DIOGO SCHMIDT BRUNNER

A EPOPEIA PORNÔ DE REINALDO MORAES: uma narrativa contemporânea

ASSIS
2013

DIOGO SCHMIDT BRUNNER

A EPOPEIA PORNÔ DE REINALDO MORAES: uma narrativa contemporânea

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Benedito Antunes

ASSIS
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

B897e

Brunner, Diogo Schmidt
A Epopéia pornô de Reinaldo Moraes: uma narrativa contemporânea / Diogo Schmidt Brunner. Assis, 2013
94 f.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista.
Orientador: Dr. Benedito Antunes

1. Literatura brasileira. 2. Moraes, Reinaldo, 1950 - 3. Linguagem. 4. Malandros e vadios. 5. Humor, sátira, etc. 6. Intelectuais. I. Título.

CDD 869.93

DIOGO SCHMIDT BRUNNER

A EPOPEIA PORNÔ DE REINALDO MORAES:
uma narrativa contemporânea

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras – UNESP para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Visa Social)

Data da Aprovação: 18/12/2013

COMISSÃO EXAMINADORA

Presidente: PROF. DR. BENEDITO ANTUNES - UNESP/Assis

Membros: PROFA. DRA. ELIANA MARIA DE MELO SOUZA - UNESP/Araraquara

PROFA. DRA. ANA MARIA DOMINGUES DE OLIVEIRA - UNESP/Assis

AGRADECIMENTOS

Durante a escrita da dissertação, algumas vezes me passava pela cabeça o que eu escreveria nos agradecimentos. Que chateação, pensava, esse dia está tão longe que parece que nunca vai chegar. Chegou. A quem agradeceria? Quem de fato foi importante neste processo? A quem agradeceria sem motivo? Agradeceria por obrigação? Óbvio que eram apenas paranoias tolas, não agradeceria a quem não houvesse um motivo claro, muito menos por obrigação. Mas ao mesmo tempo, sempre corre-se o risco (a memória pode ser traiçoeira) de deixar alguém de fora, esquecer aquela pessoa que, por algum motivo, mesmo que pequeno, deu sua contribuição. Seja para o trabalho ou um momento pessoal difícil, seja numa discussão ou numa singela conversa de bar.

Assim, com a certeza de que eu seria injusto, com algo ou alguém, não darei nome aos bois que me carregaram nesta empreitada. Cada um deles, dos meus pais aos mais profundos desconhecidos, eu tenho certeza que sabem onde exatamente influíram sobre mim e sobre meu trabalho. Desde quem me incentivou a participar do processo seletivo, lá atrás, passando por quem dividiu a vida – de algum forma sempre tumultuada – em Assis, até aqueles que suportaram todas minhas crises existenciais, perto ou à distância. São poucos, mas são tantos. Como tudo na vida, são os que passaram, os que chegaram, e os que permanecem. E os que continuarão para sempre.

Minha consciência diz que, talvez, eu continue sendo injusto não citando-os nominalmente. Minha consciência – assim como muitas outras coisas – foi testada duramente durante este período. Foi com um grande esforço individual, mas sempre com a ajuda dos que se reconhecem nesses agradecimentos, que aprendi a acalmá-la. Agora, eu tenho certeza, sei que essas pessoas vão se ver aqui, uma por uma.

Por fim agradeço ao CNPq pelo apoio financeiro, as professoras Ana Maria Domingues de Oliveira (UNESP/Assis) e Eliana Maria de Melo Souza (UNESP/Araraquara) pela disponibilidade em participar da banca e ao Prof. Benedito Antunes, pela orientação, paciência e por acreditar que este projeto valia a pena.

distraídos venceremos

Paulo Leminski

BRUNNER, D. S. *A EPOPEIA PORNÔ DE REINALDO MORAES: uma narrativa contemporânea.* 2013. 94 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013.

RESUMO: O presente estudo visa analisar alguns aspectos relevantes da obra *Pornopopéia* do escritor paulistano Reinaldo Moraes. Nele, buscamos discutir o possível ressurgimento da figura do malandro na literatura brasileira, assim como fizemos algumas tentativas de interpretação, analisando o narrador-personagem Zeca, a questão da linguagem do romance, que traz algumas novidades quanto à estrutura narrativa, o uso bastante particular do conceito do tempo, a comicidade, questão quase central da narrativa, e, finalmente, as relações e representações gerais que permeiam o livro e que seriam um espelho para analisar as relações do mundo urbano e contemporâneo propriamente dito.

PALAVRAS-CHAVE: Reinaldo Moraes; literatura brasileira contemporânea; malandro; papel do intelectual; linguagem; humor.

BRUNNER , D. S. *REINALDO MORAES's EPIC PORN: a contemporary narrative.* 2013. 94 pages. Dissertation (Master´s degree in Literature). - College of Literature and Science, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013.

ABSTRACT: The present study aims to examine some relevant aspects of the work *Pornopopéia* from the *São Paulo's* capital writer, Reinaldo Moraes. In it, we look forward to highlight issues such as the possible resurgence of the scoundrel figure in Brazilian literature, as well as other attempts of interpreting and analyzing the narrator *Zeca*. The question of the language of the novel, which brings some news about the narrative structure; the use of a very particular time concept; the comicality, almost a central question of the narrative; and finally, the relations and general representations that permeate the book as a mirror, to examine the relationships of the contemporary urban world itself.

KEYWORDS: Reinaldo Moraes; contemporary Brazilian literature; scoundrel; intellectual; language; humor.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....8

CAPÍTULO 1

O AUTOR E SUA OBRA.....10

1.1. O autor e a crítica.....23

1.2. O autor e a literatura brasileira contemporânea.....26

1.3. Questões de representação.....29

CAPÍTULO 2

LINGUAGEM E REPRESENTAÇÃO.....35

CAPÍTULO 3

QUEM É ZECA? – TENTATIVA DE INTERPRETAÇÃO.....55

CAPÍTULO 4

QUESTÕES CONTEMPORÂNEAS.....77

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....90

BIBLIOGRAFIA.....92

INTRODUÇÃO

O caminho até chegar a *Pornopopéia* e ao autor Reinaldo Moraes foi bastante extenso, porém, bastante coerente. Resumindo, a princípio, o contato foi com a transgressão comportamental e formal dos *beats*: Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Neal Cassady, Willian Burroughs, entre outros. Na sequência, mas nada tão cronológico assim, Charles Bukowski e seu lirismo alcoólico ao tratar do cotidiano. Com a disseminação dos blogs a partir da primeira década deste século tive contato com a obra do escritor e dramaturgo Mario Bortolotto. Bortolotto mantinha um blog onde, além de textos próprios, publicava e indicava autores de sua preferência. Dali – e de outros blogs – vieram João Antonio, Caio Fernando Abreu, Marcelo Mirisola, Paulo de Tharso, Daniel Galera, Marcelo Rubens Paiva, John Fante, Hunter Thompson, Sam Shepard, entre outros. Nessa esteira, bastante heterogênea, mas com uma linha temática semelhante, também apareceu Reinaldo Moraes. *Tanto Faz*, seu primeiro romance, despertou uma ânsia curiosa que se manteve até a publicação de *Pornopopéia*. E daí a consequente ideia de analisar mais profundamente essa possível forma nova e ousada de narrar.

A motivação inicial para essa dissertação, então, vem, no que diz respeito à *Pornopopéia*, sobretudo, acerca da questão da linguagem, mas também dessa possível ponte que podemos construir entre as questões ficcionais presentes no livro e as relações sociais do mundo urbano do século XXI. No que tange ao autor, suas obras anteriores também sempre despertaram questionamentos que vão quase no mesmo sentido de *Pornopopéia*, por possuírem uma linguagem livre, descompromissada, mas ao mesmo tempo elaborada e de humor refinado. É como se o romance fosse uma espécie de síntese (inclusive pelo seu "fôlego" muito além dos livros anteriores) da sua obra até então, e sendo assim, ao partir dele, podemos chegar a um resultado que o ultrapasse, e contemple, inclusive, seus livros anteriores.

Pornopopéia foi lançado pela Editora Objetiva em 2009, tendo sido escrito entre o ano de 2002 e o ano do lançamento. Possui 475 páginas divididas em 36 capítulos.

Pornopopéia conta a história de Zeca, um cineasta fracassado que precisa ganhar a vida escrevendo roteiros publicitários, em meio a (muito) sexo e (muitas) drogas. De certa forma essa temática, como veremos, é recorrente na obra do autor.

É importante deixar claro que seria impossível dar conta de todos os aspectos presentes no romance em uma dissertação, sendo que cada um desses aspectos já poderia render diversas dissertações. Dentro desse rol de possibilidades, foi bastante difícil fazer um recorte que privilegiasse as questões que consideramos possuir um destaque ou importância maiores e que não deixasse aquela sensação de estarmos esquecendo alguma coisa central. Ou seja, cabe deixar claro que esta análise não tem a pretensão de esgotar ou mesmo dar respostas definitivas para as questões suscitadas por *Pornopopéia*, mas sim trazer luz e questionamentos àquelas questões que mais saltam aos olhos e causam intriga na leitura do romance.

Para tanto, no primeiro capítulo, intitulado "O autor e sua obra", analisaremos os traços biográficos do autor, faremos um balanço de suas obras anteriores, levantaremos a fortuna crítica em torno do livro em questão e procederemos a uma espécie de contextualização do autor/obra dentro da literatura brasileira contemporânea. No segundo capítulo – "Linguagem e Representação" – trataremos de fazer uma abordagem analítica do romance, descrevendo alguns pontos essenciais da trama – discurso, estrutura ficcional, narrador, personagens, tempo, espaço, humor – para que dessa forma o leitor seja introduzido na estrutura do livro em questão. No terceiro capítulo – "Quem é Zeca? – Tentativas de interpretação" – desenvolveremos as questões mais específicas em torno do personagem-narrador e da hipótese de o romance retomar uma linhagem das narrativas malandras, mas, ao mesmo tempo, apontando também outras possibilidades de análise do personagem em questão. No quarto capítulo – "Questões Contemporâneas" – abordaremos dentro do romance a questão social e o momento contemporâneo. Por fim, brevemente, faremos as considerações finais.

CAPÍTULO 1

O AUTOR E SUA OBRA

Reinaldo Moraes nasceu em São Paulo no dia 18 de Janeiro de 1950. Estudante de Economia, Reinaldo recebeu, nos anos 80, uma bolsa de estudos para ir a Paris, sem imaginar que tal viagem o tornaria um escritor.

Com bastante tempo livre, e inspirado pela cidade das luzes, segundo o próprio autor conta, começou a escrever, mas sem nenhuma pretensão de estar escrevendo um romance, ou de publicá-lo, mas sim de apenas colocar impressões e situações no papel. Voltou ao Brasil com um romance pronto no bolso. *Tanto Faz*, um romance quase de fragmentos, foi lançado no Brasil em 1981 pela Editora Brasiliense, que ficaria muito conhecida à época por lançar, pela Coleção "Cantadas Literárias", autores como Marcelo Rubens Paiva e Caio Fernando Abreu. *Tanto Faz* traz a história de Ricardo de Mello, economista que consegue uma bolsa para estudar em Paris, o que lhe garante total liberdade, a qual é expressa pela linguagem do romance e pelas próprias aventuras do personagem. Ricardo decide não usar a bolsa para seus compromissos, mas sim para levar uma vida de dândi em Paris. Nesse livro apareceria pela primeira vez o estilo narrativo que marcaria o autor também em seus outros romances: linguagem descompromissada, livre, gírias, humor, desejo, sexo e drogas. No posfácio [1] da edição de 2003 de *Tanto Faz*, lançada pela Azougue Editorial, o escritor e dramaturgo Mário Bortolotto salienta esse aspecto da linguagem, assim como da recepção da crítica:

> Jamais imaginei que alguém pudesse escrever de maneira tão livre, tão descompromissada, tão pop, e caralho... tão bem. (...) A crítica não sacou muito bem toda aquela irreverência machadiana e caiu de pau. (...) Reinaldo consegue, com sua prosa irresistível, transformar qualquer bate-papo de boteco num irresistível diálogo. (BORTOLOTTO, 2003, p.229)

Em entrevista recente, Reinaldo declarou que a maior transgressão da sua vida foi ter escrito esse livro, o que se explica pelo momento político conservador – lembremos que em 1981 ainda vivíamos sob uma ditadura militar – diante de uma

[1] BORTOLOTTO, M. Tanto Faz, o caralho. Posfácio. In: MORAES, R. *Tanto Faz*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

narrativa essencialmente libertária no que tange ao comportamento individual – comportamento libertário, sexo e drogas.

