



## NÃO EXATAMENTE SEXO E DROGAS: O *PORNOPOPÉIA* DE REINALDO MORAES

*Fábio Akcelrud Durão*<sup>35</sup>

São os ossos do orifício.  
[...]  
O Senhor é meu credor, tudo me cobrar.  
Reinaldo Moraes, *Pornopopéia*

### I

O campo dos estudos literários baseia-se em uma premissa fundamental, a de que obras literárias podem ser tratadas como veículos de conhecimento. Abordagens da teoria literária podem – e devem – ser julgadas não somente por suas próprias perspectivas filosóficas, seus conteúdos conceituais e coerências proposicionais internas, mas também pelo tipo de conhecimento que, a partir da literatura, são capazes de gerar. Este artigo propõe uma leitura de *Pornopopéia*, de Reinaldo Moraes – um romance recente que recebeu muita atenção da mídia (p. ex. Pécora, 2009), mas não da academia (uma exceção é Paz, 2012) – de acordo com dois modelos distintos: o monadológico, como exemplificado por T.W. Adorno, e o da partilha do sensível, desenvolvido por Jacques Rancière (2005). A motivação subjacente é a de que uma dupla interpretação pode mostrar-se frutífera tanto como meio de confrontar essas perspectivas hermenêuticas através da mediação do mesmo objeto, quanto como meio de iluminar um artefato literário bastante elusivo, apesar de sua aparente facilidade.

O conhecimento produzido pela interpretação monadológica tem como base uma separação estrita entre o artefato e aquilo que o cerca, seja a intenção do autor, a recepção do leitor ou seu contexto social imediato. Considerar o texto uma mônada auxilia na constituição do estético como uma esfera autônoma, mas funciona como obstáculo para sua relevância

---

<sup>35</sup> Doutorado em Literatura pela Duke University, Estados Unidos(2003). Professor Livre-docente da Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Bolsista de Produtividade em Pesquisa 1D - CA LL. E-mail: fabioadurao@gmail.com



social. De uma perspectiva filosófica, tal separação da obra de seu ambiente deve ser vista tanto como sintoma quanto como uma tentativa de lidar com a profunda crise do pensamento, precisamente quando o conhecimento conceitual e sistemático tornou-se suspeito em uma totalidade reificada cada vez mais difícil de ser totalizada. Não foi sem uma sensação de *faut de mieux* que a estética de Adorno (1998) identificou, na tensa articulação da arte entre imaginação e estrita racionalidade estética, um promissor *modus operandi* para a absorção da verdade social. Do ponto de vista da sociologia da literatura, a oposição entre o que está do lado de dentro e o que se encontra no exterior prova-se uma pré-condição para sua articulação. Para nossos propósitos, a seguinte passagem famosa de Fredric Jameson pode ser um bom início:

A sociologia da cultura é, portanto, em primeiro lugar e acima de tudo, eu gostaria de sugerir, uma *forma*: não importa o que os postulados filosóficos tenham convocado para justificá-la, como prática e como operação conceitual sempre envolveu o pulo de uma centelha entre dois polos, o entrar em contato de dois termos desiguais, de dois modos de ser aparentemente não relacionados. Assim, no campo da crítica literária, a abordagem sociológica necessariamente justapõe a obra de arte individual a alguma forma mais vasta de realidade social, a qual é vista de um modo ou de outro como sua origem ou base ontológica, seu campo gestáltico, e a obra mesma passa a ser percebida como uma *reflexão* ou um *sintoma*, uma *manifestação* característica ou um simples *subproduto*, uma *tomada de consciência* ou uma *resolução* imaginária ou simbólica, para mencionar apenas algumas das maneiras nas quais essa relação central e problemática tem sido concebida. (1971, 4-5, trad. nossa, itálicos no original)

Pode-se certamente criticar esta passagem por sua excessiva formalização (verdadeira, de acordo com o título do livro, *Marxismo e Forma*), algo que alimenta a *aplicação* de teorias, as quais podem eventualmente perder as obras literárias do campo de visão (Durão, 2011a). Ainda assim, é útil como caracterização de uma postura interpretativa que visa adquirir conhecimento através do confronto entre a interioridade de textos e sua importância social. Em sua versão mais forte, a leitura monadológica adquire seus *insights* da forma literária considerada como conteúdo social cristalizado. O resultado é paradoxal, pois quanto mais o texto separa-se do mundo que o cerca pelo investimento em suas articulações internas, mais pode trazer de si sua própria exterioridade. Na iniciativa de Jameson, o objetivo da interpretação é uma reconstituição da totalidade social através da visibilidade produzida pelo

artefato literário; isso não é uma ambição irrelevante, já que o acesso à sociedade como um todo pode não apenas ser considerado um passo necessário para a ação política, mas também atesta, por assim dizer performativamente, a superioridade do marxismo como código mestre interpretativo em relação às outras teorias, as quais agora são vistas como capazes de compreender, ainda que verdadeiramente, apenas partes restritas da totalidade.

