

REINALDO AVEC SADE

Eliane Robert Moraes¹

Resumo: Distantes entre si no tempo e no espaço, as literaturas de Sade e de Reinaldo Moraes parecem observar os mesmos princípios. De fato, num e noutro, as recorrentes fantasias de desmoronamento sempre valorizam o choque, o assombro e a instantaneidade do evento, tendo em vista a produção da catástrofe. Além disso, a trajetória do herói de *Pornopopéia* não é menos atribulada que a da protagonista de *Histoire de Juliette*, evidenciando o mesmo gosto pelo excesso. Se a miséria lapidar de Zeca coincide com a incalculável riqueza da devassa sadiana é porque, apesar de suas posições extremadas, eles nada constroem, nada edificam, nada produzem, entregando-se por completo à vertigem da dilapidação. Um exame dos dois autores sugere que suas ficções eróticas “corrigem” o mundo segundo os imperativos do desejo, sem qualquer constrangimento, seja ele de ordem moral, ética, política, religiosa ou psicológica.

Palavras-chave. Marquês de Sade – Reinaldo Moraes – *Pornopopéia* - *Histoire de Juliette* – erótica literária – literatura brasileira – literatura francesa

“Of course all life is a process of breaking down”

The crack up

F. Scott Fitzgerald

Uma das paixões mais curiosas, entre as seiscentas relatadas em *Os 120 dias de Sodoma*, encontra-se na quarta e última parte do romance, catalogada sob o número 127. Assim a descreve o narrador, de forma tão sucinta quanto direta:

Um grande devasso adora dar bailes, mas sob um teto preparado, que cai assim que o salão está cheio e mata quase todo mundo. Se vivesse sempre na mesma

¹ Professora de Literatura Brasileira na FFLCH da Universidade de São Paulo (USP), e pesquisadora do CNPq. Entre suas publicações destacam-se diversos ensaios sobre o imaginário erótico nas artes e na literatura, além da tradução da *História do Olho* de Georges Bataille (Cosac & Naify). É autora, dentre outros, dos livros: *O Corpo impossível – A decomposição da figura humana, de Lautréamont a Bataille* (Illuminuras/Fapesp, 2002), *Lições de Sade – Ensaio sobre a imaginação libertina* (Illuminuras, 2006) e *Perversos, Amantes e Outros Trágicos* (Illuminuras, 2013).

cidade ele seria descoberto, mas muda-se com grande frequência; aliás, só costuma ser descoberto depois do quinquagésimo baile².

Vale dizer que, quando se chega a esse ponto do livro, a leitura já está bem avançada, não só em termos da extensão da narrativa, mas também na progressão de crueldades que ela se propõe a apresentar. Ou seja, a essa altura o leitor já terá percorrido por completo as paixões simples, as complexas e as criminosas, em número de cento e cinquenta cada, além de grande parte da categoria das assassinas. Isso significa, portanto, que ele estará diante de uma das mais finas e elaboradas formas de libertinagem concebidas pelo sistema sadiano. Vejamos por que.

Há pelo menos duas outras cenas de desabamento na ficção de Sade, ambas em *Histoire de Juliette*, que não devem ser negligenciadas. A primeira aparece na longa dissertação sobre o crime proferida pelo Papa por ocasião da visita da libertina ao Vaticano. Em seu extenso inventário de suplícios, o pontífice recorda que, durante o reinado de Nero, “o anfiteatro de Prenesto ruiu, matando vinte mil pessoas”. Ora, pergunta ele em seguida, sem esconder sua intensa admiração, “acaso alguém duvida que tenha sido ele mesmo [Nero] a causar tal acidente e que o tenha feito tão somente para seu divertimento?”³.

A cena e seu impacto se repõem em outra passagem do romance, mais precisamente no episódio da “Cocanha de Nápoles”, espécie de carnaval que Juliette e seus comparsas assistem do terraço de um palácio, situado no alto de uma colina. Ali instalados, eles contemplam a ferocidade da multidão invadindo a praça pública e, no meio dela, um teatro lotado com quase oitocentas pessoas que, mal os devassos o identificam, desaba num átimo, matando a metade de seus visitantes. Ao se darem conta do ocorrido, os lascivos libertinos se aquecem imediatamente e decidem se refugiar nos aposentos interiores do palácio onde “a mais deliciosa de todas as cenas de lubricidade se realizou, por assim dizer, sobre as cinzas dos infelizes, sacrificados por esse ato de perversidade”⁴.

