundo” (MORAES, 2011, p. 11-12). E, de fato, mesmo experimentando as contradições da urbe parisiense, em seu próprio dar de ombros, e a despeito (ou em vista mesmo) de seu estrangeirismo, *Tanto faz* como que reivindica uma integração indestrutível e essencial.

Seja por ter como cenário passeios e prédios não franceses, mas brasileiros, ou simplesmente por se inscrever num leque temático muito mais amplo que

⁷ “O escritor Reinaldo Moraes, na época assistente da agência E=mc², de Décio Pignatari, conta que levou uma ex-namorada para um motel, onde realmente fez as fotos de acordo com a encomenda. Mas o resultado ficou ruim. Foi então que a bolinha foi colocada entre os lábios da garota. Essa versão é que teria sido usada no lp. Décio Pignatari não comenta o assunto. Tom Zé, que sempre acreditou na versão do ânus, agora está em dúvida” (SUPERINTERESSANTE, 2006, p. 13). Devo à gentileza de Adriana Meneghello essa citação completa.

⁸ Segundo Moraes, na mesma matéria citada, as fotos do ânus com a bolinha não haviam obtido o efeito desejado, ou seja, davam a perceber com muita facilidade de que *lugar corporal* realmente se tratava.

⁹ A citação é baixa, mas, como outras ao longo desse texto, necessária: “A íris anal se abriu afinal num singelo furinho que outro não era senão o famoso, ‘obscuro e franzido como um cravo roxo’, como disse o Rimbaud, se não foi o Verlaine. O que, afinal, de tão interessante havia ali? Estava dentro ou fora o mistério do cu?” (MORAES, 2009, p. 110). A aura, lembre-se – como, aliás, a alma –, é sempre um instável dentro-e-fora.

inclui, por exemplo, relações de trabalho (e não, digamos, “de estudo”, já que o Ricardinho *Tanto faz* é um bolsista universitário), tráfico de drogas e as formas de violência disseminadas num cotidiano com ares, agora, de fim dos tempos; o fato, dizíamos, é que na *Pornopopéia* as coisas são um pouco diferentes. A cidade, aliás, *pesa* tanto sobre os ombros que é preciso *fugir* dela, muito embora apenas para reencontrá-la alhures; ou seja, não tão alhures assim – Porangatuba é um, digamos, “recanto natural” bastante urbano –, mesmo porque ela e suas extensões (a internet, por exemplo) também *prendem*.

Numa tirada de excelente efeito, Mario Zeidler Filho (2011) louvou a coragem de Moraes em “chutar o balde blasé dum ‘tanto faz’ e entornar um bom e sonoro ‘foda-se!’”. Entretanto, não é bem assim. Para o bem e para o mal (“esteticamente”, bem entendido), mesmo no que contém de mais acintoso e audacioso o dar de ombros para o mundo dessa obra “épica” é um gesto parcial e, sobretudo, muito mais tenso e problemático. Em que pese seu suposto antirromantismo, pode-se dizer que a *Pornopopéia* vive da tensão entre gestos, verbais ou não, desse tipo e uns tantos “ais” sentidos. Em suma, por mais que tente dissolvê-la numa complexa rede de esquivas narracionais, seu “épos” não elimina a *peia*, ou *as peias*, que ele demanda. Talvez, também, porque as redes *interiores* são aqui – a começar pelo discurso em primeira pessoa – muito mais entrelaçadas, entre si e com as “do mundo”, do que em *Tanto faz*; mesmo porque o extenso romance de Moraes é um livro que não pretende abrir mão nem de sua “epicidade” nem do quanto esta pode, ainda que paradoxalmente, potencializá-lo em sua *modernidade*.

Mas talvez convenha começarmos por terrenos mais familiares. Afinal, se é o caso de inserir a *Pornopopéia* em alguma vertente ou “tradição” literária, podemos vê-la no âmbito de uma radicalização da “dialética da malandragem” estudada e reivindicada por Antonio Candido (1970) como traço diferenciador, de brasilidade, na apropriação do herói picaresco por Manuel Antônio de Almeida; no âmbito, mais especificamente, de uma *estética da sordidez*: a mesma das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, dos contos “vampirescos” de Dalton Trevisan e alguns de Rubem Fonseca, e um pouco, ainda, de *Macunaíma*. O fato é que no romance de Moraes a degradação da malandragem em algo efetivamente mais imoral (ou amoral) e antiético chega a inegáveis extremos: não são poucas as vezes que seu narrador-protagonista se mostra como aquilo que talvez somente a gíria fisiologista nomeie com certa propriedade, ou seja, como “um cara escroto”. A sordidez é também, no entanto, o espírito ou sentimento, ou, ainda, a disposição sensorial-fenomenológica que orienta de forma decisiva, imbricada como está na própria dimensão do desejo, a configuração da *Pornopopéia* enquanto texto-corpo, ou seja, enquanto texto que não apenas tematiza muito explicitamente relações corporais como se apresenta, ele mesmo, como um objeto portador de demandas vivas. Entre elas, o tipo de demanda escritural-vivencial – e, no âmbito mesmo dessa duplicidade, *performativa* – que o marca, à semelhança do que vimos no *Spleen* de Baudelaire, com a pretensão de constituir ele mesmo um “objeto de desejo”. Ao mesmo tempo, a sordidez tem a ver com a disposição propriamente (i ou a)moral que torna a *Pornopopéia* um corpo-lugar escritural *marcadamente* habitado por outros corpos-lugares, ou seja, outros corpos-subjetividades. Em outros termos, que torna sua demanda dialógica ou representacional – se podemos, ao menos em certos casos, vincular diretamente esses conceitos – igualmente fundamental, com um acento mais incisivo do que, por exemplo, nos livros de André Sant’Anna, que se inserem numa problemática semelhante.

Pornopopéia tem como narrador e protagonista o *junkie* Zeca, pretendo

cineasta “maldito” e, bem mais convincentemente (apesar da peça realmente inusitada e quiçá genial que seria, pelo que ele mesmo nos conta, seu único filme “artístico”, o “Holisticofrenia”), diretor de filmes pornôs. Ou melhor, ex tudo isso – e Zeca é mesmo um “ex” em vários sentidos, do “excentrismo”¹⁰ à ameaça de *extinção* –, já que no tempo da narração o encontramos muito insatisfatoriamente instalado à frente de uma produtora de vídeos publicitários “institucionais”, ou seja, vídeos de publicidade interna para empresas: a Khmer (que, acrescida de um “da”, lhe rende um de seus inumeráveis trocadilhos), na verdade uma empresa de um homem só – além de uma secretária muito mais laboriosa que ele – e à beira da falência, além de sustentada quase exclusivamente pelo cunhado rico de Zeca (e programaticamente desfalcada por este), e graças a ele instalada em um prédio residencial em Higienópolis, malgrado, é claro, a revolta dos moradores. Nada mais sugestivo, aliás, que esse nome e o espaço que ele não só designa¹¹ como *desenha*. Zeca é, de certa forma, um corpo estranho num corpo-lugar um tanto (mas, também, *supostamente*) hostil a estranhices ou estranhamentos, mas que, não obstante, ele insiste em ocupar e usar como seu – numa “invasão”, entretanto, de efeitos menos subversivos do que perniciosos: vide, por exemplo, o abuso do poder em sua relação com a secretária da Khmer, cujas funções extras incluem limpar os detritos fisiológicos do patrão (cf. MORAES, 2009, p. 187-188).