Sem dúvida, há outros usos possíveis para a leitura monadológica. Em sua forma mais fraca, quando o conhecimento trazido pela obra já existe como uma ideia sociológica, o texto torna-o mais concreto, empresta-lhe contornos sensíveis, assim contribuindo para sua compreensão mais completa. Além disso, por estarem presentes em diferentes esferas racionais-discursivas, os conteúdos apresentados podem aspirar a um maior grau de validade, como um *Weltgeist*, por assim dizer. Mas quando o conhecimento extraído da obra é novo, a divisão mesma do mundo em esferas racionais-discursivas separadas, governadas pela sua própria lógica interna, é desafiada e a literatura parece surgir ao mesmo tempo *ao lado* e *acima* de outras práticas discursivas e formas de racionalidade (Menke vii-xiii).

É exatamente isso o que é realizado por Roberto Schwarz (2001) em sua leitura de Machado de Assis. Tratando de *Brás Cubas*, começa por isolar um traço narrativo reiterado e separá-lo enquanto elemento formal subjacente (note-se que forma não é algo dado previamente ou pré-concebido, mas é ela mesma já dotada de imaginação crítica), nomeadamente a impertinência do narrador, sua propensão a negar e desmentir o que acabara de afirmar. Essa volubilidade é então interpretada como uma posição particular da classe dominante no Brasil pós-independência. A coexistência da produção escravista e do amadurecimento político permitiu às elites dominantes adotarem uma visão de mundo colonial ou moderna, dependendo das circunstâncias. Esse oportunismo literal foi magistralmente capturado por Machado de Assis em uma maneira divertida e cômica, que efetivamente solda aquilo que de outro modo teria sido um amálgama bizarro<sup>36</sup>. Da leitura de Schwarz resulta não apenas a pintura concreta do Brasil do século XIX, ainda reverberante hoje, mas uma contribuição substancial para o pensamento sociológico, dificilmente obtida por outros meios.

A crise da abordagem monadológica é paralela à da própria categoria de obra literária.

---

<sup>36</sup> Para uma boa contextualização da leitura de Schwarz sobre Machado de Assis, ver Arantes (1992) e Ohata & Cevalco (2007).



Se para que exista uma mônada estética é necessário um isolamento do mundo externo através de sua própria forma, então ela é forçada a ser nova: artefatos monádicos devem ser intransigentemente únicos. Isso tem se tornado cada vez mais difícil em um mundo tão completamente permeado por excessiva linguagem, caracterizado por uma semiose ininterrupta, sempre mais alta e brilhante<sup>37</sup>. Não é que obras-primas não sejam mais escritas, como críticos conservadores frequentemente afirmam, mas antes que são obrigadas a competir com uma multidão de outros artefatos, cuja abundância acaba promovendo uma modificação no próprio caráter da linguagem. Quando a produtividade semiótica alcança seu máximo, o silêncio é convertido em intervalo e obras têm de fazer um esforço formal imenso para se tornarem individualizadas *vis-à-vis* a arte passada e a produção linguística presente (Durão, 2008a). Na verdade, é tentador colocar grande parte das descobertas mais recentes na teoria (por exemplo, a emergência do texto barthesiano, ou a noção de cânone como uma entidade sufocante e opressora) de cabeça para baixo e considerá-las como sintomas, resultados, e não causas, para a precariedade de obras fortes. Para a abordagem monadológica, ou se tem um objeto poderoso capaz de gerar conhecimento (esta a razão de seu poder), ou não se tem nada. Nesse caso, o que deveria ser feito da avalanche de objetos ou mensagens, provenientes *tanto* da alta cultura *quanto* da indústria cultural, que não evidenciam de fato uma organização formal absolutamente nova?

É em vista disso que a teoria da partilha do sensível de Jacques Rancière torna-se particularmente relevante, pois proporciona outro ângulo para lidar com objetos estéticos. A questão agora não é mais o processo de individuação dos artefatos, sua separação de todo o resto (incluindo outras obras, que eles normalmente odeiam), mas a questão de sua participação em uma divisão do mundo na qual o perceptível dita quem tem direito a existir e, portanto, agir politicamente. Aqui não é o lugar de se discutir a filosofia de Rancière extensivamente; seu trabalho já foi consideravelmente discutido, sendo objeto de muitos comentários, introduções e afins (ver, por exemplo, Corcoran, 2010; Tanke, 2011). É suficiente dizer que sob o que Rancière chama de regime estético, a arte se torna um espaço repleto de possibilidades, um *locus* onde hierarquias sociais desaparecem e emerge uma forte visão de democracia. Isso foi magistralmente ilustrado pelo recente livro de Rancière,

---

<sup>37</sup> É curioso observar que o impacto do trabalho de Roberto Schwarz (e também de seu mentor, Antonio Candido) foi tal que, em certos departamentos no Brasil, a cristalização do conteúdo social em forma acaba por correr o risco de se tornar um objetivo apriorístico, abstrato, da interpretação. Isso pode levar a uma reificação do procedimento, privando-o da espontaneidade que é necessária à imaginação crítica.