À exemplo da passagem dos *120 dias*, as cenas italianas de *Juliette* se caracterizam por colocar em contato dois termos a princípio opostos: o cálculo e a surpresa. A certeza de que o acidente da festa napolitana decorreu de um ato premeditado, ou a suposição de que Nero tenha causado a ruína do anfiteatro, sugerem um preparo meticuloso que se confirma de forma

2 SADE, *Les 120 journées de Sodome*, p. 436.

3 SADE, *Histoire de Juliette*, p. 890. Em nota ao texto, Michel Delon afirma que Sade faz eco a uma cena descrita por Suetônio na *Vida dos doze Césares*. Nela, Calígula lamenta o fato de a catástrofe do teatro de Fidenas ter acontecido sob o reinado de Tibério, queixando-se de não ter assistido à morte de todos os espectadores de uma só vez. Cena evocada igualmente por Diderot que observa, em nota a uma tradução, o quanto Calígula, desejoso de “imortalizar sua memória por meio de vastas calamidades”, invejava seu antecessor pelo “desabamento do anfiteatro que fez perecerem cinquenta mil almas”. Cf. DELON, “Notes et Variantes”, p. 1533, nota 3.

4 Idem, *Ibidem*, p. 1087.

ainda mais clara na paixão 127. Prova disso está não só na alusão ao “teto preparado”, mas ainda na aferição contábil de que o tal libertino repete o baile cinquenta vezes em cada cidade, quando é descoberto, e então se muda para poder repeti-lo outras tantas cinquenta vezes e assim por diante, indefinidamente. Note-se que ele sabe até mesmo quando será descoberto, ou seja, nada lhe escapa: senhor dos acontecimentos, seu domínio da situação supõe um absoluto controle do desastre.

Todavia, tais cenas sugerem também a presença de um elemento que opera por meio da surpresa, e não só na perspectiva óbvia dos vitimados. Há, por parte dos devassos, um tipo de fruição particular que lembra a alegria infantil de repetir uma brincadeira conhecida para retornar a um prazer que é garantido. De fato, parece ser esse o mote do desabamento que, embora minuciosamente calculado, mantém intacta a promessa de surpreender, pelo menos por duas razões: primeiro, por oferecer um espetáculo de destruição instantânea, dando vazão a um intento do deboche, com forte impacto no prazer, que se prolonga em tempo inversamente proporcional ao do evento; segundo, por produzir a funesta surpresa das vítimas, elemento nada desprezível na economia do gozo libertino.

Ao desastre controlado corresponde, pois, a surpresa premeditada: tal é a lógica que preside a devassidão dos personagens de Sade, instaurando uma inesperada conciliação entre o cálculo e o assombro. Operação que lhes garante, a um só tempo, o exercício pleno de sua força e a afirmação categórica de sua particularidade. Daí que se possa identificar, em toda atividade libertina, o vestígio de um princípio de desabamento.

Seria esse princípio, porém, restrito aos protagonistas da ficção sadiana?

*

Imagens de outro desabamento: em meio a uma festa nababesca, “apinhada de joias, taças e rigores”, o monumental lustre instalado no alto do “amplo saguão com dez metros de pé-direito e escadaria marmórea em espiral” de repente veio abaixo. O acidente atingiu boa parte dos presentes, entre os quais estava um “grupo de elegantes que jaziam estraçalhados debaixo de ferragens e pingentes de cristal. Os que não tinham tido ainda a graça do trespasse final urravam de dor e desespero”. Contudo,

os convivas ainda intactos ou com poucas escoriações perambulavam, palravam, regalavam-se com as finas bolhas de champanhe e superiores bolotas de caviar do estoque congelado do último czar, entre fraturas expostas, crânios esmigalhados, vísceras agonizantes e outras miudezas anatômicas, e até dançavam ao som da banda, que não parou.

A festa acontece em uma cinematográfica mansão, com sua “colunata branca inspirada diretamente em ...*E o vento levou*”, onde o proprietário Dr. Hércules recebe a jovem senhora Fátima Márcia da Bessa Rocha – também conhecida como F M da B Rocha - que ali chega disposta a tudo para se divertir. Após o abalo, ela assiste ao espetáculo dos escombros ao lado do anfitrião, com quem copula ferozmente ao som da “polifonia de gritos e gemidos dos convidados agonizantes” e dos “tiros de misericórdia disponibilizados pelos seguranças aos moribundos”. “Cortesia da casa, compreende?” – explica o médico à sua convidada, completando logo em seguida: “Trata-se de um *home earthquake system* de última geração. Extremamente realista, não acha? Cinco pontos na escala Richter. O suficiente para garantir emoção e adrenalina”⁵.