O livro seguinte é *Abacaxi*, publicado em 1985 pela LP&M. Uma espécie de continuação do anterior, mas sem a mesma estrutura fragmentária, *Abacaxi* tem o texto fluente, escrito como uma "enxurrada". Temos o protagonista – que aqui se chama Quincas – indo embora de Paris, mas em vez de embarcar para o Brasil ele embarca para Nova Iorque, onde novamente o leitor é catapultado para uma levada de álcool, drogas e mulheres. As aventuras vão culminar num fim de semana etílico no Rio de Janeiro. Há uma história interessante sobre a repercussão de *Abacaxi* referida na orelha da primeira edição do livro escrita por Eduardo Bueno. Uma fictícia crítica literária – Lynda Boring – de 29 anos, professora adjunta do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp diz o seguinte:

> (...) os personagens de Reinaldo Moraes têm horror à ideia de voltar ao Brasil, São Paulo em particular, que desponta no inconsciente do personagem-narrador como o terrível princípio da realidade a ser evitado a qualquer custo. (BUENO, 1985, orelha)

É uma análise de fato bastante perspicaz da obra de Reinaldo Moraes, que vai se desembrulhar nos outros livros dele, inclusive em *Pornopopéia*, mas ela foi escrita pelo próprio Reinaldo, que numa brincadeira inventou a figura da crítica. O próprio Eduardo Bueno conta, na sequência do texto da orelha do livro, que Reinaldo uma vez lhe disse "com um sorriso safado no canto da boca": "Cabe aos críticos, como a Lynda, desembrulharem o enigma – ou então me deixarem em paz". É um jogo travesso típico dos seus personagens. Diversos padrões bastante semelhantes de comportamento, assim como padrões de estrutura narrativa e estilo narrativo, estão presentes em praticamente todos os livros do autor.

Depois de anos sem serem reeditados, *Tanto Faz* e *Abacaxi* ganharam uma nova versão conjunta com a reunião dos dois livros em apenas um, numa edição de 2011 do selo "Má Companhia", da editora Companhia das Letras. Na sequência, antes de comentarmos brevemente as outras obras, nos aprofundaremos um pouco mais nos dois primeiros livros de Reinaldo, já que os mesmos, juntamente com *Pornopopéia*, poderiam constituir-se em algo semelhante a uma trilogia, mesmo que isso não seja colocado em pauta nas entrevistas concedidas pelo escritor. Veremos como alguns traços narrativos, referências ao mundo das artes, modos de vida, a representação da

cidade, humor e trocadilhos, dentre outros aspectos, estão de alguma forma presentes nos três romances.

Em *Tanto Faz* inicialmente existe uma brincadeira com os narradores. Há uma intersecção de narração em primeira (feita por Ricardinho) e terceira pessoa, que vai até o capítulo 35, onde existe um "diálogo" entre as duas formas de narração para ver quem continua narrando dali em diante. Isso apenas para pontuar que o jogo lúdico com a forma narrativa e as referências metalinguísticas sobre o próprio ato de narrar que temos em *Pornopopéia* podem ser observados já no primeiro livro do autor. Essa brincadeira sobre "quem narra o livro" provavelmente não passa de um embuste do narrador principal, já que, tanto primeira como terceira pessoa, possuem exatamente o mesmo senso de humor, reproduzem as mesmas piadas e comentários. Além disso, a estrutura narrativa é aqui, também, bastante marcada por uma narração em *flashbacks*, digressões, juntamente à divagações do narrador que nem sempre seguem a lógica linear, ou possuem sentido para o desenvolvimento da fábula contada. Por exemplo, o capítulo 24 é feito apenas de uma divagação sobre a rotina diária de acordar, abrir os olhos, escovar os dentes etc. A estrutura narrativa já antecipa a lógica básica de *Pornopopéia*: os fatos acontecem com o narrador que depois "volta" para narrá-los. Mesmo nos pequenos fragmento a lógica é a mesma. Ricardinho, ao voltar de um churrasco:

> Cá estou agora, pendurado no fio tênue da meia-noite, sem saber se soco uma poderosa, inspirado pela mulher do churrasco, ou se tasco um blues na vitrola e enrolo unzinho, ou ainda se saio pra encoxar um fliper no primeiro café que ainda estiver aberto nas imediações. (MORAES, 2011, p.152)

Ainda dentro desses jogos narrativos, em *Tanto Faz* vamos perceber algo semelhante à questão dos haicais que aparecerá em *Pornopopéia.* Ricardinho está narrando a história e subitamente, em meio ao enredo contado, lhe vêm à cabeça uns "versinhos" que compôs:

> Compus hoje à tarde uns versinhos. Andava pelas ruas com uns acordes jobinianos de piano na cabeça quando eles me saíram:
>
> do outro lado da cena
> no espelho de um camarim
> um certo alguém me condena
> e não tem pena de mim (MORAES, 2011, p.87)

Ou, por exemplo, o capítulo 57, que é constituído apenas da continuação de um samba-canção composto pelo narrador:

> Mais uma contribuição pr´aquele samba-canção:
>
> e hoje eu vago nas ruas
> olhando meus passos
> andando por mim.
>
> Ou quem sabe ficaria melhor:
>
> e hoje eu ando nas ruas
> olhando meus passos
> vagando por mim
> Tanto Faz. (MORAES, 2011, p.176-177)

A função deles talvez difira um pouco da presença dos haicais em *Pornopopéia*, mas seguem a mesma lógica dupla: frear um pouco a velocidade da narrativa e exercer uma liberdade de linguagem e de narração, e dessa forma, enriquecê-la.

A metalinguagem também está presente em *Tanto Faz*. Como sabemos, Ricardinho está em Paris devido a uma bolsa de estudos. Em vez de cumprir suas obrigações, ele vagueia como um *flâneur* [2], sempre atrás de consumar seus desejos. "Experimentar a solidão das longas travessias. Pensar em tudo. Morrer de tédio, de medo, de tesão" (MORAES, 2011, p.138). Ao mesmo tempo, Ricardinho está escrevendo um romance. Em determinado capítulo do livro um dos personagens lê parte deste romance que o personagem-narrador está escrevendo. O personagem que está lendo, ao comentar o livro para o narrador, dá mostras também de como esse enxerga as mulheres:

> - (...) Você continua não sabendo o que é uma mulher.
> - Por que você tá me dizendo isso? – indaguei.
> - Porque nas páginas que você me deu pra ler do seu romance só encontrei sexo em estado sórdido.
> - Estado sólido...?! – foi o que eu ouvi.
> - Não, SÓRDIDO. A figura da mulher some debaixo da sua grossura erótica, Ricardinho (...). (MORAES, 2011, p.160)

[2] O conceito de *flâneur* utilizado por Reinaldo Moraes provavelmente vem do escritor francês Charles Baudelaire (1821-1867), que é lembrado também em *Abacaxi* e no próprio *Pornopopéia*.

Em *Pornopopéia* algo semelhante ocorre, tanto no que diz respeito à descrição do sexo e da figura da mulher como também no fato de Zeca dizer o tempo todo estar escrevendo o "esboço" do que viria a ser um romance. A linguagem cinematográfica é outro ponto de aproximação entre os romances aqui citados, uma vez que, assim como Zeca, Ricardinho se utiliza de expressões técnicas do cinema:

> Um *take*: garota sentada na minha frente, um pé sobre a almofada do sofá, coxas abertas, um copo de tinto encaixado no cavalo do jeans, e os dedos longos tamborilando distraidamente nas bordas do copo. As multi-Marylins do Warhol me piscaram safadas, num canto de parede. (MORAES, 2011, p.110)

Nesta citação fica clara também a questão da forma literária se transformando quase em uma imagem às vistas do leitor. Não à toa conseguimos visualizar imageticamente a descrição feita de palavras. Outro fragmento serve para escancarar que o narrador (ele próprio um cinéfilo) enxerga o mundo sob o prisma da imagem:

> Arranca as cobertas de cima de mim, monta a cavalo sobre o meu pau jonjo, tira a tiara, solta os cabelos, sacode a cabeça pra lá e pra cá, provocando uma revoada de fios castanhos em torno da cabeça, sente debaixo dela o efeito dessas manobras sobre a minha libido matinal, solta um risinho completamente sacana. Cenas de cinema. (MORAES, 2011, p.61)

Além disso, ao final do livro, Ricardinho faz uma discussão tendo o cineasta francês Jean-Luc Godard (1930-) como base, sobre cinema versus literatura, que também é uma discussão bastante presente em *Pornopopéia*:

> Me lembro do Godard dizendo que desistiu de ser escritor no dia em que precisou descrever a seguinte cena: um trem chegando na estação às cinco da tarde, com chuva. Como determinar a boa hierarquia na descrição? (...) Único jeito de resolver esse problema narrativo: fincar uma câmera de cinema na plataforma da estação e filmar o instante completo: o trem que chega à estação debaixo da chuva e um relógio que marca cinco horas na plataforma. Foi aí que Jean-Luc decidiu virar cineasta. (MORAES, 2011, p.213)

No segundo capítulo, que se constitui apenas de uma única divagação, temos um apontamento do que a cidade significa para esse narrador, e que já aponta inclusive para a questão do desejo. Nas palavras de Ricardinho: "A cidade me excita todos os dias, como uma nova namorada" (MORAES, 2011, p.13). Ricardinho está em Paris, uma das mais cosmopolitas metrópoles do mundo, fato que o deixa deveras à vontade para

exercer seu estilo de vida, que obviamente envolve sexo e drogas. Mas o narrador-personagem não deixa de demonstrar certa melancolia em alguns momentos por sentir-se como um estrangeiro. Essa sensação de falta de pertencimento também pode ser um traço que perpassaria os três livros. Essa falta de enquadramento, ou pertencimento como dissemos, é sempre combatida pelos excessos, como ócio, mulheres, drogas, ou, nesse caso, até pelo mundo artístico, como a literatura, a música e o cinema. Retomando a questão e aproximando-se novamente do *flâneur:*

> Eu quero é o mel da vida, melodia e ritmo na vitrola, namoro, vadiagem. Flânerie, noites brancas, manhãs de sono no quarto escuro. (MORAES, 2011, p.153)

A questão do malandro, que discutiremos em Pornopopéia, também é bastante presente em *Tanto Faz*. Referências constantes a *Macunaíma* de Mario de Andrade e *Serafim Ponte Grande* de Oswald atestam isso. Num momento em que a narração se dá na terceira-pessoa podemos ler:

> Ricardão lê as proezas de Serafim Ponte Grande numa tardinha de frio e garoa, quando passa por fim pelo studiô a caravana do Pai do Sono oferecendo-lhe carona. (MORAES, 2011, p.67)

Num outro fragmento – na verdade um capítulo inteiro – há outra referência a *Serafim*, essa bastante interessante, pois dialoga diretamente com a própria ida do personagem Serafim, no romance de Oswald, a Paris, onde Ricardinho se encontra.

> "Nunca deixes para depois o que podes deixar para jamais" – Serafim PG – 18/06/22.
>
> (Frase gravada possivelmente a ponta de canivete nas paredes circulares da escada caracolada que dá no alto de uma das torres de Notre-Dame.)
>
> Esse tal Serafim PG deve ter se arrependido, no meio do caminho, da empresa de subir os setecentos degraus, tendo à frente bundas lerdas e, por trás, a energia indômita de turistas bávaros e japoneses. (MORAES, 2011, p.192)

Posteriormente veremos como se dá a possível relação entre *Pornopopéia* e o mesmo *Serafim Ponte Grande* citado aqui.