Mas nada disso “define” suficientemente Zeca, pois não toca na raiz, digamos, de seus *interesses*. Nesse sentido, o que temos é um usuário contumaz de drogas lícitas e ilícitas e, mais que tudo, um completo viciado em sexo. Mas também, é verdade, um poeta chistoso e libertino de, quando menos, algum talento e sensibilidade; enfim, de alguma forma, um “esteta” e uma “alma sensível” – se a expressão não ofende, uma “bela alma”. Em todo caso, são aqueles “interesses” que determinam, em sua força demandante e algo “cármica” – ou seja, carregada da lógica sinistra de que inevitavelmente participa, dos espaços por que circula, dos corpos-subjetividades que Zeca não apenas toca como, obediente a essa lógica, *usa* –, é todo esse “élan” espiritual e material que, dizíamos, determina as linhas gerais do enredo do romance.

Moraes dividiu sua *Pornopopéia* em duas partes. O núcleo da primeira é um episódio vivido pelo protagonista na noite anterior àquela em que ele o registra por escrito, no computador, enquanto tenta se decidir a escrever um roteiro para um anúncio de vídeo institucional. Zeca, no entanto, decide não tentar cumprir essa tarefa antes de narrar em detalhes o referido episódio, a saber, sua participação em uma “surubrãmene”, ou seja, uma “cerimônia religiosa” – leia-se orgia sexual – de uma automeada seita neobudista. Em que pese o caráter irônico e jocosos desse evento, ele é, talvez, o que mais transpira o que chamamos a pretensão aurática do livro, na medida em que se relaciona a uma *experiência de intensidade única* que de alguma forma ressoará por todas as páginas seguintes. O episódio da surubrãmene, além disso, é o que melhor realiza a promessa do título, tanto no que tange a uma estética pornô quanto ao caráter – ou, melhor ainda, o *fôlego* – “épico” dos eventos, com suas descrições verdadeiramente homéricas, das quais daremos um exemplo logo adiante, e mesmo seus elementos *supostamente* – na verdade, irônica e jocosamente (mas

¹⁰ Inclusive no que tange ao “pós-modernismo”, já que se sua existência “entrópica” o vincula ao complexo semântico da “pós-modernidade”, toda uma dimensão moral-ideológica – inclusive seu egocentrismo – o afasta, ao mesmos em tese (pois é claro que esse “complexo” é complexo o bastante para violar as demarcações absolutas, não raro, aliás, perfeitamente ingênuas), dele.

¹¹ Higienópolis, lembre-se, é um bairro paulistano de já um tanto esvaídos fumos aristocráticos; nas palavras de Zeca, um “nobre reduto das velhotas de cabelo azul e cachorrinho enfezado saído do banho & tosa” (MORAES, 2009, p. 175).

também, e aí de forma não de todo negativa, *fenomenologicamente*) – “sobrenaturais”. A importância do episódio, que de certa forma ocupa a primeira parte inteira do livro, é assinalada pelas estratégias de adiamento – que permitem a interpolação de outra noitada, regada a sexo e cocaína, no próprio tempo da narração de Zeca – de sua continuidade e conclusão.

A dimensão da *experiência*, que sublinhamos novamente, cumpre de fato um papel central, tanto em nossa argumentação quanto no livro de Moraes. No nosso caso, ela tem relação com a forma como nos parece necessário compreender a questão benjaminiana da aura no âmbito das formas narrativas. Se nas artes plásticas e visuais a principal questão que se coloca, no famoso ensaio de Benjamin (1994) sobre “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, está ligada à materialidade da obra em si, ou seja, aquele *hic et nunc* que as técnicas de reprodução desvalorizam, no caso das narrativas é evidente que esse problema não se coloca, pelo menos com a mesma importância. O *hic et nunc* da narrativa não é o livro ou mesmo – no caso da narrativa oral, implicada em “O narrador” – a voz em si, mas corresponde ao dado da *experiência vivida* e insubstituível, que de alguma forma precisa imprimir suas marcas no discurso, um pouco à feição de uma pincelada mais forte que se reconhece em um quadro. É a experiência, lembra Benjamin no texto sobre Leskov, que a arte de narrar visa comunicar ao ouvinte, e neste “ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila” (BENJAMIN, 1994, p. 107)¹².

Como pensar isso, entretanto, no âmbito da arte *literária*? Um texto-chave de Benjamin, nesse sentido, é sem dúvida o ensaio “A imagem de Proust”, no qual justamente esse conceito – o de *imagem*, num sentido muito próximo àquilo que se chama, desde Joyce, revelação ou epifania – desempenha o papel de instância capaz de assegurar a *autenticidade da experiência*. Naturalmente, essa autenticidade tem relação direta com o vivido, mas ela não implica numa redução do narrado ao biográfico. Pelo contrário, Benjamin sublinha o fato de Proust retocar insistentemente os originais e mesmo as provas já impressas, levando os tipógrafos “ao desespero” (BENJAMIN, 1994, p. 37). O que o crítico alemão tem em mente é como a experiência vivida *de alguma forma* se traduz ou se desdobra em outra, justamente a experiência literária, e isso, naturalmente, tem a ver com a linguagem.

Mas, como dizíamos, a noção de experiência também assume uma função marcada e, como *quase* tudo, explícita no livro de Moraes. Ele próprio, aliás, a reivindica, tão sinuosa quanto descaradamente, no “Aviso à realidade” que antecede a narrativa: “Nestas páginas, o real e o fabulado 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” (MORAES, 2009, p. xi). É óbvio que um alerta desses tem a função oposta à que finge exercer, ou seja, a de sugerir muito mais coincidências entre o escrito e o vivido que o conhecimento do leitor pode supor. Apresentar-se como portador ou, quando menos e em algum grau, *conhecedor* das experiências de Zeca faz parte da estratégia retórico-pragmática de Moraes. Qual, entretanto, o dispositivo formal – ou seja, *literário* – encarregado de conferir a essa reivindicação um “selo de autenticidade”?

¹² Devo a Michele Petry – em comunicação ainda inédita, apresentada no VII Congresso Internacional de Teoria Crítica, na Unicamp – a lembrança dessa passagem fundamental de Benjamin. Os três textos do autor citados neste parágrafo e no próximo (“A imagem de Proust”, “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” e “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”) estão reunidos no mesmo volume, de 1994.

Não é, por certo, algo muito semelhante à epifania proustiana. Não apenas o caráter recentíssimo dos fatos narrados (em relação ao tempo da narração) na primeira parte do livro dificulta isso – ou seja, que esses “fatos” ganhem a força de evocações resgatadas e reconfiguradas por uma afetividade discursiva que extrai sua força da tentativa de superar a distância do vivido –, como a própria configuração do discurso e da consciência discursiva de Zeca impede que seja assim. Não que elementos imagéticos sejam alheios a essa configuração, mas eles se subordinam a uma espécie de *presentificação objetiva*, como que cinematográfica, justificada não só pela metarreferência à profissão de Zeca como por algo mais: graças ao efeito de um ácido ingerido na noite anterior, nosso herói traz os fatos ainda repleto de detalhes na memória, e é assim – como que numa exposição de sua “tela da mente” – que eles nos são narrados. E é óbvio que são sobretudo os detalhes sórdidos ou “naturalistas” os mais afeitos a esse “objetivismo”, de modo que o sentimento que acompanha o olhar-escritura de Zeca – e que afinal justifica as últimas aspas – é, senão acima, talvez *antes* de tudo um *élan fisiológico*.