É evidente que o “terremoto artificial” descrito no conto “Festim”, de Reinaldo Moraes, guarda afinidades de fundo com os desmoronamentos sadianos, embora os atualize para a contemporaneidade brasileira. Escusado dizer que, também nesse caso, o evento calamitoso se apresenta segundo a mesma potente combinação entre cálculo e surpresa. Importa aqui reconhecer a qualidade da adesão dos personagens criados por Moraes ao singular “gosto pelo desastre” de que se alimentam os libertinos de Sade, para interrogar as razões pelas quais a imagem do desabamento encerra um princípio constitutivo do tipo de ficção praticado pelos dois autores. Vejamos por que, lançando mão dos comentários de outro fino *connaisseur* do assunto.

“Um prédio – seja teatro ou igreja – que amanhece caído e não tem cadáveres entre seus escombros, realizou um desastre imperfeito. Um pavilhão que ruí vazio não chega a ser um desastre: é um exercício” – observa com pertinência outro literato brasileiro, o escritor Aníbal Machado. Consideração importante esta que, retirada de seu notável *A B C das catástrofes*, analisa a calamidade valendo-se de termos da estética. Não por acaso, a afirmação sucede outra que, registrada em página anterior, confirma a orientação artística de seus juízos: “Qualquer que seja a arquitetura dum edifício, seus escombros obedecerão ao estilo barroco”⁶.

As palavras de Machado, ao sugerir uma estética do desastre, insinuam uma aproximação entre a criação literária e a provocação de um desabamento, tendo em vista a eficácia dos operadores que uma e outra colocam a serviço de sua produção. Por certo, como acontece em toda arte, concorrem aí gêneros, estilos e outras configurações formais, sendo tudo combinado para que os resultados atinjam o objetivo almejado, que é a perfeição. Trata-se, portanto, para parodiarmos o título do conhecido ensaio de Thomas de Quincey, de um pensamento que se propõe a analisar o desabamento como uma das belas artes.

5 MORAES, “Festim” in *Umidade – Histórias*, pp. 165-178.

6 MACHADO, *A B C das catástrofes*, sem número de páginas.

Com efeito, o escritor não deixa dúvidas quanto aos meios mais adequados para se chegar a tal fim estético, concluindo que “a velocidade é a irmã mais nova do desastre: a mais fina também, e a mais esbelta”. Daí igualmente ele atentar às operações que prometem os melhores resultados: “laconismo e rapidez são características do perfeito desastre”⁷.

Não é difícil reconhecer aí as qualidades intrínsecas ao princípio do desabamento que preside as literaturas do marquês de Sade e de Reinaldo Moraes. Com efeito, num e noutro, as fantasias de desmoronamento sempre valorizam o choque, o assombro e a instantaneidade do evento. Nunca é demais lembrar que o reiterado empenho dos personagens em controlar todas as variantes da catástrofe representa, antes de tudo, a garantia de que tal meta será atingida. O cálculo, como vimos, trabalha a favor da surpresa, produzindo sua renovação *ad infinitum*, para a qual concorrem de forma decisiva a velocidade e o laconismo destacados por Aníbal Machado.

Interessa observar que se trata, nesse caso, de uma operação sem repouso, funcionando em regime intensivo para poder instaurar sempre e indefinidamente um novo começo. Vale dizer ainda que a repetição coincide por completo com a renovação. Daí que, no horizonte dessa operação, seja possível identificar aquele desejo de um “crime de efeito perpétuo” idealizado por Clairwill, uma das mais poderosas libertinas sadianas.

Assim, ainda que a natureza possa oferecer um modelo para as destruições praticadas por tais personagens, convém insistir que os acidentes em questão são fundamentalmente artificiais, implicando uma ampliação dos excessos naturais. Ou seja, para se continuar nos termos propostos por Sade, aqui também o artifício visa não só a imitar, mas sobretudo a ultrapassar a natureza, *moto perpetuo* dos seus incansáveis devassos⁸. Isso por certo explica o privilégio dado aos desabamentos ocorridos em edificações humanas, nos quais se destrói aquilo que um dia foi efetivamente construído. Em suma, o crime perfeito deve superar em magnitude qualquer acidente espontâneo, sem nada ficar a dever aos elementos do mundo natural, como confirma ainda o autor do *A B C das catástrofes*: “No desastre instantâneo há uma fulguração que não é do sol nem de nenhuma luz exterior”⁹. Na sua forma mais acabada, pode-se concluir, o desastre gera luz própria.