Além das referências a outros romances tidos como “malandros”, o que demonstra o apreço do personagem-narrador por essas figuras, existem apontamentos mais diretamente ligados a essa questão, quando o próprio personagem diz: “Le malin c´est moi” (aqui a narrativa está na terceira pessoa):

> Ricardo sociologa mentalmente, entre goles do branco da casa, assaz palatável: o malandro morreu no povão para renascer na pequeno-burguesia diplomada. Le malin c´est moi, exclama o canalha em silêncio, enquanto se contempla despudoradamente no espelho atrás do balcão, como só uma mulher o faria. (MORAES, 2011, p.29)

Interessante pensar principalmente na questão do malandro de agora (aqui estamos falando da década de 1980) ser esse malandro renascido na “pequeno-burguesia diplomada”, o que nos dá o mote para pensar na possível atualização dessa figura para uma roupagem do século XXI, momento histórico de *Pornopopéia*. Mais um exemplo que aproximaria os narradores de *Pornopopéia* e de *Tanto Faz* é que ambos trafegam bem tanto entre as camadas marginais ou marginalizadas quanto entre a burguesia, traço característico também do personagem de *Serafim*:

> *(Ricardo)* Usava roupas esculachadas pra ver a canalha hipongo-boêmia, por exemplo, e outras, mais caprichadas, pros ambientes burgueses que às vezes frequentava lá em São Paulo. (MORAES, 2011, p.126)

Esses pontos provavelmente ajudarão a esclarecer problemas futuros, quando retomarmos a questão na análise mais aprofundada de *Pornopopéia.*

Para fechar as questões referentes a *Tanto Faz* e que já antecipam *Pornopopéia*, temos a questão do humor/sátira/ironia e dos trocadilhos. Em *Tanto Faz* já temos um claro prenúncio do apreço do autor Reinaldo Moraes por um tipo de humor específico no qual a ironia e os trocadilhos constituem fatores centrais. Ao perambular por Paris, em certo momento Ricardinho imagina o que estariam fazendo seus amigos brasileiros àquela altura (a narrativa está, neste momento, na terceira pessoa):

> Seu amigo Stênio, provavelmente, dando de comer pro dr. Alceu, o papagaio trotskista que sabe berrar palavras de ordem e formidáveis sacanagens, especialmente quando estimulado por um sopro de cannabis no bico, e é o mascote da república vila-madalênica de solteirões da esquerda boêmia e fornicativa egressa do movimento estudantil e ainda não inteiramente imersa no mercado de trabalho. (MORAES, 2011, p.32)

A passagem escolhida é bastante demonstrativa do tipo de humor utilizado. É algo que soa engraçado pela forma como o autor se utiliza das ferramentas – sátira e ironia – explicitadas acima. Isso só é possível porque o escritor tem conhecimento, assim como ocorre em *Pornopopéia*, de certos aspectos da vida social e política do contexto histórico do local onde o livro está sendo escrito.

Os trocadilhos são uma forma de humor um pouco mais leve, sem o intuito de criticar ou ridicularizar algo ou alguém. São simplesmente uma brincadeira com a linguagem mas que demonstram claramente uma marca do autor.

> Ocorre que o pato vai ter com uma pata aninhada na escada da pedra do cais. Meninos, eu vi: o pato montou na pata, com grande disposição amatória, produzindo os célebres alaridos da libido no plenilúnio do amor, como diria (acho) Pedro Nava. Não me guento de vontade de cometer outra obviedade, esta em forma de trocadilho:
>
> - É patético. (MORAES, 2011, p.149)

Ou:

> Logo percebi a cagástrofe que eu tinha feito: além do trocadalho terrível, eu não ia mais poder morder a minha Reynolds 096 Hi-Fi nos meus instantes de profunda reflexão e intensa bobeira. (MORAES, 2011, p. 169)

Tanto Faz termina com o personagem central indo embora de Paris. Ao pegar um voo para São Paulo com conexão em Nova York, o narrador resolve passar alguns dias em solo norte-americano. É o que dá o mote para o livro seguinte do autor, sobre o qual trataremos brevemente agora: *Abacaxi*.

Abacaxi é narrado todo em primeira pessoa. O narrador-personagem é, podemos dizer, uma "continuação" do Ricardinho de *Tanto Faz*. Aqui ele se chama Quincas e começa narrando a história quando já se encontra em São Paulo, depois de passar por Nova York e Rio de Janeiro, voltando de Paris. Ou seja, a estrutura narrativa segue o mesmo modelo, o personagem viveu aquelas histórias e agora volta para relatá-las. Na passagem a seguir há uma indicação clara de que *Abacaxi* é, de fato, uma espécie de continuação de *Tanto Faz*:

> Só que, salvo lapso ficcional ou etílico, eu já estive no duro em Nova York. Cheguei lá bêbado, ou melhor, oco de ressaca, e passei uns dez

> dias flutuando ao sabor de variadas drogarias na ilha nababa. No fim, sempre de barato, tomei um avião e voltei pra São Paulo, de onde tinha decolado pra França havia dois anos. (MORAES, 2011, p.226)

Abacaxi não é dividido em capítulos e nem possui uma estrutura fragmentária como o anterior. Aqui, a narração ocorre como um fluxo, uma "enxurrada". Quincas segue a mesma lógica dos outros personagens de Reinaldo Moraes: age sempre visando o melhor jeito de tirar proveito de quem está à sua volta. As referências ao mundo pop, das artes e do cinema, também continuam constantes.

Outro fator interessante, e que também observaremos em *Pornopopéia*, é o que – talvez – poderíamos chamar de "narrador entorpecido". O personagem-narrador da história muitas vezes a narra da perspectiva de alguém (no caso, ele próprio) que está bêbado ou sob efeito das mais variadas drogas. Dessa forma, a desconfiança sobre as memórias do narrador aumentam, e sempre somos levados a uma postura atenta sobre o que pode, ou não, ser apenas um delírio entorpecido do personagem que está narrando a história.

> Minha cabeça era uma câmera sem filme. A memória não era mais minha companheira. A maconha e o álcool ajudavam a impedir que o presente virasse passado. Eu queria que o tempo presente se dissolvesse em si mesmo, espuma, bolhas, bliss, brisa, angústia, vazio, esquecimento. (MORAES, 2011, p.247)

É possível notar, ainda nesta passagem, uma sequência também temática. Questão do tempo, do álcool, das drogas, referência ao cinema. Outro tema bastante explícito e que permeia essas "continuidades temáticas" é a questão da fuga da realidade e a consumação do desejo sempre em primeiro lugar. Os personagens-narradores de Reinaldo Moraes estão sempre em constante fuga das obrigações ou modos de vida convencionais:

> Nessa época eu não aguentava padecer nem cinco minutos de culpa, tédio, tristeza, banzo, angústia, medo, rejeição; eu me rebelava de algum jeito, acendia um charo, ia no cinema, botava um rock na vitrola, batia uma punheta, bebia um bar e meio, qualquer coisa que me ajudasse a catar o porco-espinho à unha. (...) Muita lucidez sempre acabava em pânico; eu escorregava então pra translucidez das drogas e das artes. Sem ofícios. Me favorecia uma circunstância especialíssima de vida: grana fácil no bolso, apesar de pouca, alguma saúde no corpo, e muito tempo livre. Realidade era a vida dos outros. (MORAES, 2011, p.249)

A descrição da metrópole e sua relação com ela também estão presentes. Novamente, é nesse espaço que os personagens em questão possuem algum tipo de sentido, é onde eles consomem e são consumidos. Falando sobre Nova York:

> A gente navegava em silêncio, entre bêbados e drogados à deriva, putas, viados profissionais, chicanos enfezados, crioulos transbordantes de músculos e orgulho black portando gravadores enormes (...) junkies sombrios saídos das páginas de Burroughs, anciãos falando sozinho, pivetes, ciclistas disputando a calçada com pedestres, everybody, tutti quantti, enquanto no asfalto rodavam táxis amarelos, motocicletas invocadas, limosines mafiosas – homens e mulheres, ruas e máquinas, vasta noite americana. (MORAES, 2011, p.254)

A descrição é bastante demonstrativa de por onde esses personagens circulam, onde eles se sentem, de fato, à vontade, apesar de, originalmente, não pertencerem àquele lugar, já que são advindos de uma classe média intelectualizada.

Ao voltar ao Brasil, já ao final da narrativa, o narrador faz uma parada no Rio de Janeiro antes de seguir para São Paulo. Além de cair novamente numa levada de álcool, drogas e sexo, Quincas faz observações sobre as mudanças comportamentais que ocorreram no Brasil nos dois anos em que ele permaneceu no exterior. Isso demonstra um traço de personalidade constante desses personagens. Apesar de um comportamento duvidoso, eles são de alguma forma intelectuais – o que também se observa no personagem-narrador de *Pornopopéia* – ou no mínimo possuem conhecimento acerca da realidade social e política que os cerca.

Depois de lançar *Abacaxi*, Reinaldo Moraes passou 17 anos sem publicar. "Mas não sem escrever. E demorou 24 anos para lançar a obra-prima *Pornopopéia*. Aí é outra história." [3]

Nesse interregno ele se dedica a roteiros de cinema e televisão, tendo sido colaborador no roteiro de novelas como *Helena*, da extinta TV Manchete, livremente inspirada em obra de Machado de Assis, entre outras. Trabalha também com traduções de escritores como William Burroughs (*Junky*), Thomas Pynchon (*Vineland*), Charles

[3] Álvaro Costa e Silva, resenha "Tanto Faz e Abacaxi", especial para o Jornal O Globo. Disponível em: http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/03/19/resenha-de-tanto-faz-abacaxi-de-reinaldo-moraes-369680.asp. Acesso em: 04 abr. 2012.

Bukowski (*Mulheres*) e Jean Cocteau (*Ópio*). É autor também da lendária foto da capa do LP *Todos os olhos* (1973), de Tom Zé.

Em 2003, finalmente Reinaldo volta ao cenário da literatura nacional com o livro *A Órbita dos Caracóis*, publicado pela editora Companhia das Letras. O livro foi classificado como um romance infanto-juvenil, mas Reinaldo prefere chamá-lo de uma "novela de aventuras, urbana", totalmente ambientada em São Paulo. Apesar de manter seu estilo, em *A Órbita dos Caracóis* Reinaldo muda um pouco sua temática, indo para um lado um pouco mais fantástico, menos realista, o que talvez tenha feito com que o livro não fosse tão reconhecido quanto os dois anteriores.

Seu único livro de contos é lançado em 2005, também pela Companhia das Letras. *Umidade* é uma coleção de histórias que muitas vezes mesclam personagens reais em lugares reais com histórias fictícias, mas sempre com um pé numa verossimilhança com a vida paulistana cotidiana. Estão presentes no livro velhos elementos de sua obra, como os trocadilhos, o deboche, o desejo, assim como os narradores irônicos. Até na epígrafe do livro, de autoria do escritor Marcelo Mirisola, há um quê irônico: "o desejo cansa". Mas os personagens de Reinaldo parecem não conseguir se livrar dele. Um dos contos de *Umidade*, intitulado "Sildenafil" virou um curta metragem, que pode ser encontrado na internet. [4]

Em 2007, Reinaldo lança seu livro talvez menos conhecido. A história infantil *Barata!*, também pela Companhia das Letras, que trata com humor e fantasia das relações familiares e questões típicas da infância.

Dois anos após *Barata!*, Reinaldo lançaria então seu *Pornopopéia*, objeto central deste trabalho.

Além das obras literárias e traduções, Reinaldo também escreveu textos para jornais e revistas. Para citar alguns recentes, publicou "Por uma mosca morta meu coração balança", na edição 65 da *Revista Piauí*, de Fevereiro de 2012. Na mesma revista publicou também "Volta, Rê Bordosa, vem viver outra vez ao meu lado", na edição 68 de Maio de 2012. Na revista virtual *Clitóris* publicou o conto "Spica Blues" em Agosto de 2012.

Para o jornal *Folha de S. Paulo* escreveu o artigo "Haddad e o laboratório do doutor Lula", na edição de 22 de Outubro de 2012, no qual, a propósito das eleições municipais de 2012, defendeu a candidatura, na cidade de São Paulo, de Fernando

[4] Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=smQHM5FVLR8. Acesso em: 02 mar. 2013.

Haddad, do Partido dos Trabalhadores, que acabou vencedor. Afirmando sua própria incredulidade nos políticos, acaba por aceitar a ideia de que dependeríamos deles para pensar na transformação dos antagonismos sociais, econômicos, culturais e religiosos, numa arena política "ainda que mal e porcamente" civilizada, contrapondo nossa situação ao "ferro e fogo" dos conflitos sangrentos da Síria naquele momento.

Defende que é difícil enxergar na neutralidade – num país que tenta a todo custo ter o lastro da democracia – uma saída correta quando a polarização de ideais entre os candidatos se torna tão abismal. De um lado, Fernando Haddad, político jovem, e do outro José Serra, "o velho político do já encarquilhado PSDB", aliado dos remanescentes da velha Arena ditatorial.