*Aisthesis* (2013), o qual fornece algo muito próximo de uma história da arte nos últimos dois séculos, sob a perspectiva do potencial da arte em apresentar um domínio de igualdade. Uma das críticas mais frequentes ao modelo monadológico – que não deixa nenhum espaço para o leitor enquanto agente ativo – é aqui amplamente evitada, porque a arte mesma é vista como uma forma de ser, que aguarda por seu destinatário para transplantá-la à política.

O próprio Rancière critica repetidamente a concepção monadológica da arte que, no limite, segundo o autor, levaria a uma ontologização da obra enquanto um total outro. Essa versão da autonomia estética é então atacada como parte de uma tendência teórica mais ampla, a qual inclui Deleuze, Badiou e Negri. Mas há outras maneiras de se lidar com a autonomia estética que não levam à imobilidade em uma suposta absoluta alteridade. Pois a constituição da mônada é capaz de ser dinâmica; ela pode ser não o ponto de partida, mas o *resultado* do processo interpretativo (Durão 2008b). De fato, é possível criticar a estética de Rancière pelo ponto de vista do modelo monadológico ao sugerir que sua multiplicidade de ideias perspicazes, sua engenhosidade interpretativa e intimidade com a arte convergem para uma única ideia, a de que arte *é*, que existe como uma esfera de potencialidades democráticas. Como outras abordagens prestigiosas da literatura, a de Rancière não seria exatamente hermenêutica, já que não pretende descobrir um significado oculto, algo que o texto não saberia sobre si mesmo. Por não reconhecer uma não-identidade no artefato, a teoria de Rancière ignoraria o caráter dialético da arte, como parte da sociedade, algo que também participação da dominação social. Se a monadologia estética é centrífuga, pois procede da obra à sociedade, a partilha do sensível é centrípeta, pois termina no espaço da prática estética. Ambos os modelos são capazes de criticar um ao outro sem que haja correção mútua ou anulação recíproca. Essa incapacidade de invalidar ou melhorar uma a outra justifica o pressuposto subjacente desse artigo, de que os modelos monadológico e da partilha do sensível iluminam diferentes aspectos da literatura enquanto fenômeno estético. Pode muito bem ser que suas eficácias sejam mais bem medidas *a posteriori*, de acordo com o resultado que gerem, do que por princípio, segundo suas articulações conceituais. Talvez, como modelos interpretativos, ambas as perspectivas poderiam ser tratadas pragmaticamente, mais de acordo com a situação em que se está e aquilo que se busca. Seja como for, o fato de que ambas as abordagens têm algo de insatisfatório pode ser visto como ainda mais um sinal da crise na relação entre arte e conhecimento – ligação que se tornou relevante, como dito antes, sob uma profunda crise social. Daí o objetivo deste ensaio: como um exercício metodológico,



objetiva experimentar ambos os procedimentos interpretativos em um dos mais intrigantes romances brasileiros dos últimos anos. Se bem sucedida, a análise não irá apenas apontar para a força teórica de cada modelo, mas também auxiliará a caracterizar uma obra que é a seu modo desconcertante.

## II

*Pornopopéia* de Reinaldo Moraes foi publicado em 2009. O livro é exatamente o que seu título diz: um épico pornográfico. Substantivo e adjetivo estão em tensão e modificam um ao outro. A pornografia retira toda exigência de seriedade dessa longa e paratática narrativa; a dimensão épica da história transforma o pornográfico ao fazê-lo contínuo, não permitindo a existência de pausas, de momentos de descanso, que normalmente caracterizam a pornografia. É verdade que há fortes elementos picarescos no enredo, mas o final trágico e o grau considerável de autorreflexão da parte do narrador em primeira pessoa apontam para outra direção.