Percebe-se aí uma aposta radical no poder do artífice, daquele que cria e faz ou, se preferirmos, daquele que destrói e desfaz, a seu bel prazer. Seja como for, é justo nesse ponto que o artífice do desabamento coincide com a figura do artista, e mais precisamente com a do escritor. Não por acaso, suas operações terão forte repercussão na composição das narrativas.

*

7 Idem, *Ibidem*.

8 Desenvolvi essa tópica no capítulo “O Teatro” de *Sade – A felicidade libertina*, São Paulo: Iluminuras, 2015.

9 MACHADO, *A B C das catástrofes*. Op. cit.

Se velocidade e laconismo são qualidades incontornáveis das cenas de desmoronamento criadas por Sade e por Reinaldo, não se pode dizer que elas se estendam à estrutura dos romances escritos por um e por outro. Pelo contrário, estamos diante de autores cujas principais obras têm a marca da extensão, pois seus personagens se abandonam a numerosas aventuras que se multiplicam, se alternam e se prolongam por muitas e muitas páginas. Tome-se, a título de exemplo, a *Histoire de Juliette* (1797) do escritor francês e *Pornopopéia* (2009) do brasileiro. Embora mais de duzentos anos separem uma publicação da outra, há expressivas afinidades entre ambas, a começar pela amplitude de suas narrativas.

No caso do livro sadiano, convém notar que ele já se apresenta como continuação de outro, igualmente longo, cujo título não deixa dúvidas: *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu suivie de l'Histoire de Juliette sa soeur ou les Prospérités du vice*. Somados, contemplam mais de duas mil páginas quando as edições são econômicas, a reiterar a opção de um autor que, embora tenha exercitado os gêneros breves, nunca se preocupou em economizar na extensão de seus diversos romances. O mesmo se poderia dizer das quase quinhentas páginas de *Pornopopéia*, não fosse o fato de que se trata do único livro realmente extenso de um criador de prosas curtas, que também pratica o conto e a crônica.

Importa observar a semelhança de estrutura dos dois romances em questão, ambos pautados por um princípio de gradação ao contar as histórias lúbricas de seus protagonistas em episódios que se sucedem num *crescendo* de suposta inspiração épica. A trajetória de Juliette, que o leitor acompanha desde a infância no convento *Phanmont* onde ela é iniciada nos prazeres do deboche, passa pelo bordel da alcoviteira La Duvergier que lhe ensina a profissão de cortesã, pela casa de Noirceuil onde é introduzida a um mundo de excessos, pelo ingresso na seleta Sociedade dos Amigos do Crime, pelas aventuras ao lado de Clairwill, Saint-Fond, Delbène, Durand e outros comparsas que aprimoram suas inclinações sensuais e assassinas, pela longa viagem à Itália, onde ela se entretém até mesmo com o papa, e por seu retorno triunfal a Paris, já madura e ostentando os consagrados êxitos de sua carreira na libertinagem.

Observa Clara Castro que, em *Histoire de Juliette*, a gradação é tanto interna quanto externa, quer dizer, diz respeito à fala e ao comportamento de cada libertino com o qual a heroína estabelece contato, mas também ao romance como um todo:

Interna, porque cada preceptor profere um discurso teórico particular, elaborado conforme suas próprias características romanescas e cujos argumentos são dispostos progressivamente. Externa, pois a dinâmica do romance viabiliza o encontro de Juliette com devassos mais moderados no início da trama e cada

vez mais vis do meio para o fim, intensificando, também paulatinamente, a transgressão e a violência das aventuras¹⁰.

Trata-se, para traduzir nos termos formulados por Michel Delon, da passagem de uma “libertinagem mundana” para uma “libertinagem perversa”, esta sendo resultado de um esforço metódico que distingue as etapas de uma ascese criminal¹¹. Tal efeito de escalada em várias perspectivas sugere que nada no romance acontece ao acaso, dando prova da coerência interna da obra, como conclui ainda Clara Castro: “Do começo ao fim, cada máxima, cada orgia, cada complicação da trama, tudo é encadeado de modo a suscitar a sensação de progressão”¹².