Não obstante, e metafísicas da origem à parte, o que assimila esse élan à narrativa enquanto marca experiencial-discursiva – algo que, mesmo com a relatividade ainda maior daquele “objetivismo” na segunda parte do romance, será uma constante nele – não deixa de ter sua dimensão *espiritual*. Pois é principalmente por aquilo que designamos como o exercício de uma liberdade linguística, ou, numa definição mais apropriada, uma linguagem *chistosa* – no sentido de repleta, justamente, de uma “espirituosidade” subjetiva¹³ – que isso ocorre. Em síntese, por tudo o que se imprime no humor e, particularmente, nos trocadilhos (i)moraeseanos, em seu conluio com as gírias e vícios de linguagem cotidianos, que atestariam a intimidade de Zeca com um corpo-lugar coletivo marcadamente *mundano* sem questionar, necessariamente, a *esteticidade* de sua escritura. Acessoriamente – mas também, de certa forma, coroando esse dado –, há ainda os poemetos e haicais que Zeca espalha ao longo de sua narrativa. Tanto eles quanto os trocadilhos cumprem a função, entre outras, de insinuar um trânsito do ficcional para o biográfico, na medida mesma em que dependem de um talento e um *conhecimento da matéria* autorais.

E é tudo isso, sem dúvida, que reveste de algo como uma “feição artística” uma discursividade que, de outra forma, se arriscaria a passar por meramente grosseira. Reescreva-se, por exemplo, uma cena como a seguinte em vocabulário naturalista, ou melhor, *puramente* naturalista, já que uma estética condizente não deixa de marcar sua presença nessa passagem (como na estética *beatnik* em geral), que é um dos momentos culminantes da orgia:

Lá na frente, o vulcaralhão negro continuava projetando jorros intermináveis de lava espermática no ar e na própria Sossô ainda mal refeita do engasgo. Cara, peitos, barriga, coxas da mina se banhavam de seiva perolizada. Nem os maiores ejaculadores do cinema pornô que eu já vi em ação exibiram jamais tamanha exuberância espermática. Aquele filhadaputa devia ter uma terceira gônoda escondida em algum lugar de sua vasta anatomia. Sossô, por sua vez, não largava o ejaculante troféu. Ela devia achar que o brinquedinho lhe pertencia agora por jus boqueteandi (MORAES, 2009, p. 159).

¹³ E que, de certo modo – rebaixado que seja –, constitui ainda “uma forma de revelação” como era o chiste (*Witz*) para os românticos de Jena, embora não tanto com a intenção de iluminar “as regiões mais recônditas do espírito humano” (SCHEEL, 2010, p. 59): não tanto, pelo menos, *do espírito*. Ainda assim, o *pornochiste* é o que mais aproxima o discurso de Zeca da “epifania proustiana”, ou seja, de quaisquer *revelações epifânicas*. O chiste, a epifania literária e o trocadilho (mesmo os “trocadalhos” de Zeca, como ele prefere) têm em comum a estratégia de “se apropriar” do real e lhe dar uma “forma luminosa”.

De fato, a linguagem chistosa tem relação direta com a pretensão aurática da *Pornopopéia*, no duplo sentido “materialista” que a noção de aura conjuga em Benjamin: o de uma *construção formal* que é, simultaneamente, um *status quo* – o de “obra de arte” – e o de um *registro*, ou melhor, um *testemunho único* de uma práxis-existência humana, com as devidas marcas dessa condição. Uma duplicidade, pode-se argumentar, em alguma medida contraditória, se se sustenta que a transparência do humano de alguma forma conspurca a suposta pureza do artístico. Seja como for, no caso de que tratamos essa duplicidade toma a forma, quando menos, de uma oscilação: o *pornochiste* de Moraes ao mesmo tempo aproxima sua obra da literatura erudita e a configura com um registro linguístico-experiencial que, por seu próprio conteúdo, tende a se afastar dela. Essa convivência, entretanto, se estabelece menos por meio de uma tensão do que pela instância conciliatória que constitui, formalmente, esse mesmo registro: trata-se, afinal, esse “pornochiste” – e a despeito de todo radicalismo temático efetivo ou aparente – de um *popchiste*¹⁴ (de modo que teríamos, afinal, uma *Pornô-pop-peia*, com e sem o acento extirpado pela reforma). Vide como os trocadilhos sujos e proliferantes não impedem a sintaxe leve e “bem arranjada” (ou estandardizada, como talvez dissesse Adorno se tivesse a chance e, provavelmente, o desgosto de ler uma das linhas acima); mais que isso, como os próprios conluios vocabulares se revestem de um ao mesmo tempo brinçalhão e erudito: “seiva perolizada”, “exuberância espermática”, “jus boqueteandi”. O registro estilístico de Moraes também pode ser visto como uma espécie de *barroquismo pop*, tanto no sentido de que um “cultismo” reveste e, claro, “resgata” a, digamos, mundanidade de seu conteúdo quanto no sentido de que uma leveza *refreia*, discreta e elegante mas não menos visivelmente, sua “exuberância” – vocabular, é claro¹⁵.

Essa descrição algo técnica, porém, não vai ao fundo – sequer aos pés – da questão. Afinal, ela ignora programaticamente que a arte não é apenas um saco de estilos, mas também um *veículo de demandas*. E o que permite que o “barroquismo pop” de Moraes ainda constitua um *lugar de autenticidade* escritural, ou seja, a base de sustentação relativamente eficaz para uma reivindicação aurática, é uma demanda pelo menos tão premente quanto a própria demanda aurática, e só dissociável dela numa concepção imanentista estreita e reducionista da arte; a mesma dissociação, aliás, que Benjamin trata de dissolver em “O narrador”, e que é a mesma que separa o discurso artístico do *comunicativo*. Mas comunicativo não apenas no que tange à destinação – ou seja, às almejadas *recepções* – do objeto estético, como também às *comunicações internas*, no caso entre o corpo-consciência figural-enunciativo do narrador-protagonista e os demais corpos-consciências de seu próprio corpo-discurso; em suma, às *representações humanas* de Moraes. Pois, de fato, é muito evidente que certo “humanismo” participa da configuração desse olhar-consciência, ou melhor, desse *entrelugar* ou *entreconsciência* que é o discurso de Zeca/Moraes.

¹⁴ Não por acaso, “Pop Vênus” é o nome de uma empresa para a qual Zeca produzira um trabalho um ano antes do tempo da narração, arrebatando com ele um troféu “importante”, o “Top of Mind”, na categoria de vídeos institucionais (cf. MORAES, 2009, p. 225).

¹⁵ Um longo de trecho do livro, aliás, é dedicado a como que celebrar a potência popverborrágica de Moraes, por meio de um discurso que, justamente por não ser de Zeca – que no entanto o inveja e emula bastante –, sublinha essa potência no registro propriamente autoral. Trata-se da preleção de Ingo – o amigo ainda mais “doido” de Zeca que o levará, com Sossô, à surubrãmene – sobre a vida, a morte, as canções e as influências de Jim Morrison, o poeta-vocalista da banda *The Doors*. Assunto mais *pop-cult*, aliás, impossível. A banalidade *chic* desse trecho é, estilisticamente, o que há de pior na *Pornopopéia*. Felizmente, a estilística *pop* de Moraes é um registro altamente *modulável*.