Reinaldo vai um pouco na linha do "menos pior" e faz previsões que demonstram essa ideia: "Será um prefeito razoável, tentará com sucesso mediano acomodar os apetites da máquina partidária que o controla, sofrerá com alguns escândalos protagonizados por seus aliados à direita e à esquerda, mas não há de ser nenhum Celso 'Maluf' Pitta pilhado pulando o muro do tesouro municipal com os bolsos cheios de precatório sujos".

Reinaldo demonstra, nesse específico momento político, ser um pouco mais tradicional – mesmo se assumindo do lado mais "à esquerda" – do que na literatura, mesmo que haja uma continuidade passível de ser percebida entre sua narrativa (como veremos em *Pornopopéia*) e sua opinião política, ou seja, uma preferência pelo PT, que de alguma forma é marco da sua geração.

Na mesma seção em Junho de 2012, publicou "Tarde amara na avenida Santo Amaro", mais parecido com uma crônica, dedicada "aos infelizes paulistanos" que trafegam pelos 8 km da Avenida Santo Amaro. Na verdade, é uma crônica-crítica ao trânsito paulistano caótico.

Marcando seu estilo, Reinaldo situa para o leitor a região do bairro de Santo Amaro, que "já foi reduto de imigrantes alemães", o que explicaria as várias ofertas de comidas típicas na região, tudo regado "a muita cerveja e steinhager, claro". E continua: "Joelhos de porco e salsichões de vitela à parte, o fato é que é um monumental pé no saco trafegar pela Santo Amaro de cabo a rabo, um teste extremo de autocontrole emocional até para os mais iluminados bodhisattvas do Nepal."

Após enfrentar o congestionamento: "Rilhando os dentes de raiva hidrófoba, voltei pro carro planejando assassinatos e outras providências que julgava cabíveis contra as estultas potências que me haviam feito perder a tarde toda em vão (...). Parado

no trânsito, com mais 8 km de lentidão pela frente, tive ganas de subir no banco, botar meio corpo pra fora do teto solar e extravasar ao mundo, no mais sórdido calão, toda a minha cólera santa. Mas, para grande sorte do industrioso e pacífico povo de Santo Amaro, meu carro não tem teto solar."

Ao contrário do artigo anterior, mais importante por dar pistas de uma posição política, este, como se vê, é mais parecido com uma crônica e pode ser útil para observarmos a questão sempre central da linguagem e do humor. O destaque maior dado aos dois textos é explicado por aparecerem em um dos jornais de maior circulação no Brasil.

Além disso, Reinaldo promete para 2013 um novo livro – ainda sem título definido – a ser lançado pela Companhia das Letras. Nesse mesmo ano também começam as filmagens da adaptação para o cinema, pela produtora RT Features, do livro *Pornopopéia*.

Agora é esclarecedor acompanhar um pouco o que Reinaldo pensa da sua carreira como escritor, e o que ele tem a dizer sobre o próprio *Pornopopéia*. Para isso recorreremos a uma entrevista que consideramos a mais relevante publicada com o autor. Apenas para deixar claro, são diversas as entrevistas, mas muito repetitivas, sempre abordando pontos bastante semelhantes.

O *Jornal Cândido* da Biblioteca Pública do Paraná, na sua quinta edição, de Dezembro de 2011, traz uma longa entrevista com Reinaldo, na qual ele fala sobre o hiato de quase duas décadas sem publicar nada após *Tanto Faz* e trata também da concepção de *Pornopopéia*, que segundo o jornal, já foi alçado "à condição de clássico contemporâneo". Reinaldo conta um pouco como se aproximou da literatura, suas primeiras experiências em uma biblioteca. "Adorava a ideia de ser admitido em um lugar onde, segundo a professora, estava todo o conhecimento humano." Suas primeiras experiências com Mário e Oswald de Andrade e a inevitável aproximação do Modernismo. A seguir vieram Machado de Assis, Julio Cortázar, Guimarães Rosa e claro, Charles Bukowski, os beats, dentre outros. Sua experiência com a leitura de *Grande Sertão: Veredas* ainda na adolescência o fez perceber que quem gosta de ler tem que ter a paciência necessária para adentrar e decifrar escritores com uma prosa mais intrincada, "menos óbvia do que a literatura de entretenimento".

A propósito da "busca pela liberdade" ao escrever *Tanto Faz*, descreve o contexto histórico do momento, no qual ainda havia repressão pela ditadura militar, de um lado, e uma patrulha ideológica da esquerda, de outro. Reinaldo diz então que, ao

escrever o livro, tentou uma terceira via, ou seja, seu personagem é um cara "que dá uma banana para a direita e cospe o chicle na esquerda. Mistura rock com bossa nova. Não era uma coisa que inventei, era uma coisa que se via, a moçada ali num choque, numa pororoca ideológica". Sobre o sucesso de Pornopopéia, diz que escreveu o livro achando que ninguém o leria devido ao tanto de maluquice que ele estava colocando ali. Relata também que o romance nasceu, em princípio, para ser um conto, mas que foi ficando volumoso demais, chegando na versão bruta a ter quase mil páginas. Dos autores brasileiros contemporâneos cita Marcelo Mirisola, "um dos caras mais interessantes que li nos últimos anos", assim como o cronista Antonio Prata, "é um Rubem Braga repaginado, modernizado", e o romancista Milton Hatoum, que segundo Reinaldo, falando sobre o livro *Dois Irmãos*, "está no nível de Machado de Assis, maravilhoso, uma prosa mais tradicional, mais discursiva".

1.1 – O autor e a crítica

Provavelmente pelos hiatos que observamos em sua escrita ao contextualizar sua obra, Reinaldo nunca se tenha firmado como um escritor de produção voraz e regular, o que nos leva a uma situação na qual não existe uma grande fortuna crítica em torno de seus livros. São artigos esparsos, algumas matérias mais longas e algumas entrevistas. No âmbito da academia nos é desconhecido qualquer trabalho mais aprofundado acerca de sua obra. Por exemplo, na plataforma on-line www.scielo.org, que reúne milhares de artigos científicos, não há resultados para "Reinaldo Moraes" ou *Pornopopéia*. No entanto, a seguir, tentaremos esmiuçar um pouco como a crítica enxerga seu trabalho, principalmente no que diz respeito ao seu maior sucesso que é o romance aqui analisado.

Para não dizer que não encontramos absolutamente nada no âmbito acadêmico, a Revista *Olho d'água* da UNESP de São José do Rio Preto publicou o artigo "A saga dos seres retalhados: impasses auráticos e representação desviante na Pornopopéia, de Reinaldo Moraes", de autoria de Ravel Giordano Paz da Universidade Estadual de Goiás, o qual aborda questões vinculadas ao corpo e ao desejo. Ravel também retoma Baudelaire ao aproximar o personagem Zeca à questão do *flâneur* e do *voyeur* – conceitos caros ao escritor francês – no romance de Reinaldo, o que faz muito sentido,

pois o próprio Reinaldo cita Baudelaire em pelo menos três de seus livros, incluindo *Pornopopéia*.

No âmbito jornalístico, o artigo provavelmente de maior fôlego é o de Mário Sérgio Conti para a *Revista Piauí*, edição 51, de Dezembro de 2010. Intitulado "O Malandro voltou fissurado" [5], o artigo de Mário Sérgio coloca que "Reinaldo Moraes retoma a ginga dialética de um sargento de milícias, e faz o vadio enfrentar o presente" (CONTI, 2010, p.62). Mário Sérgio aponta inúmeras questões em torno do romance, mas a principal – e talvez mais interessante – delas gira em torno da questão de o personagem criado por Reinaldo ser uma espécie de retomada da figura do malandro na literatura nacional.

Diante disso, ele analisa a narrativa trazendo outras questões importantes, como o fato de o romance falar tanto aos sentidos como à imaginação, e deixando claro que o romance está longe de ser algo voltado ao mercado, de índole mercantil, mesmo flertando com o que hoje se vê de forma muito pejorativa que é o entretenimento. O texto de Mário Sérgio dialoga diretamente com a famosa análise – "Dialética da Malandragem" – que o crítico Antonio Candido escreveu acerca do livro *Memórias de um Sargento de Milícias* de Manuel Antonio de Almeida, tentando fazer uma aproximação daquela análise com *Pornopopéia*. Por ser, como dissemos, um dos textos mais longos acerca do romance aqui analisado, ele será de muita valia no momento de nos aprofundarmos em questões específicas do livro.

Outra matéria jornalística importante foi publicada na *Folha de S. Paulo* em 5 de Dezembro de 2010, no caderno dominical "Ilustríssima". Com o título de "Orgia picaresca" [6], o jornalista Álvaro Costa e Silva se pergunta como Reinaldo Moraes transformou embutidos de frango em alta literatura. Além de fazer uma pequena descrição do dia-a-dia do autor, trata de aspectos mais diretamente ligados ao seu trabalho. Talvez a maior contribuição da matéria tenha sido coletar algumas opiniões sobre o livro de críticos literários reconhecidos, como Roberto Schwarz, Leyla Perrone-Moisés e Alcir Pécora. Para o primeiro, segundo a reportagem, *Pornopopéia* impressiona pela "combinação de registro chulo com escrita elaborada e inventiva, resultando uma peça inteiramente nova na literatura brasileira". Para Leyla, "lembrando as memórias de Casanova, a intriga é muito bem construída e os personagens, não só o

[5] CONTI, M, S. O Malandro voltou fissurado. *Revista Piauí*, Edição 51, Dezembro/2010.
[6] COSTA E SILVA. A. Orgia Picaresca. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 dez. 2010. Caderno Ilustríssima, p.4-6.

narrador como também os secundários, possuem um contagiante senso de humor". Já Pécora – conhecido por suas resenhas negativas e demolidoras sobre escritores contemporâneos – elogia em Reinaldo o "domínio perfeito do idioma". Para Flávio Moura, outro crítico citado na matéria, *Pornopopéia* "possui um refinamento e um artesanato literário que está muito além do ego desgovernado, e muitas vezes desleixado, de autores associados ao universo underground".

Ainda no jornal *Folha de S. Paulo*, na edição do dia 11 de Julho de 2009, o mesmo Alcir Pécora escreveu uma resenha no momento da publicação do livro. Faz o mesmo elogio acerca do domínio da linguagem e destaca também outro ponto bastante importante, a veia cômica. Para ele, o livro, "antes de tudo, é de matar de rir".

O escritor brasileiro Marcelo Mirisola também publicou uma resenha sobre o livro na sua coluna no site *Congresso em Foco* [7]. Publicada em Junho de 2009, a resenha de Mirisola elogia bastante a linguagem do livro, seu narrador despirocado que consome grandes quantidades de droga, mas que é um cara "cultivado, dá suas bandas acompanhado de Rimbaud, Buñuel, Cesário Verde, Jim Morrison, Baudelaire". Além disso, Mirisola concede um destaque interessante à parte terna de Zeca, no que diz respeito à relação desse com seu filho, coisa que poucas pessoas perceberam ao escrever sobre o livro.

Por ocasião do lançamento de seu livro *Perverso, amantes e outros trágicos*, no qual reúne artigos sobre autores da vanguarda francesa como Apollinaire, Bataille, Breton, entre outros, a professora da Universidade de São Paulo, Eliane Robert Moraes, cita a "temática sexual" de autores como Reinaldo Moraes e Philip Roth, em matéria publicada na *Folha de S. Paulo* de 13 de Abril de 2013. O interesse da matéria gira em torno de quando a professora é questionada sobre as definições de literatura erótica ou pornográfica. Segundo o jornalista, "para explicar, ela se vale de um brasileiro, o cultuado romancista Reinaldo Moraes". O segredo para a professora não é tanto narrar o sexo, mas deixá-lo em suspensão. E completa: "Em Pornopopéia, toda página tem cena de sexo, mas não é um romance erótico, é um romance sociológico, no melhor sentido". É uma afirmação bastante expressiva para pensarmos a narrativa em questão, já que exploraremos essa questão do social permeando o livro.

[7]MIRISOLA, M. Pornopopéia. Disponível em: http://congressoemfoco.uol.com.br/opiniao/colunistas/pornopopeia/. Acesso em: 05 abr. 2010.

Existem ainda inúmeras outras matérias, principalmente em jornais, que saíram logo após a publicação do livro, mas nenhuma foge muito ao que já foi apresentado aqui. Realmente, pelo menos na mídia, *Pornopopéia* foi muito elogiado quando do seu lançamento. Não encontrei nenhuma crítica negativa contundente que pudesse incluir nesse momento para fazer um contraponto a essa recepção entusiasmadamente positiva.