Em que pesem as diferenças entre os livros, bastaria um pequeno ajuste e as palavras acima serviriam perfeitamente para se caracterizar a estrutura de *Pornopopéia*. Afinal, a trajetória do herói criado por Reinaldo Moraes não é menos atribulada que a da personagem de Sade: à exemplo da libertina, Zeca vive o tempo todo em movimento, perambulando de um lugar a outro e atravessando as situações romanescas mais inusitadas. Em crise no casamento, sai de casa para se virar como pode, entregando-se a toda sorte de malandragens para se manter em dia com o consumo de sexo e drogas, o que o significa, por exemplo, passar por um centro budista especializado em surubas xamânicas, ou pelo ponto de cocaína agenciado por um travesti fissurado, ou pelas ruas do *bas-fond* paulistano com sua profusão de putas e traficantes, ou ainda por uma prolongada temporada no litoral onde contracenam com caixas, turistas, policiais e marginais em tramas de uma violência material e simbólica que cresce na mesma medida que sua voracidade química e carnal.

Tendo em vista tais enredos, orientados segundo uma ordem de progressão, seria o caso de se perguntar se *Histoire de Juliette* e *Pornopopéia* podem ser considerados romances de formação. Há quem defenda que sim, como Michel Delon para quem o título de Sade pode ser efetivamente lido como um romance de aprendizagem, já que sua heroína “compreende progressivamente os princípios do egoísmo e da hipocrisia que regem a vida social”. Sustenta o crítico que, como acontece com o *Cândido* de Voltaire, a libertina “retira de sua experiência a recusa dos sistemas e a necessidade de uma moral pragmática”, agindo com desenvoltura num universo violento cuja lógica perversa ela assimila, acumulando um saber prático e teórico ao longo de toda a sua carreira¹³. Assim sendo, a aprendizagem da jovem se inscreve, como conclui Clara Castro da leitura de Delon, no princípio de gradação do romance.

¹⁰ CASTRO, *Os libertinos de Sade*, p. 24.

¹¹ DELON, “Notes de l’*Histoire de Juliette*”, p. 1423 (nota 1 da p. 333). Acrescente-se que, para o crítico francês, a gradação na *Histoire de Juliette* tem dois valores, conduzindo a protagonista tanto a um “refinamento qualitativo”, quanto a um “excesso quantitativo”. Cf. DELON, *Le savoir-vivre libertin*, p. 93.

¹² CASTRO, Clara Carnicero de. *Os libertinos de Sade*, São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2015.

¹³ DELON, “Notice de l’*Histoire de Juliette*”, p. 1364.

Ora, ainda que tais ponderações sejam pertinentes, e é bem provável que o fossem também para a ficção de Reinaldo, talvez seja ainda mais adequado se abordar os dois livros como “romances de deformação”. Não se trata aqui apenas de um jogo de palavras, que faria eco ao conteúdo depravado de ambos os títulos, mas antes de afirmar um de seus traços constitutivos. A rigor, quando se leva em conta a natureza das experiências levadas a termo por esses personagens, nem sempre é possível identificá-las a um processo acumulativo que resulta em aprendizagem. As sagas de Juliette e de Zeca se pautam, o tempo todo, por uma ordem destrutiva que nada edifica, nada institui e nada constrói.

Vista sobre tal prisma, a dilatada extensão dessas narrativas supõe bem menos a acumulação produtiva de experiências do que a invenção contínua de oportunidades para o exercício da destruição. A pornopopéia da heroína francesa e a libertinagem do personagem brasileiro se impõem, portanto, como sistemas metódicos de demolição que fazem desabar diante do leitor todo e qualquer valor edificante, seja ele ético, moral ou religioso. Se os atos da primeira só fazem confirmar a máxima atribuída a Sade de que “a natureza é má”, o segundo não deixa por menos e traduz a radicalidade de tal concepção em seu léxico malandro e abusado ao declarar pura e simplesmente que “a natureza é foda”¹⁴.

*

Zeca é um libertino rebaixado. Nada mais distinto dos hábitos dos aristocráticos devassos setecentistas do que a “esbórnica químio-sexual” na qual ele se lança de cabeça em suas peregrinações intensivas pelo submundo brasileiro. Reflexo disso está em seu vocabulário corrente, que pede emprestado ao vulgo expressões como “futucar o courinho”, “meter a rola” ou “fuque-fuque”, as quais lhe inspiram achados da própria lavra como “fazer o cu piscar pro freguês”, “hortifrutiputona” ou “emborrachar o mandrová”, entre uma infinidade de outros. Nada mais distante, pois, da dicção formal de um Dolmancé, de um Duque de Blangis ou de um Saint-Fond que, embora também se valham com frequência do léxico imoral, o fazem com tal elegância que conferem a ele certa solenidade.