Nisso, a escrita e a representação de Moraes se distinguem radicalmente – ainda que justamente pela *esquiva a uma radicalidade* – das de um André Sant’Anna¹⁶. Como no *flâneur* baudelaireano, o olhar-consciência de Zeca, não obstante toda a hostilidade que sente ou destila na cidade, se realiza também enquanto *processar moral* daquilo que toca no mundo, ou seja, das *figuras corporais* que habitam seu corpo-subjetividade e, portanto, o corpo-escritura que este configura. Nas narrativas de Sant’Anna, entretanto, há por vezes uma espécie de redução ao imediatismo de uma fenomenologia figural, que plasma os seres como tipos-clichês, ou seja, como *quase meros corpos*; enfim, uma redução quase absoluta à fenomenologia sensorial das relações: uma fenomenologia que não é despida de elementos morais ou judicativos, mas que fixa a *primeira impressão* como um clichê definitivo, e com tal força e insistência que tende a subsumir esses elementos. Em um trabalho sobre o romance *Sexo*, de Sant’Anna, Ângela Maria Dias aponta como uma “extrema redundância estrutural” (DIAS, 2007, p. 30-31) e uma “expressiva metonímia dos elementos composicionais” criam, nessa obra, o efeito de um associacionismo maquínico e dessubjetivante, que espelha e, no dizer, da autora, “refrata” de forma radical as relações humanas tão alienadas quanto vincadas pelos instintos no Brasil contemporâneo. Vale a pena recortar um trecho da longa cena citada por Dias, e cujo cenário é um elevador:

O Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais cutucou, com o ombro, o Executivo Com Óculos Ray-Ban. O Executivo Com Óculos Ray-Ban também olhou para a bunda da Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol. A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol percebeu que o Executivo Com Óculos Ray-Ban e o Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais olhavam para a sua bunda. O Negro, Que Fedia, roçou um dos peitos da Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol. A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, afastou o seu peito do cotovelo do Negro, Que Fedia. A Gordá Com Cheiro De Perfume Avon tinha uma película de suor sobre o braço. O Negro, Que Fedia, estava totalmente suado. A Gordá Com Cheiro De Perfume Avon sentiu nojo do Negro, Que Fedia (SANT’ANNA, 1999, p. 07-08).

Vê-se bem que o engenho mobilizado nesse trabalho de tipicização fenomenológico-“naturalista” não deixa de possuir seu quê de “genialidade chistosa”. Mas aqui, obviamente, trata-se de um chiste que se amesquinha de forma programática; o que é parte, sem dúvida, do projeto de Sant’Anna de levar, senão às últimas consequências – aí, talvez, nenhuma arte, mas apenas a sordidez subsistisse –, ao menos bastante longe a condição de perda da auréola do escritor moderno.

Na *Pornopopéia*, como vimos, o caso é diferente. Não que um tipo de dissolucionismo ou associacionismo “naturalista” não participe de sua estética pornô; de certa forma, aliás, este é um dos “temas de fundo” do episódio da surubrãmene, com seu budismo, digamos no rastro de Augusto dos Ajos, ultramoderno. Mas isso se dá, em primeiro lugar, com um espírito irônico, na verdade sarcástico, que, mais do que desconstruir esse “dado estético” ou, *sic*, “religioso”, indica sua extrema *relatividade*: afinal, o ego de Zeca – que o desejo comanda mas não anula – é, na verdade, por demais demandante para se deixar “dissolver” em qualquer experiência “mística” ou fisiofenomenológica.

Ao mesmo tempo, isso não impede que o vitalismo que tem justamente no corpo-consciência de Zeca seu lugar de emanção – e *escrituração* – se espraie por tudo, na forma de um tipo de panteísmo literarizado e desencantado mas ainda assim de alguma forma autêntico – em sua reivindicação vitalista, mesmo

¹⁶ Ou, ainda – para resvalar em outro território com pontos assemelhados –, de um Fernando Bonassi.

– e essencialmente positivo. E isso ainda quando uma negatividade algo imperiosa, e cujas razões de ser ainda tentaremos determinar, o envolve¹⁷. Afinal, esse vitalismo cindido mas nunca tocado pelo niilismo é uma das instâncias de articulação entre a disposição superior – mesmo em condições tão degradadas – da subjetividade chistosa e o sentimento da vida contraditória que não deixa de afetá-la e, quiçá, abalá-la. Por isso mesmo – para que não redunde na mera falsidade ideológica (e, aliás, *fenomenológica*) mais crassa –, e mesmo atravessado pelo tônus sarcástico, esse vitalismo se desdobra, em *quase todas* as dimensões por que se espraia, numa poética da insatisfação crônica. E por isso mesmo é parte da *aspiração épica* de Moraes que o olhar-consciência do portador fictício dessa demanda transpire sempre – como já vimos a propósito da interrogação que ele dirige ao mais “baixo” dos lugares corporais – uma *demanda de sentido*.

Aos âmagos retalhados: sordidez/ divisões/ desvios

Aos fundos, dir-se-ia, até em honra, agora, aos *dês* da questão. Entretanto, a fala de nosso narrador-protagonista é tão sedutora, seu tom “simpático” à la Brás Cubas é tão vivamente comunicativo que talvez seja recomendável nos afastarmos de sua influência chistosa, por um momento que seja, para perguntarmos de uma vez por todas por isso de que, por enquanto, quase não se deu evidências: em que consiste, afinal, a *sordidez* de José Carlos, ou, melhor, desse “Zeca” paulistano mas que, na exigência mesma dessa nomeação, quase convida a um cacófato com seu antropomorfo xará Carioca?¹⁸ A resposta para isso não exige um torneio retórico, mas uma exposição de fatos, ou melhor, de atos do narrador-protagonista omitidos até agora: o abandono, inclusive financeiro, de seu pequeno núcleo familiar, ou seja, a esposa e, sobretudo, o filho pequeno, demandante de seus afetos; a deslealdade – se a palavra não soa forçada no campo ético-moral de Zeca – em relação ao melhor amigo, com cuja esposa ele não se vexa de se envolver (carnalmente, é claro) na primeira oportunidade; a enrascada em que, não sem consciência disso, ele arrisca meter o mesmo amigo, ao insistir em permanecer escondido na casa de praia que este lhe emprestara¹⁹ após a enrascada em que ele mesmo, Zeca, se metera; o

¹⁷ Por exemplo, já na sequência ritualística da segunda parte, quando Zeca escapa por pouco de um afogamento: “A câimbra, sentindo frustrado seu intento de me matar, foi aos poucos cedendo sozinha” (MORAES, 2009, p. 298). Mas o próprio mundo fenomenologicamente vivido e chistosamente escriturado é um corpo habitado por entes-consciências desse tipo: “Amo o mar / mas o mar / quis me matar” (Moraes, 2009, p. 299). Naturalmente, “personificações” desse tipo têm a ver com o registro paródico da “epopéia” de Moraes, mas o chiste passa justamente pela desestabilização das figuras de pensamento, da metalinguagem, etc. – enfim, de tudo o que se identifique com um “domínio racional” da práxis artística – diante de alguma esfera “transcendente”, aqui instaurada, sobretudo, pelas *figuras sensoriais*. Em outros termos, por irônica que seja, a *concepção* do mar como um ser vivo, pensante e desejante não contradiz a *sensação* da efetiva vitalidade que, sob a própria “ingenuidade” da personificação, Zeca (e Moraes) quer comunicar ao leitor, e que ele inclusive busca fixar na estrutura “concretista” – imitando o movimento das ondas que é também um rumar para a morte – de seu haicai. Aliás, a recusa em identificar aquela esfera com um cogito ou um Eu absoluto, ou uma mera fonte ou reflexo de algo assim, é o que alça o chiste romântico para além dos solipsismo cartesianos e fichteanos (discuti essa questão na introdução de meu doutorado). Note-se a adequação disso à concepção e à pragmática do principal lugar enunciativo da *Pornopopéia*: mesmo centralizador, *egoísta*, o ego de Zeca é – e se sabe – um entre outros; é transido desses *contatos*, aliás, que ele opera. No caso do mar – mas nem sempre – é seu declarado *amor* o élan forjador dessa intercorporalidade, senão “intersubjetividade”.