Acredito que esse pequeno panorama sirva de introdução à fortuna crítica do autor em questão, mesmo que aparentemente, como dissemos, não haja nenhum estudo mais metódico ou mais aprofundado sobre ele. Na sequência tentaremos situar Reinaldo dentro do panorama da literatura brasileira contemporânea, verificar em que eixo se encaixaria, de quais estilos e temáticas recorrentes podemos aproximá-lo, e, por último, apontar outros escritores com os quais dialoga.

1.2 – O autor e a literatura brasileira contemporânea

Em recente livro [8], a pesquisadora Regina Dalcastangè revelou o perfil dos escritores e dos personagens da literatura brasileira contemporânea. Por ser, neste momento, uma pesquisa estatística, apenas apontarei os resultados para que possamos entender, desde o início, em que território estamos pisando. Revela a pesquisa que no Brasil o perfil dos escritores se assemelha bastante ao perfil da representação dos próprios personagens. "A maioria são homens (62,1%) e heterossexuais (81%). As principais ocupações dos personagens masculinos são escritor (8,5%), bandido ou contraventor (7%) e artista (6,3%). As personagens femininas são donas de casa (25,1%), artistas (10,2%) ou não têm ocupação (9,6%). (...) Os personagens negros são 7,9% e têm pouca voz: são apenas 5,8% dos protagonistas e 2,7% dos narradores. Os brancos são, em geral, donas de casa (9,8%), artistas (8,5%) ou escritores (6,9%). Os negros são bandidos ou contraventores (20,4%), empregados(as) domésticos(as) (12,2%) ou escravos (9,2%). Enquanto a maioria dos brancos morre, na ficção, por acidente ou doença (60,7%), os negros morrem mais por assassinato (61,1%)". A pesquisadora conclui: o escritor brasileiro é homem, branco, com diploma superior e mora no Rio ou em São Paulo.

[8] DALCASTANGÈ, R. *Literatura brasileira contemporânea:* um território contestado. São Paulo: Editora Horizonte, 2013.

Pesquisas estatísticas nunca são totalmente confiáveis, principalmente quando usadas para analisar literatura, mas uma rápida olhada nesses números permite constatar que eles refletem dados da sociedade brasileira que é, sobretudo, desigual e preconceituosa. Se atentarmos já nesse primeiro momento para esses dados, o próprio Reinaldo Moraes se enquadra completamente na conclusão da pesquisadora.

Existem algumas sequências temáticas na literatura brasileira contemporânea que já são vistas como traços reveladores da nossa sociedade, tais como a violência, a urbanidade, a interação com outras formas artísticas, a intertextualidade, dentre outros.

Pensando na questão da forma, a princípio, é difícil aproximar o estilo de Reinaldo Moraes ao de algum outro escritor. A velocidade, o frenetismo, os trocadilhos, as brincadeiras com o tempo e com a língua, o narrador tresloucado e escorregadio fazem do estilo desse autor algo de não tão fácil apreensão. Tudo é bastante particular do universo desse escritor específico. Mas é possível estabelecer paralelos em algumas outras questões, não tanto na forma, mas, sobretudo, no conteúdo.

Apóio-me na sequência num artigo publicado por José Castello, no jornal *Valor*, em 2003 [9], intitulado "Inventando a Realidade", no qual ele destrincha, baseando-se na obra e fala de alguns autores, as novas tendências na literatura brasileira.

Segundo Castello, o escritor Bernardo Carvalho, nascido no Rio de Janeiro em 1960, e autor de *Nove Noites* (2002), *Mongólia* (2003), *O Filho da Mãe* (2009), entre outros, foi quem chamou a atenção nos seus artigos regulares na imprensa para o ressurgimento do naturalismo na cultura brasileira. Na argumentação de Bernardo, estão presentes as ideias de que não basta copiar a realidade, passá-la ao papel assim como a vemos, ou seja, "não basta apresentar a atualidade". Isso tem sido chamado na literatura brasileira de "novo realismo". O apego a essa realidade imediata, está presente, segundo José Castello, nas obras de Patrícia Melo, Paulo Lins e Marçal Aquino. São escritores influenciados por outras mídias, como a TV, o jornal e o cinema. O próprio Bernardo Carvalho, segundo Castello, não escapa disso, mas acaba caindo numa solução esquizofrênica, ou seja, promove em sua estrutura um afastamento da realidade e uma "deterioração afetiva". Num contraponto, Castello cita o escritor João Gilberto Noll, que faz um caminho contrário. Também interessado na ruptura entre sujeito e realidade, Noll prefere agarrar-se à potência dos sentimentos, ao invés de privilegiar uma espécie de "frieza".

[9] CASTELLO, J. Inventando a realidade. *Jornal Valor*, São Paulo, 14 dez. 2003, p.10-13.

Para o escritor Cristóvão Tezza, na mesma matéria citada, “a literatura brasileira é uma das faces da realidade brasileira”. Ou seja, existem muitos outros fatores envolvidos nessa questão, que não apenas a mera cópia da realidade. Um desses fatores, talvez o mais importante, é a questão da linguagem, ou seja, como construir uma linguagem diferente para lidar com os fatos observados na realidade. “Em vez de se limitar a refletir a realidade – diz Castello –, a literatura, como parte que é da realidade, realiza sobre ela (e, logo, sobre si mesma) um trabalho de linguagem, e é na qualidade e sofisticação desse trabalho que deve ser colocada a ênfase”.

De certa forma, essa visão que coloca ênfase na linguagem vem de encontro ao que dissemos anteriormente sobre a prosa de Reinaldo Moraes. Aliás, a ênfase que ele dá à linguagem é tão grande que muitas vezes torna a tal “realidade” quase inverossímil.

Ainda discutindo esse possível “novo realismo” nacional, o escritor paulista Bernardo Ajzemberg arrisca que esse apego à realidade talvez seja motivado pela “fadiga em relação às criações puramente experimentais, ou lúdicas”. Para ele, o perigo que se corre é o de valorizar e estetizar excessivamente aspectos do real como a violência urbana e o sexo. Outro ponto importante frisado pelos escritores é também o de não tentar evitar o realismo a qualquer custo, o que acabaria ceifando a liberdade criativa.

Para o escritor pernambucano Marcelino Freire, a realidade só pode ser vista, aos olhos do escriba, como um pretexto para a ficção. Ou seja, a observação dos fatos da realidade como inspiração para uma recriação ficcional, e não uma observação voltada para a descrição mimética do cotidiano.

Essa tendência a uma espécie de “novo realismo” aparenta ter um pé na questão mercadológica dos dias de hoje. Grandes experimentalismos artísticos nunca foram sucesso de público e, consequentemente, de retorno financeiro, diferentemente de um bom romance realista, mais convencional, palatável, e claro, comercial. Nesse sentido, é importante deixar claro que essa questão será abordada neste trabalho, uma vez que o romance de Reinaldo Moraes passeia pelo experimentalismo linguístico, mas não deixa de ter um pé no realismo, o que permite que ele trafegue bem entre esses dois polos.

Para o escritor Andre Sant´Anna também existe um exagerado anseio dos escritores em se aproximar da realidade. E afirma: “Acho até que é necessário subverter a linguagem para descrever com mais precisão a realidade”, e completa que a realidade “é feita também de sonhos, *non sense*, metafísica, versões e interpretações”. Deve-se salientar, sobretudo, que não escrever sobre a realidade não significa esquecê-la

completamente, justamente porque uma volta ao formalismo puro, segundo Cristovão Tezza, seria um "arcaísmo". Para Joca Reiners Terron, autor de *Do fundo do poço não se vê a lua* (2010) dentre outros, é necessário que a escrita, para além de retratar a realidade, amplie-a, expanda seus limites.

Para o crítico literário Luciano Trigo, essa volta ao realismo tem uma explicação na noção de tempo no mundo contemporâneo. As pessoas vivem uma vida prejudicada e não têm a disponibilidade necessária para adentrar profundamente em linguagens obscuras, preferindo, dessa forma, narrativas que não saiam muito da superfície. Nesse sentido, também discutiremos em *Pornopopéia* essa noção do tempo, como isso se dá no interior do romance e como Reinaldo constrói uma narrativa que de alguma forma nega essa afirmação de Trigo, já que seu livro é extenso, de linguagem nova, mas ao mesmo tempo bastante acessível.

Para encerrar essa parte da problemática, há ainda escritores que pensam ligeiramente diferente, como Luiz Ruffato. Para ele, toda arte nasce da observação da realidade, "mas há aqueles que a imitam e aqueles que a transformam". Mas, ainda assim, ele afirma estar mais preocupado com "o que dizer" do que "o como dizer".

1.3 – Questões de representação

A representação da violência na literatura hoje é objeto de pesquisa de muitos estudiosos. Essa representação, por meio dos personagens, na maioria das vezes, vem das classes baixas, como nos romances de Paulo Lins ou Ferréz, ou se diversificam, como em Rubem Fonseca. Para Mario Sérgio Conti, em artigo [10] sobre o novo livro do escritor Daniel Galera, *Barba ensopada de sangue*, as classes dominantes não fazem parte da literatura brasileira de maior alcance. Justamente porque para ele a representação da nacionalidade hoje se dá ou pelos traficantes, policiais e favelados do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, ou pelos boêmios degradados e drogados da São Paulo de Reinaldo Moraes.

Obviamente, dizer que uma dessas duas vertentes é amplamente representativa da nacionalidade brasileira é simplificar demais. Mas é interessante notar dentro disso que a questão da violência está presente, de formas diferentes, nesses dois vieses de

[10] CONTI, M, S. A hora e a vez do homem sem nome. *Revista Piauí*, Edição 74, Novembro/2012.

representação, e que eles indicariam caminhos para se pensar como a literatura brasileira contemporânea se desdobra em diferentes frentes, ou diferentes formas de olhar a realidade, mesmo lidando com uma mesma problemática, no caso a violência urbana. E não apenas a abordagem da realidade é diferente, mas sua transformação em linguagem também. Analisando o realismo no Brasil, Tânia Pelegrini, no artigo *De bois e outros bichos: nuances do novo realismo brasileiro* [11], observa que a novidade vista hoje na representação da violência é que ela pode surgir de toda parte, de qualquer contexto social:

> O que se vê como novidade, hoje, na relação entre violência e representação, são sua concretude e seus modos de manifestação: tanto a violência real quanto a representação violenta, via realismo, parecem vir de toda parte, atingindo os mais diferentes segmentos sociais e eclodindo em qualquer contexto. Enquanto representação, afirma-se como elemento discursivo e estilístico peculiar à contemporaneidade; brota com ímpeto e incidência antes insuspeitados, traduzindo, inclusive, subjetividades diferentes das tradicionalmente envolvidas com arte e literatura, e indicando, em letras e imagens, uma espécie de "normalização" estética do lado mais trágico da sociedade brasileira, por meio da insistente reiteração do conflito, do confronto e mesmo da crueldade e da barbárie. (PELEGRINI, 2012, p.39)

Outra questão recorrente na literatura contemporânea é a da imagem, que vem sendo, também, muito discutida. Uma das pesquisadoras que mais se debruça sobre o tema, é a própria Tânia Pelegrini, que escreveu um livro exclusivamente para tratar da questão. Em *A imagem e a letra* [12], Tânia discorre sobre como as novas técnicas vêm mudando a forma como produzimos literatura e arte, mas também, como a fruímos e como a definimos. Em suas palavras:

> (...) as profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural, que incluem a proliferação da imagem, sobretudo a eletrônica, e estão provavelmente impressas nos temas, também surgem na sua estrutura e composição, em suma, na trama de todos os fios narrativos. (PELEGRINI, 1999, p.18)

---

[11] PELEGRINI, T. De bois e outros bichos: nuances do novo realismo brasileiro. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.39, jan./jun. 2012, p. 37-55.

[12] PELEGRINI, T. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras, São Paulo: FAPESP, 1999.