Sem ter onde cair morto, e avesso ao mundo do trabalho, o personagem de Reinaldo Moraes é obrigado a picaretagens de todo tipo para sobreviver, mas suas transgressões tampouco têm grandes semelhanças com as trapagens e os roubos praticados por Juliette no início de uma carreira que, diferente da dele, logo evolui para modalidades mais extremas e requintadas do crime. Rebaixado até mesmo no desregramento, Zeca parece encarnar bem mais a figura de um malandro do que o invulgar libertino francês.

A filiação do herói à uma vigorosa linhagem literária de malandros brasileiros foi desenvolvida por Mario Sergio Conti, que o aproxima de seus congêneres, tendo por base o

14 MORAES, *Pornopopéia*, p. 299.

clássico ensaio de Antonio Candido sobre a “dialética da malandragem”. Dessa linhagem, cuja fundação o crítico remonta a Gregório de Matos, fazem parte desde o oitocentista Leonardo de *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, até os protagonistas dos romances modernistas *Macunaíma* e *Serafim Ponte Preta*, assinados respectivamente por Mário e Oswald de Andrade. Além do horror ao trabalho, o principal traço comum a todos eles seria a “sabedoria irreverente” que, forjada num universo “sem culpabilidade e mesmo sem repressão”, manifesta “uma comicidade que foge às esferas sancionadas da norma burguesa”¹⁵.

Tais características por certo não são alheias ao leitor de *Pornopopéia*, livro que, na interpretação de Conti, atualiza a malandragem para o contexto nacional contemporâneo, colocando em cena uma espécie de malandro decaído. Não por acaso, o comentarista enquadra Zeca como “um tiozão ridículo, um pândego patife, um trocadilhisto de brilho luciferino”.¹⁶ Em suma, submetido à fissura típica de uma sociedade de consumo, onde imperam a excitação e comércio, o malandro teria perdido por completo seu poder de subversão e nada mais restaria dele senão alguns cacos de sua própria ruína.

Sob essa ótica, por certo fica difícil continuar associando o personagem aos onipotentes protagonistas da narrativa sadiana que jamais perdem o controle de si mesmos, e muito menos do vício que lhes move a carne e o espírito. Mas o complexo herói de Reinaldo Moraes, se deslocado do contexto nacional e pensado como um tipo menos sujeito às determinações locais, excede a figura do malandro para se abrir a outras possibilidades interpretativas. Vale a pena evocar uma vez mais aquele princípio do desabamento comum aos dois autores para se matizar as conclusões acima. Vejamos por que.

Ao longo de sua saga, Zeca jamais abre mão de um materialismo ateu que o recoloca em paralelo aos libertinos de Sade. Os exemplos são abundantes, a começar por sua definição de alma (“um organismo com três órgãos: miolos, estômago e genitália”), passando pela declaração de seu último desejo (“quero uma puta da Augusta”) que não deixa de evocar o desfecho do *Diálogo de um padre e um moribundo*, ou ainda pela degradação sistemática dos enunciados religiosos (“pois está na Bíblia, no Alcorão, no Upanishades: ‘se quereis pastar com o rebanho das eleitas, não depileis vosso rabricó’”).¹⁷ Além disso, sua disposição diante do mundo revela a mesma depreciação da condição humana que os devassos setecentistas não cansam de enunciar: “hoje homem, amanhã verme, depois de amanhã mosca.”¹⁸ Tal é a

15 CONTI, “O malandro voltou fissurado” In revista *Piauí*.

16 Idem, *Ibidem*.

17 MORAES, *Pornopopéia*, op. cit., pp. 20, 102 e 104.

18 SADE, citado por Eliane Robert Moraes, *Lições de Sade – Ensaio sobre a imaginação libertina*, São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 30.

condenação que paira sobre a “infeliz humanidade”, traduzida em uma fórmula tão sintética quanto categórica pelo narrador de *Pornopopéia*: “O mundo é o cu-do-mundo”¹⁹.

Diante de destino tão impiedoso, uns e outros chegam à mesma inexorável conclusão. “A volúpia”, ensina o lascivo moribundo ao padre, é “o único modo que a natureza oferece para dobrar ou prolongar tua existência”²⁰. Fazendo eco a essa convicção, Zeca tampouco vê outra saída senão “o de sempre”, seja na vida ou na internet, o que, aliás, para ele dá no mesmo: “pau na xola, na rabeta, na boca, com muita porra esguichando na cara e nos peitos das peladas, além das rotineiras gang-bangs homo, hétero e pansexuais, com gente enfiando todo tipo de coisa em todo tipo de lugar”²¹.