Não é fácil resumir essa história de 660 páginas, repletas como estão de acontecimentos. O principal personagem é José Carlos Ribeiro. Cineasta fracassado, sexualmente insaciável, obcecado por drogas, é ele quem narra a série de episódios que aleatória mas inexoravelmente o levam desde suas tentativas frustradas, tarde da noite, de escrever o roteiro para uma propaganda institucional da fábrica de salsichas Itaquerambu, ao seu iminente assassinato por aqueles que parecem ser policiais disfarçados. A história é cheia de coincidências, propriamente notadas pelo narrador, e é centrada em um evento estatisticamente improvável: o assassinato do traficante Miro em seu próprio carro por uma bala perdida, enquanto estava sentado ao lado de Zeca, que então foge com a sobra de seu estoque de cocaína. Com medo da polícia, ele deixa a cidade de São Paulo para Porangatuba, um balneário paradisíaco fictício na divisa entre os estados do Rio e de São Paulo, onde há a residência do cunhado da mulher de seu amigo Nissim. Lá, o personagem principal inicia um caso, não sem muita diligência libidinal e autopersuasão, com Rejane, uma mulher de sessenta e três anos e proprietária de uma pousada chique. A relação é totalmente motivada por interesse, pois José Carlos manipula Rejane para que o sustente e esconda, contando-lhe que



seus problemas eram apenas relacionados à própria família. O ponto chave para o desfecho da história é o adiamento, forçado por Zeca, de uma viagem a uma salvadora ilha privada, para fazer sexo com Josilene, uma garota local, pobre e ingênua, que trabalha em um restaurante de turistas e namora um policial. Após ter se decidido a viajar no dia seguinte, todos os eventos na narrativa conspiram para a queda de José Carlos: o namorado de Josilene descobre a infidelidade e a agride, provavelmente com o consentimento de seus pais, ao ponto de desfigurá-la, e Rejane fica sabendo sobre a verdadeira razão da necessidade de Zeca esconder-se. O livro termina com a captura iminente do protagonista por policiais disfarçados, que provavelmente irão matá-lo.

O enredo combina, assim, a leveza do picaresco, a qual deriva de uma aparente falta de necessidade na concatenação dos eventos, com o fato inevitavelmente dramático da extinção da voz narrativa, a aniquilação do “eu”. Mas o processo de narração é também importante. A história é contada em blocos de escrita em tempo real, os quais no início dão a impressão de que as palavras do texto estão sendo compostas enquanto são digitadas no laptop de Zeca, aparentemente sem nenhuma revisão. Esse ultrarrealismo do ato de composição também enfatiza o destinatário, o “você” de início não nomeado em cuja direção todas as sentenças são de fato dirigidas. É somente na página 562 que o leitor compreende que o arquivo de computador de *Pornopopéia* estaria sendo enviado ao tradutor do *Women* (*Mulheres* [1984]) de Charles Bukowski, ninguém menos que o próprio Reinaldo Moraes. José Carlos o instrui a editar o material do modo como desejar, desde que todos os nomes, incluindo do autor, sejam modificados<sup>38</sup>, e o baixo nível linguístico seja mantido:

Respeite o meu baixo nível, é o alto favor que lhe peço. Faça da minha vulgaridade um parque pras suas diversões. Vai fundo nas *cenash obscenash*, como ouvi de um crítico de cinema carioca sobre as mais floridas sequências sexuais do *Holisticofrenia* [o único filme, underground, de José Carlos]. Evite lirismos lambisgoias, insights psicossociológicos modorrentos, e, sobretudo, morais-da-história digestivas ao gosto do distinto público de classe média de shopping. Mesmo os neologismos vagabas e as palavras-valise-sem-alça, sem falar nas badalhocas trocadilhescas, pode limar numa boa, se te parecerem muito bestoides. Só deixa o que você achar mais engraçado e esdrúxulo, digamos (p. 436).

---

<sup>38</sup> “Invente um pseudônimo. Ou tasque seu próprio nome, se quiser. Por mim, tudo bem. Só não quero ver o meu nome associado a livro nenhum. Seria admitir o fracasso de toda uma vida dedicada ao cinema. (Dedicada ao alcoolismo e à putaria também, mas deixa para lá.)” (p.434)

Isso, é claro, cria uma indeterminação quanto ao que originalmente foi escrito por José Carlos e o que foi modificado por Reinaldo Moraes. Em todo caso, é importante notar a esta altura que é tão impossível identificar-se com o narrador em primeira pessoa quanto é inadequado criticá-lo. Sua falsidade, sua instrumentalização e falta de consideração pelas pessoas, sua obsessão viciada com o próprio prazer fazem dele alguém em quem não se pode confiar, muito menos gostar ou admirar. Por outro lado, todos seus vícios, incluindo seu chauvinismo exasperador, são tão abertamente expostos por ele, e de modo tão impiedosamente engraçado, que se empenhar em uma análise ideológica do sexismo de José Carlos seria ridículo. Aceitar ler *Pornopopéia* já significa acatar a vulgaridade que é estrutural à obra. A mistura de caráter odioso e exposição charmosa é na realidade um princípio constitutivo e como tal deve ser aceito como interno ao texto. Isso é algo que o narrador de Moraes compartilha com o Machado de Assis de *Brás Cubas* e *Dom Casmurro*. Porém, diferentemente de Bentinho ou Brás, não é fácil identificar Zeca socialmente. Não seria exato pensar nele como um malandro, alguém que vive espertamente zigzagueando pelas divisas que separam a legalidade da criminalidade (Candido, 1993); seu hedonismo e urbanismo são intensos demais para isso, como também é sua familiaridade com a literatura e a cultura, que o caracteriza muito bem como uma pessoa culta.