O trecho é representativo, uma vez que deixa claro que as transformações na produção e reprodução cultural também atuam na construção da estrutura da narrativa, assim como interferem também na questão temática. Em *Pornopopéia,* podemos notar algo nesse sentido quando percebemos que a forma que Reinaldo dá à sua composição é muito próxima da forma de um roteiro cinematográfico, o que está, teoricamente, contextualizado nas palavras de Tânia no quesito "proliferação da imagem". Sobre esse mesmo ponto, no artigo *Literatura e Cinema: intersecções* [13], Vera Lúcia Follain de Figueiredo aponta, também, como as indicações no próprio texto demonstram a intersecção entre cinema (imagem) e literatura:

> Assim, tópicos da cultura audiovisual são utilizados pelos escritores como mediação entre o texto e o leitor, evocando-se o mundo das imagens técnicas como forma de estabelecer uma base comum que favoreça a interlocução, propiciando o deslizamento do universo literário para o mundo das narrativas audiovisuais. São feitas referências, por exemplo, a posicionamentos de câmeras que enquadrariam a cena narrada, procurando facilitar a passagem do mundo verbal para o da imagem cinematográfica. (FIGUEIREDO, 2011, p.20)

O outro ponto sobre o qual Tânia se debruça no livro citado diz respeito aos intertextos e aos textos auto-referenciais, e essa questão também nos é cara para pensar a narrativa de Reinaldo Moraes.

> (...) um tipo de narrativa que contém elementos auto-referenciais, no sentido de que, minando a lógica tradicional e destruindo a ilusão mimética, possibilitam a visualização dos mecanismos ficcionais em operação, coisa em que, sem cinema ou TV, Machado de Assis já era mestre. (PELLEGRINI, 1999, p.60)

Há um quê de crítica nessa afirmação de Tânia ao demonstrar que esses recursos tidos como "modernos", "novos" ou "contemporâneos", já eram usados com maestria por Machado de Assis. Não apenas isso, mas Tânia é bastante crítica também no que diz respeito aos próprios temas da literatura atual – o sexo, por exemplo – que na sua visão são usados muitas vezes apenas como força de apelo, visando a uma aceitação rápida

[13] FIGUEIREDO, V, L. Literatura e cinema: interseções. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* - nº 37 - brasília, janeiro/junho de 2011. Disponível em: http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3701.pdf. Acesso em: 06 abr. 2013.

pelo mercado, e por um "público em processo de regressão". São questões bastante pertinentes para este trabalho, mas é sempre bom salientar que essas tendências nunca são exatas, ou ideais, e se mesclam, por vezes, umas às outras, mas são realmente pontos fundamentais para pensar tanto a escrita de Reinaldo Moraes como os aspectos da literatura contemporânea propriamente dita. Veremos, por exemplo, que o tratamento que Reinaldo da à questão do sexo em sua narrativa vai, praticamente, na contramão da crítica de Tânia, uma vez que em *Pornopopéia* o sexo é praticamente um elemento central, contextualizado e tratado de forma totalmente oposta de algo voltado ao mercado, ou que vise simplesmente a uma força de apelo junto a um público em "processo de regressão" como observa a pesquisadora.

No mesmo caminho, em busca de teorizar os diferentes tipos de manifestações na literatura contemporânea, Miguel Sanches Neto, em conferência no XI Seminário de Estudos Literários, realizado na UNESP, Campus de Assis, em Outubro de 2012, faz um caminho interessante e propõe "linhas de força" dentro da nossa literatura atual. Com o fim da ditadura militar, a predominância, segundo ele, passa a ser do romance em detrimento do conto, e a nossa literatura passa a ser produzida com uma visão mais cosmopolita, ou seja, visando à inserção e atuação no cenário global. Obviamente que com essa inserção num mercado globalizado, a literatura passa a ser vista com diferentes olhos pelo ideal do consumo. Dessa forma, para os mais pessimistas, a literatura passa a ser produzida tendo em vista, primeiramente, a recepção, ou seja, visando ao maior alcance possível entre os leitores/consumidores, o que estaria colocando em risco o status de arte desse gênero.

Miguel Sanches Neto delineia, então, essas "linhas de força" dentro desse novo contexto literário pós-ditadura militar. Para ele, poderíamos falar em cinco forças: "Romance e transgressão", "Romance como ensaio", "Romance como história", "Romance como entretenimento" e "Romance como vivências reinventadas". É importante frisar novamente que nenhuma dessas "tendências" são exclusivas; elas se cruzam. Mas podemos observar em cada obra a predominância de uma em específico.

O "Romance como transgressão" visa à criação de um choque no leitor, seja através de uma estrutura narrativa que pegue o leitor desprevenido, seja por uma transgressão propriamente temática. Nas duas formas existe, embutido na "transgressão", uma crítica à sociedade. Miguel Sanches ainda deixa claro que essa linha é muito prestigiada na academia e é vista com bons olhos pela mídia especializada, mas salienta que tal transgressão também já está alinhada com um desejo

mercadológico de alimentação de um público mais letrado. Tal público anseia por algo crítico, que transgrida as normas convencionais, mas essa mesma criticidade, já foi ela também, abduzida pela lógica mercantil.

O "Romance como ensaio" pode se utilizar de fatos fictícios para discutir ideias, ou seja, usa-se uma linguagem literária para lidar com temas que normalmente são tratados numa linguagem ensaística. Sem enquadrá-lo estritamente nessa linhagem, no Brasil pode-se citar como representante dessa corrente o jovem escritor Julián Fuks, autor de *Procura do Romance* (2012).

No "Romance como história", temos o uso de fatos históricos passados, mas com uma visão voltada ao presente. Há nessa tendência, inclusive, uma falta de rigor com os fatos históricos do passado, que são muitas vezes ligeiramente modificados a fim de ganharem sentido ao se analisar, por meio deles, o presente. Nessa corrente pode ser incluído o best-seller *1808 – Como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Brasil e Portugal*, de Laurentino Gomes, que já vendeu mais de 300 mil cópias.

A quarta linha de força – "Romance como entretenimento" – talvez seja a mais difícil de se delimitar quanto às fronteiras, justamente pela discussão sobre o que cabe ou não dentro da categoria "entretenimento". Para Miguel Sanches, o cinema e a televisão, por serem grandes formadores de público, aproximaram a escrita literária do roteiro, e o próprio crescimento da indústria cinematográfica no Brasil permitiu que alguns escritores se profissionalizassem para além da literatura, o que acaba causando uma espécie de mistura entre as linguagens.

Por fim, o "Romance como vivências reinventadas", ou seja, aquela linhagem que percorre o romance autobiográfico, autoficcional ou o biorromance. Oriunda da nossa tradição pautada pela crônica, na qual a primeira pessoa do singular é bastante aparente, essa corrente aumentou consideravelmente com a proliferação da internet, com a escrita em blogs e redes sociais, onde o "eu" é predominante.

Apenas como apontamento, levando em conta as cinco linhas propostas acima, Reinaldo poderia se aproximar de pelo menos três delas. "O Romance como transgressão", pela crítica à sociedade e sobretudo pela estrutura narrativa. "O Romance como entretenimento", questão polêmica pela falta de um horizonte claro sobre o que se encaixaria no conceito de "entretenimento" – mas veremos como Pornopopéia possivelmente flerta com isso ao trazer para literatura questões da cultura pop, por exemplo. Finalmente, "O Romance como vivências reinventadas", já que o autor nunca

escondeu escrever segundo suas experiências, e o narrador, que, se utilizando da primeira pessoa (eu), está dando nova forma – literária – às suas vivências. Dessa forma veremos adiante como tudo isso pode ou não se encaixar.

É importante deixar claro, porém, como observamos aqui, e o próprio Miguel Sanches observa em sua explanação, que as tendências nunca são puras, ou seja, não cabe, e inclusive provavelmente isso empobreceria a discussão, tentar engessar Reinaldo Moraes em alguma dessas "linhas de força" propostas, ou mesmo nas discussões de autoras como Tânia Pellegrini, justamente porque o próprio autor estaria presente, em alguns aspectos, em mais de uma das citadas. Cabe, então, durante o trabalho, entender como algumas dessas tendências podem se cruzar e estabelecer uma relação com a prosa do autor de *Pornopopéia*.

CAPÍTULO 2

LINGUAGEM E REPRESENTAÇÃO

A seguir contarei brevemente a fábula do romance, tentando colocar os fatos narrados em uma ordem um pouco mais linear, obviamente deixando de lado os jogos temporais (que serão vistos mais à frente), para que depois possamos proceder à continuação da análise e no próximo capítulo pensarmos um pouco mais especificamente no nosso personagem-narrador em questão.

José Carlos, ou simplesmente Zeca, é um cineasta "maldito", autor de um único filme de sucesso – *Holisticofrenia* – que foi apresentado em um festival na Colômbia. Já que não consegue seguir a carreira de cineasta, para sobreviver Zeca vive de produzir roteiros publicitários, trabalhos que consegue normalmente com ajuda do seu amigo Zuba. Há algum tempo Zuba não anda muito contente com Zeca, uma vez que este nunca cumpre os prazos acertados e sempre se enrola com os adiantamentos financeiros que lhe são concedidos, normalmente gastando tudo com drogas e bebidas antes de terminar o trabalho.

Zeca é casado com Lia e tem um filho, Pedrinho. Devido ao comportamento de Zeca, o casamento está acabando, e, para piorar, a irresponsabilidade financeira de Zeca faz com que ele não consiga pagar as pensões do filho, motivo pelo qual Lia está sempre no seu encalço.

Temos, então, no início do romance, Zeca lidando com um roteiro sobre embutidos de frango. Estamos numa quinta-feira à noite. Enquanto cheira cocaína, fuma maconha e bebe, Zeca não consegue elaborar uma ideia para o roteiro, mas fica escrevendo sobre coisas que lhe aconteceram no dia anterior, como a ida à "surubrâmane", uma espécie de orgia mística. No dia anterior, sobre o qual escreve no momento, Zeca estava na produtora quando recebe a visita de Ingo, um amigo meio hippie, tocador de cítara, que o convida para o tal ritual, sem lhe dizer do que se trata. Nesse momento, aparecem na produtora Sossô (uma ninfeta que logo chama a atenção de Zeca e que os acompanhará à "surubrâmane") e Estelinha (filha do Nissim, seu melhor amigo). Zeca toma um ácido, ignora o roteiro que precisa fazer, e vai ao ritual.

Já no dia seguinte, sexta-feira, de volta à produtora e impressionado com o que tinha vivido, Zeca tem ânsia de passar aquilo ao papel, novamente deixando em segundo plano as obrigações do trabalho. Em meio a essa situação, Zeca compra mais

cocaína com seu fornecedor particular – Miro – e segue escrevendo na produtora. Ao chamar Miro pela segunda vez na noite, uma troca de tiros entre a polícia e o PCC (Primeiro Comando da Capital) na porta do prédio onde funciona a produtora de Zeca, acaba matando o traficante com uma bala perdida. Zeca volta ao apartamento levando consigo toda a droga de Miro.

Depois do acontecido, nosso narrador segue para a Rua Augusta, onde é frequentador assíduo de um bar – o Bitch – ponto de encontro de todos seus amigos, no caso, bêbados e drogados, inclusive seu melhor amigo Nissim. Ao final da noite, na verdade já manhã de sábado, Zeca pede as chaves da casa de praia do Nissim, a fim de sair um pouco de São Paulo e fugir daquelas confusões todas – roteiros atrasados, problemas com a ex-mulher, o traficante morto na porta da sua casa.

Após dez dias sem escrever, nos quais a história fica suspensa, Zeca "reaparece" em Porangatuba, uma praia fictícia no litoral norte de São Paulo. Na casa do Nissim, Zeca passa os dias entre escrever um pouco, beber e fumar maconha deitado na rede da varanda. Não bastasse isso, arranja mais confusões. Seduz a sexagenária dona da pousada do lugar com o intuito de tirar vantagens, se envolve com uma jovem caiçara namorada de um policial, e ainda por cima fica sabendo que é procurado em São Paulo pela morte do traficante.

Quando todas essas peripécias convergem e chegam ao extremo, Zeca foge de Porangatuba para Paraty, onde gasta suas últimas economias com drogas e mulheres na periferia da cidade. No dia seguinte, com uma enorme ressaca, volta ao centro de Paraty. Enquanto toma seu café da manhã, escreve suas últimas linhas antes de vender seu notebook a fim de conseguir dinheiro e continuar uma hipotética fuga. Quando Zeca vende seu computador, a história termina já que ele não tem mais como narrar/escrever. Temos ao fim, em vez do tradicional ponto final, uma eloquente reticência, como se a história continuasse, mas sem Zeca para narrá-la não temos mais como acompanhá-la.

Neste segundo capítulo, então, nos debruçaremos mais diretamente sobre a questão da representação social e da linguagem como um todo, ou seja, abordando a forma do discurso, a estrutura ficcional, a metalinguagem e o humor, acreditando serem estes os pontos que mais conferem originalidade ao romance.