¹⁸ Referimo-nos, é claro, ao papagaio “brasileiro” de Walt Disney, personagem ou corpo moral-figural, aliás, que serviu de base para nossa primeira incursão nesse terreno, das representações desejantes. Em vista dos elementos pop do livro de Moraes, não é impossível que esse eco quadrinhístico tenha resvalado em seu herói.

¹⁹ Casa esta, no entanto, que não pertencia ao amigo em questão, mas sim ao cunhado deste. Apenas para sublinhar – pela aparição deste outro cunhado – como a relação com os lugares é mediada por relações ao mesmo tempo de poder e familiares. A situação da secretária de Zeca, literalmente servindo como uma

evento sinistro, envolvendo um oportunismo cínico diante da morte de alguém (mas de cujo conhecimento, como dissemos, pouparemos o leitor), que engendra essa mesma enrascada; a situação da secretária da Khmer, que já mencionamos, e mais uma infinidade de pequenos e grandes acintes, mesquinhas, hipocrisias etc.

Do ponto de vista implícito ou inferível de uma ética autoral, está longe de haver, no romance, uma mera complacência com essa sordidez cultivada. Pelo contrário: seja em pequenas doses ou verdadeiras pancadas, o tempo todo Moraes nos destila ou imprime a condição de penúria moral e subjetiva que seu herói (ou “herói”, ou anti-herói) pressente – ou melhor, da qual ele sabe perfeitamente, mas em nenhum momento *assume* – em si mesmo. O que significa que de alguma forma, em algum lugar menos ou mais recôndito de seu corpo-consciência, é em si mesmo que Zeca injeta seu veneno. E mesmo quando mais “homeopática”, *delicada*, mesmo, essa peia-terapia²⁰ não é despida de dor (o que não significa que seja *eficaz*). Por exemplo, quando Zeca se lembra do filho, ao ver uma criança tomando um banho no quintal de um cortiço e imagina que ele também gostaria de viver a pequena – mas tão *significativa*, no âmbito dessa fenomenologia sentimental – alegria de se refrescar num dia quente como aquele (cf. MORAES, 2009, p. 68). Em outra recordação relativa ao filho, o acento sentimental é ainda mais forte. Zeca narra, em detalhes repletos de tons afetivos, a história da história que começara a contar ao menino, e por cujo fim este ainda esperava, aliás – a julgar pelos rumos do pai –, talvez inutilmente (cf. MORAES, p. 139-140). Eis aí momentos em que se entrevê, soterrada mas pulsante, uma *demanda de felicidade* pairando sobre todas as ânsias experienciais – e, portanto, os *trunfos* literários e auratizantes – de Zeca. E é justamente, vale lembrar, a transparência de um “desejo de felicidade” o que Benjamin (1994, p. 38) vê como uma espécie de autenticação existencial da imagem proustiana: o que lembra, aliás, a indissociabilidade do problema da aura nas formas literárias da ideia de *alma*, cuja possibilidade de configuração como uma totalidade estética Bakhtin (1997) via como uma questão fundamental para o escritor de ficção.

Mas é evidente que, na *Pornopopéia*, essa demanda está longe de ser transparente como em Proust. Não por acaso, aliás, o momento em que ela surge de forma mais intensa é o único marcado pela imprecisão, digamos, memorialística na primeira parte do livro, quase toda ela, lembre-se, narrada sob a disposição detalhista criada pelo ácido. Trata-se da narração do retorno de Zeca à produtora – retorno ao lar, para esse anti-Odisseu explícito, não haverá nenhum – após a orgia. O herói se lembra de que, finda a “cerimônia”, se embriagara com o amigo Ingo e a adolescente Sossô – a mesma que protagoniza, junto com o bailarino Melquíades e o próprio Zeca, o trecho da *surubrãmene* que transcrevemos –, mas a conjunção do álcool com o ácido borrara a lembrança dos fatos posteriores. No lugar disso, Zeca cultiva uma imprecisa *esperança*, marcada pela incerteza quanto a se saber se a jovem o acompanhara ou não até a produtora, onde teriam realizado (ou não) uma “trepada saideira”, com direito a um “beijo do qual eu quase me consigo lembrar” (MORAES, 2009, p. 175). Em que pese o vocabulário chulo, a menção ao beijo guarda o índice de uma carência – durante o *ménege à trois* na *surubrãmene*, Sossô permanecera de costas para Zeca, dedicando seus lábios ao corpo de Melquíades – e, sobretudo, um *afeto* que o próprio narrador se

empregada doméstica – e num deslizamento explícito para a relação de *domínio* aí implicada, pela própria raiz *domus* –, também se insere nesse contexto.

²⁰ Esse doloroso *phármakon*, digamos com Derrida.

encarregará de explicitar, muito embora quase no mesmo passo em que o despacha, como diria um Machado, com um piparote retórico antissentimental (já que fazer dele uma motivação moral e actancial para seu protagonista constituiria, aparentemente, uma traição de Moraes a seu projeto literário):

Caralho, meu reino falido por um fugaz lampejo retroativo da cena desse beijo hipotético! Mas não, nada, nicas: só essa sensação confusa deixada na alma por um sonho lisérgico de uma noite abafada de verão. Que importa? Amores, reais ou sonhados, não passam de abantesmas emocionais, criações ilusórias da mente ocioso que levam um incauto a se deixar cativar pelas aparências e acabar ralando o cu nas ostras reais (MORAES, 2009, p. 175).

Mas há também os momentos em que essas ânsias se chocam, ou se articulam de alguma forma – por vezes, mesmo, *conluam* –, com sentimentos verdadeiramente paroxísticos. O final da primeira parte, como que antecipando os eventos sinistros que serão narrados na segunda, contém um desses momentos: ainda na “fissura” das lembranças com Sossô e Samayana na surubrãmene, Zeca procura imagens excitantes num jornal a fim de se masturbar, mas termina se deparando com o registro fotográfico de uma cena terrível, na qual uma mãe sustém nos braços o corpo do filho, morto em um episódio atroz na Tchetchênia, em 2004. A *libido cínica* de Zeca não é tão onipresente que ele possa extrair qualquer desejo daí. Pelo contrário, é com uma empatia verdadeiramente dolorosa que ele descreve a foto da “osseta ainda jovem, com um lenço negro emoldurando seu rosto todo feito de dor” (MORAES, 2009, p. 190), com o filho no colo. Entretanto, o que ele narra no instante seguinte já recontextualiza a imagem no campo afetivo e – quase que por extensão – libidinal de Zeca. A mera abruptidão desse movimento, mesmo sem romper com o tônus empático-dramático, já contém algo de um acinte; e ao passo em que esse deslocamento se consolida e amplia, os elementos libidinais ganham cada vez mais espaço, quando menos nas escolhas – que, em si mesmas, são também *afetos* – lexicais do narrador:

De repente aquela mater dolorosa me pareceu demasiado familiar. Sim, era a Sossô de novo. Caralho. Com ou sem ácido na moringa, aquela imagem me bateu forte nas retinas: Sossô na Ossétia do Norte chorando a morte de um filho. Quem era o pai? Eu? O Melquíades não podia ser. O garoto da foto era branquinho de neve. E eu tinha acabado primeiro dentro dela, na surubrãmene. Logo, só podia ser meu aquele filho. Quer dizer, se algum outro branquelo não andou carcando na guria sem camisinha antes de mim, o que era no mínimo 50% provável (MORAES, 2009, p. 190).