De fato, misturado com várias referências à cultura de massa – como quando José Carlos se masturba com uma edição de 1995 da revista *Caras* (p. 414-416), ou os cinco ou seis “paulocoelhos” (p. 551) à sua disposição na pousada – *Pornopopéia* evidencia um conjunto disfarçado, porém firme, de fontes artísticas, incluindo Mallarmé, Proust, Freud, Picasso, Matisse, Goddard, Heidegger (que é associado a Steinhager<sup>39</sup>) e outros. O texto é claramente autoconsciente como obra literária e suas afiliações são diretamente mencionadas. Além de Bukowski, encontram-se alusões à memorável cena de *O Complexo de Portnoy*, de Philip Roth, em que Alexander masturba-se com um pedaço de fígado (p. 272; 273<sup>40</sup>), aqui adaptada a uma lula (“uma atividade lulonanista”, p.499), também a ser comida sem suspeitas por uma família inocente. Deve-se observar, de passagem, que essa postura de escárnio alegre e falta de respeito pela alta cultura é mais interna à cultura ela mesma do que abordagens sérias, cheias de respeito e admiração, as quais falham em ver como a cultura não é aquilo que

<sup>39</sup> “Cato o notebook, disposto a registrar os últimos quinze minutos da história da humanidade, visto do meu ângulo pessoal. Sete horas. É cedo ainda. Para o homem, digo. Para o ser continua sendo irremediavelmente tarde, como diz o garotinho na ‘Chinesa’, do Godard, citando um filósofo alemão, o Heidegger, acho. Se não for o Heidegger deve ser o Steinhager.” (p. 381)

<sup>40</sup> “Gozado é que o esquema narrativo dele lembra esse papo que eu venho levando com você.” (p. 273)

pretende ser – como está aquém de seu próprio conceito, por assim dizer.

E, no entanto, seria um equívoco associar *Pornopopéia* ao gênero de literatura *beatnik*. *Mulheres* de Bukowski é um bom termo de comparação. Ainda que sexo e drogas estejam também presentes no romance de Bukowski – embora não tão extremadamente como em *Pornopopéia* – o glamour do outsider, o charme de se ser literário através da negação feroz da literatura *mainstream* é inevitável. No romance de Moraes, a sedução do alternativo, que tão facilmente permeia a produção literária contracultural ainda hoje, está totalmente ausente. Não apenas é Zeca uma pessoa desprezível, mas também ideologicamente o romance não é estritamente de esquerda: embora o sentimento anti-pequeno-burguês esteja impregnado na obra de Moraes, nunca se funda em uma postura política propriamente dita, e muito constantemente o que parece ser revolta social deriva de mesquinhas frustrações subjetivas. Isso diferencia nitidamente *Pornopopéia* da geração do mimeógrafo ou da poesia marginal dos anos 70, ainda que (ou precisamente porque) possam ser encontradas referências aos anos da ditadura no personagem Alê, um músico decadente que canta Torquato Neto, cita Waly Salomão e é iniciado nos caminhos da Tropicália.

O principal traço formal de *Pornopopéia* é o da sinonímia. A narrativa toda pode ser vista como uma tentativa prolongada de se construir uma história com os elementos que sistematicamente desviariam da normalidade, do sentido estabelecido, enquanto ao mesmo tempo retêm seu núcleo do sentido. Moraes emprega toda a gama de possibilidades linguísticas oferecidas pelo português para gerar esse efeito. Aparte neologismos e coloquialismos constantes, o romance extrai o máximo potencial de aumentativos, diminutivos, apelidos e mistura de registros. Ora, essa tortuosidade linguística tem um equivalente social que é ironicamente incorporado ao romance: a ideia de proximidade, familiaridade ou informalidade que foi concebida com tanto sucesso por Sérgio Buarque de Holanda como o homem cordial (1972, 139-52). Trata-se talvez de uma das noções mais difundidas da crítica cultural brasileira; como é sabido, ela refere-se à fraqueza, originária do Brasil colonial, da divisão entre público e privado, que torna o processo de racionalização, como concebido por Max Weber, parcial e incompleto. O ímpeto social em direção a uma crescente impessoalidade, como na constituição da burocracia estatal, penetraria no Brasil apenas imperfeitamente, sendo resistida por uma versão estendida da família e uma “familiarização” das relações públicas. A evasão estrutural de uma linguagem neutra e a primazia absoluta de sinônimos criam uma sensação de convivência gratuita, algo que emerge