Apesar de termos visto de que forma e em quais pontos *Pornopopéia* se encaixa na chamada literatura brasileira contemporânea, devemos apontar também em que o livro se distingue. Essa distinção, que acreditamos estar na sua forma, é o que levaria o

romance além, ou no mínimo o diferenciaria da maioria dos livros publicados ao longo do século XXI.

Para além de todos os outros fatores – mas juntamente a eles – tratados no capítulo anterior, a princípio *Pornopopéia* chama a atenção por sua linguagem. Ora coloquial, ora mais elaborada, ela se desenvolve num fluxo contínuo e numa velocidade que dá o tom do início ao fim do romance. Se, em algum momento, nos apegamos mais aos fatores externos é justamente para mostrar como determinado fator social é expresso pela forma criada pelo autor. De início, visando a uma análise minuciosa do romance, começaremos por pensar o narrador e seu discurso, enredo e personagens secundárias, passando à forma que é dada à estrutura ficcional por meio das categorias *tempo e espaço*, assim como da metalinguagem e do humor/ironia, tudo isso em franca relação com a representação que é feita do social.

O discurso narrativo criado por Reinaldo Moraes em *Pornopopéia* é, por um lado, hiperrealista, mas não deixa de flertar com certos elementos de fantasia na medida em que há um fator de exagero em alguns momentos do livro. Um exemplo disso pode ser observado a princípio no alto consumo de drogas do narrador, ao mesmo tempo que, e a despeito disso, consegue escrever incessantemente e principalmente consumar seus atos sexuais, ou seja, ser um sujeito ativo, que, apesar de não conseguir dar conta dos aspectos práticos da vida cotidiana, não sente falta de energia para buscar a consumação dos seus desejos. Antonio Candido, no ensaio "Crítica e sociologia" [14], observa que a liberdade (e aqui leio como liberdade narrativa) mesmo dentro de uma orientação realista e até documental é o que dá vazão à fantasia, que por sua vez cumpre a tarefa de modificar a ordem "real" do mundo para torná-lo mais expressivo. Essa modificação da ordem do mundo real é o que dá, segundo Candido, o sentimento de verdade ao leitor. Ou seja:

> Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo. Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal. (CANDIDO, 2010, p.22)

Dessa forma, literariamente falando, temos aqui não apenas uma "negação do realismo" [15], como diz Rosenfeld, mas uma mistura da realidade com elementos da

[14] CANDIDO, A. Crítica e sociologia. In.: CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade:* estudos de teoria e história literária. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
[15] ROSENFELD, A**.** Reflexões sobre o romance moderno**.** In.____. *Texto /Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1967, p. 74.

imaginação, do inverossímil, o que – juntamente com a eliminação da linearidade temporal, da "quebra dos relógios" ou da própria noção de tempo – constituiria, novamente segundo Rosenfeld, um romance moderno:

> Nota-se no romance do nosso século [16] uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, os relógios foram destruídos. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro. (ROSENFELD, 1967, p.78)

A questão da verossimilhança na literatura foi discutida por Antonio Candido também no texto "A personagem do Romance" [17], que consta do livro *A Personagem de Ficção* [18]. O ponto central da questão não é simplesmente analisar o quanto há de verossimilhança em um romance, e nem se esse índice tornaria uma obra possuidora de mais ou menos qualidade literária. Para Candido, há uma relação clara entre a forma fragmentária como alguns personagens são caracterizados e a forma como olhamos para o nosso próprio semelhante. Ou seja, a construção de um personagem tem ligação direta com as relações da vida real e, sendo assim, a fragmentação se torna um elemento central, já que também é um elemento presente na realidade do mundo moderno.

Há, porém, uma diferença a ser abordada. A fragmentação, na dita vida "real", é reflexo das nossas próprias experiências fragmentárias na vida moderna, ao contrário do romance, onde o autor tem a liberdade para estruturar a vida dos personagens de acordo apenas com sua capacidade de elaboração ficcional. A depender do resultado alcançado o personagem da ficção passa a ser mais lógico, "embora não mais simples, do que o ser vivo" (CANDIDO, 2002, p.44).

O narrador e personagem principal de *Pornopopéia* é uma criação, podemos dizer, bastante complexa seguindo seus modos de agir, de narrar, suas relações com as pessoas. Como vimos há inverossimilhanças e contradições no romance, o que, por vezes, não significa necessariamente um erro de elaboração do autor, nem uma

[16] O autor trata do século XX.
[17] CANDIDO, A. A Personagem do Romance. In: *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
[18] Que reúne, além do ensaio de Candido, ensaios de Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado e Paulo Emilio Salles Gomes.

diminuição qualitativa. Para Candido, há uma limitação natural na estruturação de um personagem, mas, conforme a técnica de elaboração utilizada pelo autor, pode dar a impressão de um personagem ilimitado, aberto a várias possibilidades.

Ao analisar diferentes formas de composição de personagens de acordo com sua origem (se é, por exemplo, mera criação ficcional ou baseado em alguém "real"), Candido conclui que, no plano crítico, o que realmente se deve levar em conta no estudo do romance é a forma como teve a sua composição realizada, em vez de simplesmente tentar compará-lo com o mundo. Essa afirmação nos aproxima dos pontos positivos da inverossimilhança presente em *Pornopopéia*. Candido observa que o funcionamento das personagens depende de um:

> (...) critério estético de organização interna. Se esta funciona, aceitaremos inclusive o que é inverossímil em face das concepções correntes. (...) Assim, pois, um traço irreal pode tornar-se verossímil, conforme a ordenação da matéria e os valores que a norteiam, sobretudo o sistema de convenções adotado pelo escritor; inversamente, os dados mais autênticos podem parecer irreais e mesmo impossíveis, se a organização não os justificar. O leitor comum tem frequentemente a ilusão (partilhada por muitos críticos) de que, num romance, a autenticidade externa do relato, a existência de modelos comprováveis ou de fatos transpostos, garante o sentimento de realidade. Tem a ilusão de que a verdade da ficção é assegurada, de modo absoluto, pela verdade da existência, quando, segundo vimos, nada impede que se dê exatamente o contrário. (CANDIDO, 2002, p.59-60)

E ainda:

> Cada traço adquire sentido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento da realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos. (CANDIDO, 2002, p.61-62)

O que talvez possamos chamar de inverossimilhanças dentro da narrativa de *Pornopopéia* é o que torna seu mundo, aquele mundo narrado por Zeca, mais expressivo. O exagero, aqui, se constituiria como uma estrutura formal a fim de se alcançar o efeito desejado. É notório que o comportamento de Zeca dentro de um discurso padrão, ou plausível, mais próximo à realidade, sem os exageros discursivos,

causaria no leitor, provavelmente, um efeito de estranhamento – negativo, pois fora de lugar – maior do que as inverossimilhanças citadas de início. Dentro do romance existem acontecimentos quase hediondos, se podemos dizer assim, mas que, por uma operação de linguagem, presente em todo o livro, causa um efeito que não é de choque, ou indignação, mas é quase como algo esperado. De acordo com a forma que a narrativa vai tomando desde o início, é como se aquilo "naturalmente" pudesse acontecer. Ou seja, é como se a linguagem transformasse em naturalidade o absurdo. Para não ficarmos apenas na teoria, citemos um acontecimento narrado em *Pornopopéia*. Em um determinado momento do romance, Zeca cita o livro *O Complexo de Portnoy* do escritor americano Philip Roth, mais especificamente o momento em que o personagem principal conduz uma "relação sexual" com um pedaço de fígado cru, ejaculando lá dentro e depois servindo o prato à família. Quando Zeca está no litoral, mais precisamente em Porangatuba, passa um dia na "Ilha das Rocas" paquerando uma das filhas do dono do quiosque onde ele está comendo e bebendo. Ao ir embora, Zeca compra algumas lulas frescas, as quais mais à frente ele submeterá ao mesmo ato do personagem d´*O Complexo de Portnoy*, para em seguida oferecer as "lulas recheadas" à caseira da casa onde está hospedado.

> Estar no toco é foda, amigo. Só te vêm à cabeça merdas como essa, e outras ainda piores. Foder uma lula, vê se pode. Devia ser influência daquela cena do fígado cru estuprado pelo jovem Portnoy no livro do Philip Roth. (MORAES, 2009, p.344)

É na construção da linguagem que Reinaldo torna este ato menos desprezível aos olhos do leitor, e nessa construção formal acaba transformando o absurdo em comicidade. Segundo Leão de Alencar Júnior, no artigo "Do cômico, grotesco, irônico, obsceno e farsesco" [19]: "Desde a retórica antiga, outra teoria do cômico ancora-se na surpresa: o riso resultaria de contrariar uma expectativa, oferecendo o inesperado" (JÚNIOR, 2002, p.80). Novamente, é como se esse ato, vindo de Zeca, mesmo que oferecendo o inesperado, não tivesse maiores consequências morais, já que seu padrão moral pode destoar bastante do normalmente tido como "razoável". Como dissemos acima, *Pornopopéia* vai desenhando, por intermédio de seu narrador em primeira pessoa, um contexto extremamente realista, descrevendo detalhadamente os lugares, os

[19] JÚNIOR, L. de A. Do cômico, grotesco, irônico, obsceno e farsesco. *Revista de Letras*: n.24, v. 1/2, jan/dez. 2002, p. 80-88.

acontecimentos, os comportamentos à sua volta, porém a forma de se portar desse mesmo narrador acaba por vezes negando esse realismo extremo, não só por suas atitudes, como vimos, mas por sua própria incapacidade de adentrar essa realidade e de participar dela. Se ele não foge dela, também não consegue ou não quer ser aceito por ela.

Uma das chaves para pensarmos alguns aspectos desse narrador é provavelmente a questão da ambiguidade. Zeca narra a história de uma forma que se atentarmos bem, não é muito plausível, não pelo conteúdo em si, mas pelos recursos narrativos utilizados. O episódio, por exemplo, da "surubrâmane" é narrado por Zeca no dia seguinte ao seu acontecimento. Se observarmos essa parte específica da narração, veremos que ela possui em torno de 100 páginas. Zeca teria que ser um prodígio para escrever 100 páginas, aliás, bastante verborrágicas, em algumas horas, lembrando que além de estar escrevendo ele está consumindo drogas. Dentro desse contexto, somos lembrados que estamos num universo ficcional, e novamente vemos a ambiguidade existente entre um universo hiperrealista – principalmente na descrição dos lugares – e uma narração algo fantasiosa ou inverossímil, que, como já vimos, não é um elemento negativo, pelo contrário. Ou seja, não temos a presença da ambiguidade apenas nas histórias descritas, ou nas ações do personagem-narrador, mas temos uma ambiguidade no próprio andamento dessa "narração dentro da narração" feita por Zeca. Tais ambiguidades ditariam o ritmo original do romance, pois são quase imperceptíveis em meio à sua verborragia, e seu efeito é justamente um radical rompimento com a mera "simplificação causal" da realidade e um ganho bastante interessante para a ficção.

Temos em *Pornopopéia* basicamente dois planos narrativos que participam de um jogo estrutural. Zeca vive suas aventuras – plano 1 – depois volta para relatá-las para seu narratário – plano 2. Nas palavras de Zeca, ele necessita de um narratário, como veremos, para dar a forma final ao livro, uma vez que ele próprio não é um escritor. Como vimos acima, esses planos são ambíguos se pensarmos na questão da verossimilhança, principalmente, temporal. Mas, por outro lado, se existe um narratário que daria uma forma final ao livro, a resposta para as ambiguidades pode estar justamente nesse jogo entre os planos, em que o narratário, ao agir sobre a forma final do romance, alterou ou aumentou o que Zeca de fato havia escrito.

A questão do enredo em *Pornopopéia* também não segue uma lógica simples. Não há exatamente os tradicionais pontos de um enredo clássico, linear, como uma situação inicial, a quebra dessa situação, um conflito único, um clímax único, nem um

desfecho claro e definitivo. Como vimos, a história não acaba. O narrador se envolve em variados conflitos e todos interferem de alguma forma dentro da narrativa. Observando isso é que podemos afirmar que *Pornopopéia* escapa um pouco ao enredo clássico.

Os personagens secundários são todos construídos ao redor de Zeca, ou melhor, são todos construídos em prol do seu trajeto dentro da narrativa, mas, nesse caso, é necessário sempre lembrar que, a princípio, é Zeca quem conta a história e nada mais natural que os personagens estejam apenas à sua volta, e dessa forma não ganhem uma centralidade decisiva.