Ao mesmo tempo, como se vê, o tônus dramático se reitera e até intensifica – como continuará se intensificando – na sequência de associações, por levianas que estas possam ser. Em suma, se a sordidez de Zeca não vai tão longe quanto intuímos que poderia ir²¹, tampouco este se entrega à redenção de um bom mocismo; o mesmo gesto composicional que sustenta a ambiguidade e, portanto, a complexidade humana, também mantém o equilíbrio responsável pela viabilidade de Zeca como lugar empático ou corpo figural depositário de um *pacto afetivo*; algo, sem dúvida, vinculado a um pacto ficcional, mas de certa forma sobreposto a ele, como condição da própria autenticação aurática-experiencial buscada por Moraes.

²¹ Mas esse próprio *intuir*, pode-se argumentar, não escapa à intencionalidade autoral. No entanto, se isso torna mais paradoxais os movimentos de atenuação que indicaremos em seguida, não torna menos ambíguo esse mesmo caráter paradoxal, inclusive no sentido de certa *adequação aos padrões*.

No âmbito dessas oscilações, o aceno à profundidade a que Zeca, narrador-protagonista, e Moraes, autor, se permitem é também o início da desculpabilização do primeiro, ou melhor, da construção de uma ambiguidade que se por um lado faz jus à sua “humanidade” – digamos, à de *qualquer* “ser humano” –, também o resguarda da *demanda de profundidade* que emana de seu corpo-consciência e, por extensão, de sua narrativa. Em outros termos, permuta essa demanda²² por outra operação ético-estética, ou seja, artística e auratizante: justamente a que constitui essa ambiguidade. E não que esta, note-se bem, se oponha propriamente a tal demanda, que, pelo contrário, a pressupõe. O que há de esquivo e desviante na realização dessa ambiguidade “humanizadora” na *Pornopopéia* é a forma altamente – dizer “essencialmente” talvez fosse um abuso – *compensatória* que ela toma em relação aos próprios conflitos, ou seja, à própria demanda de profundidade que deles advém.

O que há, afinal de contas, por trás da relação como que *necessariamente incompleta*, na própria raiz do sentimento, de Zeca com Sossô? Por um lado, é claro, a fidelidade a um projeto literário que não pode se render à primeira – ou melhor, a *qualquer* – armadilha sentimental; o que naturalmente pressupõe uma cisão entre as “diferentes” demandas constitutivas do narrador-protagonista, ou seja, entre o próprio desejo e aquilo que designamos como uma demanda de felicidade. Seria muito pretender que a feição extrema que essa cisão ganha por vezes modificasse, de alguma forma – ou seja, para melhor ou para pior –, as feições morais do próprio Zeca; no entanto, é preciso reconhecer que o mesmo gesto que acena com essa possibilidade se resguarda dela – e das consequências formais que ela traria –, de modo a sustentar, menos, talvez, uma tensão ético-estética do que o sinuoso lusco-fusco entre a profundidade “artística” ou existencial e a “comunicatividade” – com ou sem aspas – e a superficialidade pop. Em suma, que esse gesto consiste numa *esquiva* à própria tensão; ou, mais propriamente, num deslocamento da tensão do âmago do corpo-consciência escritural de Zeca para uma ritualística narracional que o abarca.

Essa lógica compensatória opera em vários planos. Primeiro, de fato, na forma de ambiguidades internas da negatividade de Zeca: se ele trai o melhor amigo, é, de certo modo, em benefício – “em atenção”, dir-se-ia – à esposa deste, e não sem prazer para ela (mas também *preocupação*, já que ela teme ter engravidado na relação); se sua ausência parece tão dolorosa ao filho, a comunicação empática disso ao leitor atesta sua “humanidade” e, afinal, sua própria empatia; se no mencionado “evento policial” seu comportamento é realmente sórdido, nenhuma culpa efetiva pesa sobre ele no que diz respeito ao horror, aliás de certo modo acidental, desse evento, a não ser a de ter propiciado que ele ocorresse, por uma “fatalidade” sinistra que não deixa de envolver sua condição semimarginalizada (especificamente, a de consumidor de cocaína). Entretanto, “fatalidades” desse tipo bem merecem as aspas: é justamente numa certa *manipulação dos eventos* que reside o principal recurso compensatório e desviante de Moraes. Na forma como isso se dá, percebe-se mesmo a presença invasiva, quando menos *excessiva*, de um *deus ex machina*, na verdade atuando perenemente na construção de um *equilíbrio*; um equilíbrio nada ostensivo,

²² Que é, também, de *autoconhecimento*; e pelo menos uma vez essa demanda emerge de forma bastante clara e convencional, no que tange ao romance, como dizia Lukács (2000), como *forma biográfica*: nas páginas da primeira parte dedicadas às lembranças de Zeca de suas relações com o núcleo familiar paterno (cf. MORAES, 2009, p. 93-97). O episódio também se presta, *en passant*, a uma imbricação política, certamente ressonante na psicologia de Zeca: “nasci em 1964, no dia 31 de março. Quer dizer, vim ao mundo no marco zero da ditadura” (MORAES, 2009, p. 97).

decerto, mas ainda assim de certa forma rigoroso: o equilíbrio, pode-se dizer, de uma *meia culpa*.

O anteparo à sordidez mais consumada se complementa por manifestações sórdidas, decerto que efetivas, mas nem por isso *graves* o bastante para não se deixarem envolver, por exemplo, pela própria configuração chistosa dos eventos e da linguagem. É assim no caso da prostituta que Zeca não se vexa de roubar, num episódio de cunho marcadamente (mas não muito *elevadamente*) chistoso, tanto pela representação algo satírica dos cacoetes linguísticos da personagem quanto pela comicidade que marca a reapropriação, por Zeca, da nota que havia entregue à prostituta (cf. MORAES, 2009, p. 111). Esse episódio serve como uma demonstração cabal da sordidez mas não de qualquer *podridão* interior do personagem, funcionando, portanto – no interior de uma lógica ritualística global –, como uma compensação pela própria desculpabilização, ou seja, como uma entre outras compensações “negativas” pelas compensações “positivas” com que nos defrontamos. E nisso mesmo – nessa, digamos, subordinação de tudo a um círculo egótico carente de culpa e justificação, manipulando e quase reduzindo as demandas dos demais corpos figurados a esse processo –, a pragmática de Moraes conluía com a lógica utilitarista de seu personagem.

Mas esse conluio, essa *cumplicidade* configuradora de (ou configurada por) um *deus ex machina*/advogado do diabo²³, tem testemunhos mais incisivos. Um deles envolve aquilo que, mais talvez do que, digamos, a “política sexual” de Zeca, o torna suscetível ao desagrado do leitor esclarecido: sua política *social*. Não é raro, aliás, que ambas se aliem, como no próprio episódio da prostituta; é bastante curioso, entretanto, que justamente o campo relacional onde se condensa a segunda dessas “políticas” – ou seja, o que tem no outro polo a secretária/empregada doméstica da Khmer – mereça, e de forma *quase* inteiramente dissociada do primeiro (o das “políticas sexuais”), mereça um tratamento afinal de contas bastante *higienizante*, no que tange à má consciência do herói, por obra de uma providente intervenção autoral. Isolado na praia de Porangatuba, Zeca se vê às voltas com diversas cobranças, inclusive financeiras, entre elas as da explorada Terezinha, que ainda não havia recebido o pagamento do mês, obviamente engolido pelas “despesas pessoais” do patrão. Qual a surpresa deste, no entanto, ao saber que seu fiel – ao contrário dele – amigo Nissim se encarregara do pagamento? Embora isso não quite as demais pendências de Zeca, a solução desta não deixa de redimi-lo no campo específico das relações de trabalho, parcialmente que seja e ainda que de forma alheia a seus esforços. A sutileza desviante da operação, aliás, reforça a efetividade do esforço autoral, que também pode exigir, por outro lado, que o próprio herói mobilize suas forças para se fazer, ao menos uma vez, inteiramente merecedor desse epíteto. Trata-se, afinal, de uma “epopéia”, insistentemente acentuada, o que temos em mãos; mas também aqui a conotação social do episódio é significativa: Zeca salva um menino pobre – “um brasileiro”, como ele mesmo dirá – da morte por afogamento (cf. MORAES, 2009, p. 414-417). Ainda que esse gesto não tenha qualquer recompensa ou reconhecimento público na diegese narrativa (pelo contrário, um turista francês é que colhe os louros do