somente da presença do outro; apenas, digamos, faticamente. Essa utopia brasileira da cordialidade, um nicho para todos os tipos de ideologias nacionalistas, é tratada de maneira complexa em *Pornopopéia*. A tensão entre linguagem e caráter já foi mencionada; agora deve ser frisado que o circuito literário – José Carlos (seu nome real?) escrevendo a Reinaldo Moraes, o qual reescreve (quanto?) o manuscrito – une os opostos da proximidade textual, cuidadosamente produzida, com a distância inerente não apenas à desconexão entre escritor e destinatário do arquivo de computador *Pornopopéia* (embora nunca mencionado como tal no romance), mas também na mediação da ficcionalidade. De fato, o plano de criar um quadro supostamente real para um manuscrito encontrado, como em *A Letra Escarlate* de Hawthorne, é bastante conhecido, mas em *Pornopopéia* o editor do manuscrito nunca é sentido como tal. Além do mais, o foco aqui é o conteúdo social desse aparato formal, enquanto algo que mistura distância e proximidade. Estaria a obra encenando um réquiem hilário para a morte de um ideal brasileiro de convivência, por mais irreal e ideologicamente mal empregado que tenha sido? Curiosamente, parece haver uma relação de inversa proporcionalidade aqui, pois quanto mais esse tipo de modo de ser gregário, fácil, hedonista, é negado socialmente, mais a autorreferencialidade de *Pornopopéia*, o fato de que é construída como uma obra, vem à tona. Em outras palavras, quanto mais o estar junto desinteressadamente torna-se socialmente problemático, mais o romance estabelece-se firmemente como um artefato literário bem sucedido que, assim, distancia-se da sociedade demonstrando suas falhas.

### III

Se para o modelo monadológico o circuito de cordialidade/intimidade é central, para a partilha do sensível o importante é uma maneira específica de apresentação do corpo. Aqui, o foco não reside no processo de sinonímia como recurso para evitar a regra, as normas ou a lei, mas ao contrário na exibição do corpo e de seus fluidos como objetos desmistificados, fontes puras de prazer. Eles não são tratados com asco ou neutralidade científica, nem com orgulho ou um desejo de *épater le bourgeois*. Em vez disso, as partes do corpo e seus produtos tornam-se meios de satisfação sensual para o narrador e, para o leitor, algo engraçado. Aqui está uma passagem da orgia (ou melhor, suruba) pseudorreligiosa, parte do culto de Zebuh-



bhagadhagadhoga: Zeca, em uma viagem de ácido, está contemplando Melquíades, um dançarino negro de dois metros de altura, supostamente gay, mas que faz sexo duas vezes no romance com Sossô, uma garota desejável de quase dezessete anos – ou, para dizer mais acuradamente, está observando seu pênis. Os outros participantes do rito são uma mulher excessivamente gorda, um homem muito magro, Ingo, o tocador de cítara, e a mestre Samayana:

Cara, me desculpe insistir nesse assunto, mas a pomba do homem era uma borduna bororô, uma autêntica encarnação antropomórfica do divino Zebuh da piroca master, nada menos. O resto é pinto, bilau, neça, piupiu, pilinha, pirulito. E, pelo visto, a cobra preta ia fumar. Não fumando no meu derrière nem nos tenros orifícios da Sossô, beleza, pensei. Por mim, ele podia ficar à vontade pra desbastar as badalhocas merdosas do magrão, as adiposidades grementes das gordas, o carnão fardado em seda que passava por nossa divina mestra e até aquele furo no cavalo da calça do Ingo, se a gônada saísse para frente. (p. 195)

E aqui está o ânus da esposa de José Carlos, uma professora de sociologia na Universidade de São Paulo (USP), sendo comparado ao de uma prostituta com quem ele acaba de fazer sexo:

A Lia, por exemplo, muitíssimo cá entre nós, nunca apresentou um cu tão chupável quanto o daquela puta da Augusta. O cu da patroa sai pra trabalhar de manhã cedo, passa o dia sentado ou sendo massageado pelas nádegas na cadência do andar e caga sem apelação nos banheiros da faculdade, onde é limpo a seco com o papel higiênico de segunda que o governo oferece nos toaletes da suas instituições ensino, desenvolvendo, por conseguinte, toda sorte de grumelos e badalhocas aderentes à pilosidade local, de resto jamais desbastada na depilação pelas mulheres ditas honestas, pois está na Bíblia, no Alcorão, nos Upanishades: “Se quereis pastar no rebanho das eleitas, não depileis vosso rabricó” (p. 141).