Entende-se por que tais personagens precisam repor sem cessar a cena do prazer, devendo sempre começar de novo, para instaurar a *tabula rasa* que lhes permite renovar a volúpia e escapar da miserável condição humana. Entende-se por que eles precisam sempre destruir para se manter em movimento. Entende-se, sobretudo, por que o desabamento se torna um princípio fundamental de suas respectivas pornopopéias. Afinal, como esclarece ainda Aníbal Machado, a catástrofe é “a revolta contra o tédio da imobilidade”²².

*

Libertino rebaixado e malandro decaído, Zeca se impõe como uma das mais bem acabadas figuras do excesso da prosa de ficção brasileira. O fato de ser um tipo ordinário – e ainda de quinta categoria, como vimos –, em nada impede com que se possa defini-lo por meio do mesmo atributo que se costuma associar aos altivos personagens de Sade. A rigor, o protagonista de *Pornopopéia* ocupa no mundo um lugar tão privilegiado quanto o daqueles, de certa forma atualizando-os para os dias de hoje.

Longe de sucumbir às ruínas que provoca, Zeca se compraz em ser seu habitante mais aplicado. Não por acaso, ele termina o romance na penúria, registrando “umas cólicas na mioleira, um frisson nas interbreubas, um desejo difuso de enfiar a mandioca num lugar quente e lubrificado”, enquanto sonha com uma viagem ao Piauí, a ser financiada com um cheque sem fundo que guarda para emergências, onde gostaria de rodar um filme se conseguir “roubar uma câmera de vídeo digital em alguma loja”. Como se vê, o aperto não lhe constrange a abandonar suas convicções, como se testemunha até o último parágrafo do livro, quando ele se despede de

19 MORAES, Reinaldo. *Pornopopéia*, op. cit., p. 423.

20 SADE, citado por Eliane Robert Moraes, *Lições de Sade – Ensaios sobre a imaginação libertina*, op. cit., p. 31.

21 MORAES, *Pornopopéia*, op. cit., p. 189.

22 MACHADO, *A B C das catástrofes*. Op. cit.

seu interlocutor imaginário e ironiza: “divirta-se, cumpadre. E *bom trabalho*, como os babaquaras dizem aí em São Paulo”²³.

Avesso a qualquer operação produtiva, Zeca só acumula perdas em sua trajetória. A rigor, ele pode ser visto como uma verdadeira máquina de dilapidação, conformando-se perfeitamente à definição que Georges Bataille propõe para o gozo do “luxo improdutivo” na atualidade. Ao analisar o sentido do antigo ritual de *potlatch*, em que os nativos queimavam ostensivamente todas as suas riquezas, o autor de *A parte maldita* diz que esse tipo de luxo, ainda praticado pelos contemporâneos de Sade, tornou-se impraticável na sociedade atual,

na qual a *verdade da riqueza* se transferiu sorrateiramente para a *miséria*. O verdadeiro luxo e o profundo *potlatch* de nossa época cabem ao miserável, quer dizer, àquele que se estende sobre a terra e despreza. Um luxo autêntico exige um desprezo completo das riquezas, a sombria indiferença de quem recusa o trabalho e faz de sua vida, por um lado, um esplendor infinitamente arruinado e, por outro, um insulto silencioso à laboriosa mentira dos ricos²⁴.

Ora, é precisamente nesse sentido que Zeca pode ser considerado uma figura do excesso, par a par com o libertino setecentista. Se sua miséria lapidar coincide com a incalculável riqueza do devasso sadiano é porque, apesar de suas posições extremadas, um e outro nada constroem, nada edificam, nada produzem, entregando-se por completo à vertigem da dilapidação. Daí também que a exuberante improdutividade, o esplendor de ruínas e a acumulação de fracassos do personagem brasileiro sejam uma cabal demonstração de que todo excesso genuíno é, antes de tudo, uma operação de perda.

Figurar esse excesso talvez seja uma das mais desafiantes tarefas da literatura, sendo igualmente o excesso da literatura. Tal propósito não escapa ao narrador de *Pornopopéia* que define o grau de realismo de seus próprios escritos fazendo suas as supostas palavras de Thomas Pynchon, ao declarar que: “Se não é o mundo, é o que o mundo poderia ser, com um pequeno ajuste ou dois. Segundo alguns, esse é um dos principais objetivos da ficção”²⁵. Ou seja, para ele, a tarefa essencial da literatura está em realizar os ajustes necessários para transformar o que o mundo *é* naquilo que ele *poderia ser*. Dito de outro modo: a ficção fala de um mundo outro, distinto deste em que vivemos e com o qual ela trava pactos secretos. A ficção corrige o mundo, para o bem ou para o mal.