²³ E que tem a ver, sublinhe-se novamente, tanto com o interesse do livro de Moraes quanto com suas concessões à lógica da forma-mercadoria. Também vale sublinhar mais uma vez que essa cumplicidade não é de forma alguma alheia à consciência autoral. Moraes, aliás, brinca com essa situação ao desdobrar-se, ele mesmo, como figura espectral na narrativa: como vários indícios permitem concluir, ele seria o destinatário, via e-mail, do texto que Zeca digita no computador. Outro índice dessa autoconsciência irônica – que, entretanto, não a purga de consequências mais amplas – é a capa do romance, onde, como esclarece a orelha do livro, também figura o próprio Moraes, numa foto deformada por um trabalho gráfico e que o mostra com o rosto semioculto por uma mão, enquanto lê um texto durante um evento em São Paulo.

feito), o reconhecimento do leitor é garantido, amainando, inclusive, nosso julgamento quanto à condição de pai ausente.

Não que não haja beleza nesses movimentos: o corpo-escritura de Zeca é, sim, um círculo egótico (ou *egofálico*), mas sua essência e, claro, *potência* tão marcadamente vitalista, sua espécie de panteísmo sem deuses²⁴, se derrama sobre tudo. O dado problemático, aí, é a função dúplice e esquiva a que tais movimentos se prestam. E não no sentido de qualquer “desvio sexual” – embora a situação de Zeca seja claramente (mas também *clamorosamente*, ou seja, algo *romanticamente*) patológica –, mas, até pelo contrário, no sentido de uma *violência* – ou melhor, uma série delas – que afeta o próprio desejo. Pois o que a desculpabilização de Zeca por Moraes visa desculpar, no âmago mesmo (no fundo, no fundo) do corpo narracional-escritural que os une, é a *própria necessidade dos ritos purgatórios*, impetrados não pelo primeiro, mas pelo segundo. Enquanto instâncias empáticas, morais e judicativas que servem de base (inclusive na fenomenologia da recepção, ou seja, das *leituras*) para toda a movimentação narrativa, a *meia culpa* e a *meia inocência* de Zeca também sustentam o tom pop-literarizante mesmo quando a temática cru-policialesca se soma a ele, numa tentativa de adensamento narracional que é também, entretanto, uma esquiva ao mergulho na demanda de autoconhecimento e profundidade que emana do personagem, ou melhor, do corpo-texto habitado por suas próprias e as muitas outras demandas que o habitam, tão oprimidas quanto, de certa forma, intensificadas pela onipresença autoritária do primeiro. Em outros termos, é a não assunção das demandas mais profundas que emergem de si e de seu contato com o mundo enquanto *assunto narrativo* que redundam no afunilamento – senão como tema, decerto como horizonte, inclusive aurático – policialesco da segunda parte da saga de Zeca.

Não por acaso, o momento culminante da narrativa, aquele em que se pode de alguma forma apontar uma espécie de *clímax*, de certa forma sintetiza as duas principais estratégias temático-formais que dão vazão às demandas aurático-experienciais do romance: a estética pornográfica – não só pelo contexto de sedução e traição que conduz ao episódio como porque o *impacto gráfico* é, nele, um dado fundamental – e a policial, sem faltar certo ingrediente social. Também nesse caso – e o jargão policialesco é mais apropriado do que nunca –, Zeca é apenas meio culpado, e mesmo essa meia culpa é atenuada pela piedade sincera que ele exprime ao se deparar, no computador, com as fotos de sua nova amiga – que conhecemos, ele e nós, já próximos ao fim do romance – cruelmente espancada. É difícil não ver nesse gesto, ainda ou *tanto mais* que tributado a um outro, a consumação de uma demanda recalcada e – resto que é de outra maior e *melhor* – corrompida, oriunda do próprio Zeca e relativa a um *outro corpo*, obviamente feminino, que habita sua libido-consciência: o de Sossô, naturalmente.

²⁴ Ângela Maria Dias fala, ainda a propósito de Sérgio Sant’Anna, em uma “Teogonia sem deuses” (DIAS, 2009, p. 159); mas na *Pornopopéia*, os “deuses” e “seres mitológicos” satírica e humanamente desencantados – ou seja, *parodiados*: há, por exemplo, uma Penélope fadada à espera eterna, uma ou mais de uma descida ao inferno e uma Circe (Samayana, a “sacerdotisa” da surubrãmene) – possuem ainda, senão uma essência divina, ao menos, de fato, um tipo de vitalidade épica: afinal, mesmo os desafetos de Zeca, como sua esposa ou o algo repulsivo Anselmo (outro partícipe da surubrãmene), transpiram não só desejo como algum tipo de *bravura*, de *resistência* (satiricamente que seja, no caso do último; o que também deixamos para o leitor conferir). Mesmo a mesquinha de um personagem menor, como o antipático empregado de Rejane (outra amante ocasional de Zeca, mas também uma possibilidade de amor não assumida por ele), Moraes nos comunica viva e, de certa forma, empaticamente, o que lhe dá, quando menos, um estatuto semelhante ao de seu herói degradado. Na *Ilíada*, vale lembrar, os guerreiros se prezam nos reconhecimentos, sobretudo genealógicos, de seus adversários.

Decerto que o afunilamento – e pretenso aprofundamento – policialesco da segunda parte do livro, aliás bem mais extensa que a primeira, é também uma forma de *ampliação*. Mesmo parcial e temporário, o deslocamento da temática sexual do centro de gravidade da narrativa permite que a cisão interior de Zeca se desdobre na representação de outros retalhamentos – psíquicos, sociais, *carnais*, mesmo –, de outros corpos; enfim, que a *Pornopopéia* se expanda e enriqueça enquanto *representação social*. Mesmo assim, algo escapa a essa extensividade; algo que, justamente, apenas um tipo de adensamento artístico ou temático do qual Moraes se esquivava poderia trazer à tona. Nesse sentido, os banhos de sangue do início e do fim da segunda parte têm, eles mesmos, uma função sutil e paradoxalmente higienizadora: a meia culpa que eles instituem dissocia, parcialmente que seja, a figura e os atos do narrador-protagonista de uma condição extrema cujo élan, não obstante, eles transpiram. É como se o horror dessas passagens emanasse de Zeca mas tão somente para libertá-lo dele, por obra de uma operação – dir-se-ia, uma *malandragem* – escritural que o transcende. Mesmo ironizada ou degradada na forma de “incríveis coincidências”²⁵, a ideia de destino tanto sustenta quanto desvela a fragilidade extrema de um projeto “épico” ultramoderno cuja pulsão autodesconstrutora não chega a ponto de assumir essa inviabilidade. Afinal, se a desculpabilização ou meia culpabilização de Zeca se dá num gesto que abarca de fora a diegese é porque serve a propósitos cujo lugar demandante também a transcende: o mesmo lugar – certamente irreduzível, em sua complexidade histórico-social, a um *lugar autoral*, mas decerto, também, que indissociável dele – ao qual é preciso remeter o sentido da ritualística intimamente ligada àquele gesto. O mesmo gesto, enfim, instituidor de um *rito narrativo cruel*, cujos “verdadeiros” objetos permanecem prudente e semiconscientemente resguardados, e cujo lugar outros corpos são chamados, humana, galante ou sordidamente – mas sempre *utilitariamente* –, a ocupar.