Seria incorreto argumentar que os órgãos sexuais aqui estão simplesmente estranhados ou desfamiliarizados. Eles permanecem o que são, mas o modo como são tratados faz com que sejam visualizados e experienciados sem nenhum asco ou heroísmo. Isso também é verdade para os casos mais palpáveis de relações sexuais, os quais são descritos sem insinuações, como na seguinte passagem:

Esguichar porra na cara da mulher é o que há. Na boca, no nariz, nos olhos, na bochechas, na testa, no cabelo – é lindo. E fica mais lindo ainda quando elas lambem e sorvem a porra, que é pra você se sentir o governador-geral da putaria. 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. // A minha puta sabia tomar uma pica por via oral. Começou com um bem-realizado tour de língua em torno da chapeleta,



pra depois alojar o negócio sobre o leito da língua dentro da boca. Meu pau ficou descansando um pouco naquele berço esplêndido como um pequeno deus na manjedoura, antes que ela iniciasse o trabalho de sucção. Quer dizer, a mulher se esmerava em prolegômenos refinados até no boquete. De tirar o chapéu – ou a chapeleta. (p. 137)

Meu argumento aqui é o de que descrições como essas não deveriam ser vistas como objetivamente ofensivas (por mais que se possa sentir pessoalmente ultrajado)<sup>41</sup>, primeiro graças à já mencionada natureza cômica (elas não se levam a sério), segundo, porque sexo e drogas são fontes de prazer para todos envolvidos na história. Uma citação como esta pode ser tomada como sexista, o que de fato é, mas de um modo diverso, mais literal: não como supremacia da superioridade do masculino sobre o feminino, mas como uma sexualização da existência<sup>42</sup>. Zeca não força ninguém a ter relações com ele; todas as suas parceiras sentem prazer (novamente diverso de *Mulheres*, de Bukowski), e é possível imaginar sem dificuldades a mesma cena sendo descrita pela prostituta em termos muito similares. A erotização é o ar que os personagens de *Pornopopéia* respiram.

Além disso, o tratamento do corpo por Moraes possui um efeito desmistificador. Não apenas não há aqui simbolismo, nenhum vestígio de transcendência, nenhuma espiritualidade residual, como também sua presença normalmente significa a destruição de ilusões. É assim que Zeca ouve os preceitos do credo pseudo-hinduísta no preâmbulo de uma orgia:

A bhagadghamaithuna, de acordo com a Samayana [a sedutora mestre do culto], requeria a nossa mais completa e irrestrita nudez – “de corpo e alma”. Sempre a eterna dupla sertaneja de todas as religiões Body & Soul. (p. 179)

Assim, o desejo não é transcendente e o desejo do desejo não parece problemático:

Minha impressão é de que a gente nasce com um estoque fixo de gozadas pra gastar ao longo da vida, do mesmo jeito que as mulheres trazem de berço um número contado de óvulos nos ovários. A maior parte dos homens morre sem ter gasto nem metade da munição gozosa a que tem direito. Bem ou mal, esse não vai ser o meu caso, posso te garantir. Vou gozar até o último item em estoque. Meu organismo demanda o gozo 24 horas por dia, e até falando, lendo, trabalhando ou mesmo dormindo eu quero gozar de algum jeito. (p. 223)

Tudo isso leva à conclusão de que em *Pornopopéia* presenciamos uma forma

<sup>41</sup> É curioso que as descrições de órgãos e relações sexuais dificilmente tendam a causar desejo no leitor.

<sup>42</sup> De fato, que o romance possa criar precisamente este tipo de ruído semântico pode parecer por si só um feito.



particular de circulação da linguagem, na qual palavras e descargas de desejo coexistem. A palavra “tesão” é um caso privilegiado disso. Termo de função performativa peculiar, significa excesso de desejo aplicável a contextos extra sexuais, mas que sempre carrega consigo uma superabundância de libido. “Tesão” não pode ser utilizado objetivamente, pois sempre implica o falante, o qual é ele mesmo “tesudo”, por assim dizer. Em *Pornopopéia*, o desejo está inextricavelmente entrelaçado com a criatividade linguística. O resultado disso é a emergência de uma configuração da linguagem na qual sexo-e-drogas e escrita como produção de sentenças tornam-se quase a mesma coisa. Em outras palavras, não é apenas o caso de que o “tesão” torne-se completamente visível e acessível, reconfigurando, portanto, o que poderia ser chamado de partilha do desejo; mais do que isso, ele *revela-se como estando no fundo da produção narrativa, como seu real motor*.