23 MORAES, *Pornopopéia*, op. cit., p. 474.

24 BATAILLE, *La part maudite*, In *OEuvres Complètes*, p. 78.

25 MORAES, *Pornopopéia*, op. cit., p. 315.

Lê-se numa passagem em que o narrador se volta uma vez mais ao seu interlocutor imaginário, encarregado de revisar seu texto: “não vá me botar nenhum aviso na folha de rosto, do tipo: ‘Romance inspirado numa história real’. Se quiser bote: ‘Romance real por ser uma história inspirada’”. Correção emblemática uma vez que realiza o “ajuste” supostamente defendido por Pynchon ao mesmo tempo em que embaralha por completo os campos da ficção e da realidade. Perspectiva retomada no final do romance, quando o narrador se dirige de novo ao mesmo interlocutor, sempre passível de se identificar com o leitor, para dizer: “Você já deve ter percebido o quanto eu ando obcecado em narrar tudo que me acontece, e até o que não me aconteceu ainda”²⁶. Note-se, pois, a equivalência entre o efetivamente acontecido e aquilo que ainda não aconteceu, como se houvesse uma zona de continuidade entre o que *se é* e o que *não se é*. Deste *não ser* se alimenta toda a literatura do excesso.

A ficção erótica, tal como se lê em Sade e em Reinaldo, corrige o mundo segundo os imperativos do desejo, sem ter que observar qualquer constrangimento, seja ele de ordem moral, ética, política, religiosa ou psicológica. Como num desabamento, tudo vem abaixo e é tragado pelo baixo. Vale tudo quando se está, para dizer com Zeca, “copulando em letras”²⁷.

REINALDO AVEC SADE

Abstract: Though distant in time and in space, the literatures of Sade and Reinaldo Moraes seem to observe the same principles. In fact, in both, the recurrent fantasies of collapse always serve to heighten the shock, dread and suddenness of the event that seeds catastrophe. Moreover, the life of the hero of *Pornopopéia* is no less troubled than that of the protagonist of *Juliette*, whose penchant for excess he shares. If Zeca’s polished poverty overlaps seamlessly with the inestimable wealth of Sade’s wanton libertine it is because, though inhabiting opposing ends of the spectrum, neither builds, creates or produces anything, so all-consuming is their devotion to the vertigo of dereliction. An examination of the two authors suggests that their erotic fictions “correct” the world according to the imperatives of desire, without the slightest moral, ethical, political, religious or psychological qualms.

Keywords: Marquis de Sade – Reinaldo Moraes – *Pornopopéia* - *Histoire de Juliette* – erotic literature – Brazilian literature – French literature

26 Idem, Ibidem, pp. 315 e 412.

27 Idem, Ibidem, p. 413.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATAILLE, Georges. *La part maudite*, In *Oeuvres Complètes*, Paris: Gallimard, 1976, t. VII.

CASTRO, Clara Carnicero de. *Os libertinos de Sade*, São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2015.

CONTI, Mario Sergio. “O malandro voltou fissurado” In revista *Piauí*, edição 51, Dez, 2010, <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-51/questoes-litero-libertino-estupefacientes/o-malandro-voltou-fissurado> (acessado em 06/12/2014).

SADE, Donatien-Aldonze-François, marquês de. *Les 120 journées de Sodome* In *Oeuvres complètes*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1986, 1o. Tomo, p. 436.

_____. *Histoire de Juliette*, in *Oeuvres* III. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998.

DELON, Michel. *Le savoir-vivre libertin*. Paris: Hachette Littératures, 2000.

_____. “Notes de l’*Histoire de Juliette*” in *Œuvres*, t. III. Paris: Gallimard/Pléiade, 1998.

MACHADO, Aníbal. *A B C das catástrofes*. Niterói: Edições Hipocampo, 1951.

MORAES, Eliane Robert. *Lições de Sade – Ensaios sobre a imaginação libertina*, São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. *Sade – A felicidade libertina*, São Paulo: Iluminuras, 2015.

MORAES, Reinaldo. “Festim” in *Umidade – Histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Pornopopéia*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.