Um rito sinuoso, aliás, cuja ideologia sacrificialista se deixava entrever, de forma bem mais tranquila e, digamos, “inocentemente” chistosa, numa frase de *Tanto faz*: “Todo anjo é terrível” (MORAES, 2011, p. 12). É provável que há trinta anos esse verso-*slogan* – de fato, Ricardinho (em muitos sentidos um “pré-Zeca”) o escreve num muro – soasse como uma provocação com algo de um “sentido libertário”. Seja como for, é somente de forma escusa que ele se reiterará – e, mais ainda, conduzirá a consequências verdadeiramente terríveis – no romance de 2009. Pois somente a *violência indireta* contra Sossô, impetrada não por Zeca, mas por Moraes, deixa entrever o conluio do primeiro com a sordidez extrema que habita o seu próprio campo de verossimilhanças. É somente aí, em suma, que salta aos olhos, num lampejo que seja, o tamanho da cisão inferível – pois aqui, de fato, a construção das verossimilhanças demanda outras – numa tal condição de submissão física e espiritual ao sistema de destruição da vida (cuja máscara “positiva”, aliás, o próprio trânsito de Zeca entre o mundo da marginalidade e o dos executivos engravatados se encarrega de destruir). O fato dessa submissão ser creditada a um terceiro – o algoz da nova amante de Zeca e, quiçá, dele próprio – apenas disfarça a espessura desse conluio, ao mesmo tempo que deixa entrever o *interesse* desse gesto.

É também aí, afinal, que o projeto “libertário” – ou, que seja, *libertino* – de Moraes se revela no âmago de suas contradições, ou seja, que um

²⁵ Essas “coincidências” – que não são aquelas contra as quais previne o “Aviso à realidade”, mas que, como este, sinalizam o quanto é duvidosa a “eventualidade” de muitos eventos –, encontram um exemplo e uma espécie de expressão simbólica em três automóveis idênticos, todos de cor preta, que pontuam a trajetória de Zeca.

conservadorismo recalcado e/ou um impulso de liberdade degradado ameaçam corroê-lo no que possui de mais admirável e, talvez, mais nobremente “épico”: seu desafio, ou melhor, sua *declaração de guerra*²⁶ à cultura do medo. É a assunção apenas parcial dessa demanda radical que engendra a cadeia de peias – de *surras e lições* – não assumidas: as que Zeca apenas indiretamente – ou melhor, por obra de uma maquinaria que o transcende – aplica em Sossô (para reduzir o “problema das origens”, ou melhor, o inabarcável *complexo*, a um nome) e em si mesmo. Peia, aliás, que ele continua até o fim esperando, como que *pedindo*, do destino, já que nenhuma das muitas que este lhe reserva o atendem em suas motivações profundas. Se essa demandada *autoconsciência extrema* surgiria no âmbito de um *defrontamento extremo* é algo que não podemos cogitar, assim como um historiador não pode lidar com o que não houve. O fato, porém, é que também essa hora extrema é sinuosamente adiada – ou melhor, tão somente *suspeitada* –, numa nova e *quase* derradeira entrega ao jogo de oscilações empático-narracionais que Moraes/Zeca (dir-se-ia, um *Moraezeca*) estabelece com seu leitor, agora no fecho em aberto em que acompanhamos um possível cerco assassino ao herói, em todo caso cada vez mais comprometido aos olhos da polícia e da “sociedade”. E que até essa derradeira esquiva-ameaça – pois essa derradeira exposição ao perigo é uma derradeira “compensação” pela profundidade não explorada – demande uma outra esquiva é prova, certamente, de um *concessionismo* excessivo da parte de Moraes, ainda mais que agora, como veremos, se trata de algo como uma *esquiva-esperança*.

Mas é claro que esse ato abusivo não deixa de ter sua duplicidade. Quando menos porque, muito embora ironizada e amesquinhada, é ainda aquela premente e inconfessada demanda de felicidade que volta a se plasmar no olho da mente de Zeca, em sua deslumbrada, infantilóide e miserável contemplação da vitrine imaginária de um futuro improvável; uma contemplação capaz de romper – tão retórica quanto vitalisticamente – com o suspense da conclusão em aberto, fornecendo-lhe algum fecho que, quando menos, e enganosamente que seja, *reluza*: “Porra amice, ia ser demais: aquele rabo receptivo da Samayana, o brinquinho de ouro na xota da Sossô, e a Cidade Rosa, a Cidade Rosa...” (MORAES, 2009, p. 475). É verdade que, para além ou aquém de quaisquer simbolismos, um contrato com Samayana para a produção de um documentário em Jaipur, a Cidade Rosa, é sinônimo, aqui, tão somente de sexo e dinheiro. Mas ainda o mero fato dessa derradeira concessão recuperar – discursiva, fenomenológica, libidinalmente – a dialética de mesquinhez e desejo que molda e atravessa a alma de Zeca não deixa de conter, na falsa ingenuidade mesma a que se arroga, um tributo a algo *maior*: ao mais autêntico anseio, pode-se dizer, que as almas têm de serem *auras*.

Agradecimentos

A Daniela Portela e Lígia Winter, que, por diferentes caminhos, me levaram a esse passeio indiscreto e, com certeza, indescritível.
Ao meu amor, que esteve comigo ao longo dele.

²⁶ Mas também, quiçá, *de amor*?

PAZ, R. G. The shredded beings' saga: auratic impasses and deviant representation in *Pornopopéia* by Reinaldo Moraes. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 1, p. 67-88, 2011. ISSN 2177-3807

Referências

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BAUDELAIRE, C. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: _____. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 36-49.

_____. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.165-196.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221.

_____. Parque Central. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 151-181.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CANDIDO, A. Dialética da malandragem: Caracterização das "Memórias de um sargento de milícias". **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB-USP**, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

DIAS, Â. M. A pornografia terrorista de André Sant'Anna. In: _____. *Cruéis paisagens: literatura brasileira e cultura contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2007. p. 26-41.

_____. O paraíso é bem bacana: a última "teogonia às avessas" de André Sant'Anna. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 33, p. 157-170, 2009.

FILHO, M. Z. Kerouac nunca fez isso. **Revista Bula — Literatura e Jornalismo Cultural**, n. 308, 01/08/2009. Disponível em <<http://www.revistabula.com/posts/livros/kerouac-nunca-fez-isso>>. Acesso em 11/03/2011.

KILLICK, R. Baudelaire's versification: conservative or radical? In: LLOYD, R. (Org.). *The Cambridge Companion to Baudelaire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 51-68

É ou não é? In: **Superinteressante**, São Paulo, Editora Abril, n. 232, p. 13, Nov./2006.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos de Macedo. São Paulo: Ed. 34, 2000.

MORAES, R. *Pornopopéia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

MORAES, R. *Tanto faz & Abacaxi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SCHEEL, M. *Poética do romantismo: Novalis e o fragmento literário*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

WINTER, L. Mimesis obscena: a imagem da traição na poética da modernidade em um aceno a *Fogo pálido*, de Vladimir Nabokov. **Nonada**: Letras em Revista, Porto Alegre, n. 11, p. 29-42, 2008.

Recebido em 29/03/2011. Aprovado em 27/04/2011.