Há diversas implicações interessantes derivadas disso. Uma vez que “tesão” participa do horizonte do sensível, seu impacto da linguagem é alterado. A maneira na qual palavras são empregados em *Pornopopéia* drena sua força ilocucionária; ou, pelo contrário, todos os vocábulos tornam-se palavras. Qualquer intenção de usá-los é frustrada porque são convertidos em termos literais: de acordo com a lógica interna do romance um “foda-se!” só poderia ser respondido com “obrigado”. Do ponto de vista do leitor, já que as palavras são utilizadas tão livremente (também socialmente: *Pornopopéia* está agora disponível em edição de bolso por apenas R\$ 25), elas tendem a gerar uma dinâmica subjetiva interessante. É provável que o leitor tenha um sentimento de satisfação ao ver-se lendo essa multidão de cus, paus e porra, e não se sentir puritano, quadrado ou tenso; no entanto, é possível que eventualmente o nojo tome forma e uma sensação de abjeção o expulse do livro. Como um livro de desejo, *Pornopopéia* é um desafio tanto quanto uma promessa. Ao propor um universo no qual o desejo flui livremente, o livro impõe ao mundo que encare a maneira como ele mesmo fragmenta seu tesão em uma porno-grafia que deve permanecer à margem.

Os *insights* interpretativos propiciados pelos modelos monadológico e da partilha do sensível não são reconciliáveis. Uma reunião dos circuitos de proximidade e de liberação do desejo acarretaria um tipo de positividade que seria prejudicial a ambos. Para o primeiro, sugeriria a existência de uma alegre convivência como imediatamente presente na sociedade: seria conformista. Para o último, inseriria um aspecto antropomórfico na produção do desejo: seria sedativo. Presidindo ambos está, é claro, uma obra que é mais interessante (e excitante) enquanto algo diferente de si mesmo. De fato, tal incompatibilidade é desconfortável; como



críticos, tendemos sempre a procurar a unidade, uma única generalização final. É tentador articular essa oposição em um nível mais alto, como um sinal, talvez trágico, do predicamento da estética atual. É uma possibilidade. Outra, já mencionada anteriormente, seria mais pragmática, e lidaria com a monadologia ou com a partilha do sensível de acordo com situações particulares. O modelo monadológico é aquele que revela problemas sociais, no caso de *Pornopopéia* o destino de uma forma brasileira de convívio; a partilha do sensível revela horizontes de ação social, aqui uma liberação alegre do corpo associada à produtividade linguística, o que no contexto brasileiro poderia ser historicizada como uma luta contra o passado católico e pré-moderno. Em ambos os casos, contudo, temos *Pornopopéia* a agradecer.

Tradução do inglês de Tiago Basílio Donoso

## Referências

- Adorno, T.W. *Aesthetic Theory*. Trad. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: Minnesota University Press, 1998.
- Arantes, Paulo. *O sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. São Paulo: Paz & Terra, 1992.
- Assis, Joaquim Maria Machado de. *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*. Trad. Gregory Rabassa. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Bukowski, Charles. *Mulheres*. Trad. Reinaldo Moraes. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- Candido, Antonio. “Dialética da Malandragem”. In: *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- Corcoran, Steven. “Editor’s Introduction”. In: Rancière, *Dissensus*, p. 1-24.
- Durão, Fabio A. “Da superprodução semiótica: caracterização e implicações estéticas”. In: Durão, F.A.; Zuin, A.; Vaz, Alexandre Fernandez. (Eds.). *A Indústria Cultural Hoje*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008a, p. 39-48.
- . *Modernism and Coherence: Four Chapters of a Negative Aesthetics*. Frankfurt/Bern/New York: Peter Lang, 2008b.
- . De volta a Adorno na interpretação da cultura. *Fronteiraz* (São Paulo), v. 7, 2011a.
- . *Teoria (literária) americana*. Campinas: Autores Associados, 2011b.
- Graff, Gerald. *Professing Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 2007 [1987].
- Holanda, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 [1936].
- Jameson, Fredric. *Marxism and Form*. Princeton: Princeton U.P., 1971.
- Menke, Christoph. *Die Souveränität der Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.

- Moraes, Reinaldo. *Pornopopéia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011 [2008].
- Ohata, Milton & Maria Elisa Cevasco (eds.). *Um crítico na periferia do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- Paz, Ravel. A Saga dos Seres Retalhados: Impasses Auráticos e Representação Desviante na *Pornopopeia*, de Reinaldo Moraes. *Revista Olho d'água*. Vol.3, n.1, 2011.
- Pécora, Alcir. Moraes “viaja” em romance com sexo, drogas e literatura. *Folha de São Paulo*, July 11, 2009.
- Rancière, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- . *Dissensus: On politics and aesthetics*. Trad. Steven Corcoran. New York: Continuum, 2010.
- . *Aisthesis. Scenes from the aesthetic regime of art*. Trad. Zakir Paul. London & New York: Verso, 2013.
- Schwarz, Roberto. *A Master on the Periphery of Capitalism*. Trad. John Gledson. Durham/London: Duke U.P., 2001.
- Tanke, Joseph J. *Jacques Ranciere: An Introduction*. New York: Continuum, 2011.

**Recebido em: 01/01/2017**

**Aceito em: 01/02/2017**