Lia, sua quase ex-mulher, funciona para demonstrar grande parte da irresponsabilidade de Zeca e para servir de assunto para suas piadelhas infames. Seu filho Pedrinho tem uma função bastante interessante e talvez única dentro do livro. É o único personagem que faz Zeca demonstrar seu outro lado, mais humano, sentimental, e que nos faz ver um pouco esse lado que Zeca parece sempre querer esconder por meio de seus atos.

> E não é que de repente, do nada, me bateu uma saudade fudida do Pedrinho? Vontade de beijar aquelas bochechas rosadas do moleque. (MORAES, 2009, p.139)

Leco, seu cunhado, aparece basicamente como o personagem que paga as contas da produtora de Zeca e poderia ser a representação da classe média que o personagem-narrador tanto ironiza, e da qual tanto tenta tirar vantagens. Terezinha, secretária da produtora, apesar de sempre ter seu salário atrasado e ter de conviver com determinados comportamentos de Zeca, é alguém que ainda se preocupa com ele, o que nesse caso não é pouca coisa. Nissim, seu melhor amigo, desempenharia a função de ser o fiel escudeiro de Zeca, mas isso não se concretiza totalmente por causa do comportamento do narrador, que inclusive, em determinado momento, vai ter uma relação sexual com a esposa do amigo. Essa não concretização da função inicial de Nissim não deve ser vista como um problema da narrativa, mas sim como algo deliberado. É Nissim, inclusive, um dos responsáveis por uma virada na história no momento em que concorda em emprestar a casa de Porangatuba para Zeca. Ingo, um hippie-místico-drogado, é o responsável pela presença da "surubrâmane" na história, já que é ele quem convida Zeca para o ritual. A "surubrâmane" não cumpre um papel essencial no desenvolvimento do enredo, mas é uma das passagens de maior fôlego no livro, e é devido a ela que Sossô –

uma ninfeta pela qual Zeca se “apaixona” de início – ganha destaque. Na “surubrâmane” também vai aparecer um bailarino de nome Melchíades, que por seus dotes sexuais, acaba atraindo Sossô e deixando Zeca descontente. A mestra do ritual é Samayana, pela qual, para variar, Zeca também vai se interessar.

Ainda na primeira parte do livro somos apresentados à Gaúcha e à Melina, duas moças que trabalham num bar que Zeca costuma freqüentar – o Bitch. Nesse mesmo bar, além delas estará o Margarido, um advogado efeminado que prestará serviços a Zeca mais à frente. O personagem secundário de maior destaque no sentido de interferência na história provavelmente é o traficante de Zeca, Miro. A morte de Miro ocorre por uma bala perdida num tiroteio entre policiais e o PCC. No momento da morte, Miro está com Zeca dentro do carro, em frente ao prédio em que funciona a produtora. Ao ver Miro morrer, Zeca pega toda sua droga e volta para dentro da produtora. Aqui podemos dizer que há um conflito, algo que vai provocar uma mudança na narrativa, pois Zeca passa a ser acusado de participação na morte do traficante. Esse é o mote para a fuga de Zeca de São Paulo rumo à casa em Porangatuba, emprestada pelo Nissim, como vimos acima, e é o fato que desencadeia o início da Parte II do romance.

Em Porangatuba, dois personagens vão sobressair. Rejane, a dona da pousada do lugar, e Jôsi, a jovem filha de um caiçara. Zeca terá um relacionamento com as duas. Rejane servirá como o ponto de apoio de Zeca em Porangatuba. De fato, ela se apaixona por ele, mas Zeca se aproxima dela apenas como forma de tirar algum tipo de vantagem. Ao ludibriá-la, ele consegue almoços, jantares, bebida e algum conforto na pousada. Jôsi tem pouca participação no romance, mas é uma personagem decisiva para os rumos finais do livro. Jôsi – que tem um namorado policial – acaba por ceder às cantadas de Zeca e ambos mantêm uma tórrida relação sexual, sem saber que estão sendo fotografados. Esse fato, aliado à condição de Zeca ser um foragido da justiça em São Paulo, acaba por levar a polícia ao seu encalço em Porangatuba. Zeca foge então para Paraty, onde coloca um ponto final na sua história ao vender seu notebook para poder continuar sua fuga. Na verdade, não há um ponto final, e sim reticências, o que indicaria justamente, no plano formal, que a história não termina ali. Ela só para de ser narrada, fato em que é possível ver um outro ponto que foge aos enredos convencionais com um desfecho claro. Essa peculiaridade proporciona ao leitor a continuação da construção imaginária da trajetória do nosso narrador, uma vez que não sabemos o que será dele dali em diante.

A estrutura ficcional de *Pornopopéia* é construída de forma a criar jogos temporais, ou seja, não há uma estrutura linear com o clássico "começo, meio, fim", e sim interpenetrações de acontecimentos passados, presentes e futuros. O que pode parecer confuso, a princípio, tem um sentido próprio dentro de uma forma não tradicional, ou seja, é possível colocar a história "em ordem", mas é justamente nessa "desordem" temporal que pode estar presente um dos trunfos da narrativa. Reinaldo Moraes faz aqui uma quase inversão do tempo de enunciado por meio do tempo de enunciação. Podemos explicar tal operação justamente pelo narrador que é uma espécie de "narrador-escritor", e não está apenas nos contando uma história que já aconteceu, mas que ainda está acontecendo. Estamos claramente num caso de diegesis em que o narrador aparece na narração, intervém diretamente em quase tudo e exerce uma função de controle, ou seja, ele organiza o discurso no qual insere a fala das personagens. Sendo, então, Zeca protagonista da história que ele próprio narra, o discurso prevalece sobre a narrativa. Essa narração homodiegética, segundo Reuter [20], se dá da seguinte forma:

> Ele narra sua história como se ela se desenrolasse no momento da narração. Constrói-se uma ilusão de simultaneidade entre os acontecimentos e sua narrativa (o que autoriza a utilização do presente). O narrador não está, portanto, distanciado do presente e sua visão se acha limitada, idêntica à da personagem que percebe o que lhe acontece no momento em que ocorre. Isso restringe fortemente a profundidade, externa e mesmo a interna, as funções do narrador e elimina as antecipações certas. (REUTER, 1996, p.77)

Ainda sobre isso, Reuter comenta no livro citado a "narração simultânea", que passa a impressão de estar sendo escrita no momento da ação, e que está frequentemente ligada a essa narração homodiegética. De acordo com ele, alguns escritores contemporâneos "tentaram dar consistência a esta posição narrando a história de um romancista que está escrevendo um romance" (REUTER, 1996, p.88), o que vai de encontro com o que estamos vendo na construção de *Pornopopéia*.

Ao mesmo tempo, nosso narrador-personagem insiste que não é um escritor, mas sim um cineasta, e por isso possui um narratário (o "leitor" ao qual ele se refere), que

[20] REUTER, Y. *Introdução à análise do romance.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

teria por função dar forma final ao que ele vem escrevendo, o que seria até então apenas uma espécie de "esboço". Esse narratário teria a função, segundo o próprio Zeca, de "só dar forma literária ao meu narrador e seus personagens" (MORAES, 2009, p.315).

Há todo um jogo presente aqui, indicando como a literatura e sua função, por vezes mimética, pode ser extremamente volátil ou simplesmente uma brincadeira irônica, longe de representar a realidade de fato, mesmo que esse seja seu intuito inicial. Desse jogo resulta uma dúvida sobre quem teria escrito o quê e cria essa ambiguidade narrativa que, como vimos, tem um resultado formal bastante específico, uma vez que consegue mesclar grande realismo por um lado e certa fantasia narrativa por outro.

Zeca repassa as funções do seu narratário no momento em que ele enviar a este a espécie de "esboço" sobre a qual falamos:

> O desafio aqui é fazer essas figuras nebulosas e mal-esboçadas do meu texto resultarem em pessoas únicas, idiossincráticas, palpáveis, tributáveis, lambíveis e chupáveis, como acontece mais ou menos na vida real, ou deveria acontecer, pelo menos. O velho esquemão naturalista, manja? Falando nisso, li uma frase interessante do Thomas Pynchon numa New Yorker que alguém deixou lá na pousada da Rejane e eu passei a mão: (...) "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". (MORAES, 2009, p.315)

Mesmo sua menção ao "velho esquemão naturalista" acaba se mostrando uma falácia quando vemos o resultado final, que justamente está cheio de elementos e fatos nada naturais ou realistas. Mas a citação deixa claro que Zeca possui conhecimento acerca desses processos narrativos. Dessa forma, vendo por outro prisma, também poderíamos duvidar da existência desse narratário, que pensado nesse sentido funcionaria apenas como um truque do narrador para brincar livremente com essas inverossimilhanças do texto.

Dessa forma, a narrativa começa com o narrador-personagem Zeca diante de um notebook no qual ele escreve de acordo com o tempo de enunciação, de acordo com a forma que ele dá ao tempo cronológico, do enunciado. Ou seja, Zeca salta temporalmente, avança ao futuro ainda não narrado, regressa ao passado e se assenta, por vezes, no presente. Essas anacronias e ênfases na enunciação fazem com que nosso narrador controle totalmente o fluxo da narrativa de acordo com seu bel prazer. Zeca se esforça para escrever e organizar o enunciado, pois toda vez que volta à produtora ele

tenta “dar baixa” no que lhe aconteceu no momento imediatamente anterior. Diante desse notebook, vemos Zeca iniciar a narrativa já querendo contar algo do passado (apenas para lembrar que Zeca, a princípio, escreve para um leitor específico):

> Preciso dar baixa nisso, de algum jeito – o jeito mais à mão: escrevendo. (...) Nunca tinha sentido antes tamanha compulsão de botar o recém-vivido no papel antes que tudo se esfumace na memória. (...) O presente virou um telão onde o passado recentíssimo se projeta sem parar em alta definição. Agora, voltando a você, começa a me seduzir cada vez mais a ideia de estar aqui de papo contigo, pra valer, ainda que papo assincrônico. (MORAES, 2009, p.23-5)

Enquanto “escritor”, Zeca faz menção justamente a essa falta de sincronia da sua escrita, como se ele tivesse consciência inclusive de estar realizando um procedimento narrativo conceitual. Mas ele também brinca com seus próprios procedimentos narrativos, com sua forma de construir o texto quase sem parágrafo, os diálogos em meio aos períodos, “o tempo querendo ocupar o lugar do espaço, e vice-versa” (MORAES, 2009, p.315). Logo na página 23 do romance, nas palavras do narrador pode haver uma chave de leitura. Como já vimos, para Zeca: “O presente virou um telão, onde o passado recentíssimo se projeta sem parar em alta definição” (MORAES, 2009, p.23). Ele narra os acontecimentos quase concomitantemente à ocorrência deles. Ainda pensando nessa questão temporal, Zeca, o narrador-escritor-personagem, faz uma reflexão metalingüística acerca dos seus próprios flashbacks. Diz ele:

> Em cinema é bico voltar ao passado. (...) Grande recurso pra contar uma história, o flashback. Se for levar à risca, tudo é flashback em ficção de cinema, teatro ou tv, mesmo que o tempo narrativo seja sempre o presente, ou tempo nenhum de história alguma. Porque os personagens vão sempre exibir traços do seu passado nos corpos – sua idade, por exemplo – e nas atitudes. O Nissim, que é uma espécie de nacionalista policarpiano, batizou o flashback de lampejo retroativo. Em filme de sacanagem, por exemplo, não rola lampejo retroativo. Pelo menos nunca vi. No pornô, fodas passadas não movem punhetas. É tudo aqui-agora-dentro-e-fora. Só existe o presentão do indicativo rijo e reluzente. (MORAES, 2009, p.42)

Neste momento, em que sente vontade de escrever sobre o “recém-vivido”, Zeca está às voltas, como já vimos, com a missão de escrever um roteiro publicitário. Ao longo do primeiro e segundo capítulos percebemos que, até então, Zeca está apenas

fazendo uma primeira digressão na história, quase que tentando organizá-la para nós leitores. Uma espécie de primeiro *flashback* (ou analepse) narrativo. Tais digressões, constantes como veremos, possuem raiz em Machado de Assis e servem para o narrador fazer comentários sobre um determinado ponto da narrativa, seja ele importante ou não, e dessa forma ele se intromete no desenrolar dos acontecimentos garantindo ênfase na enunciação, dando uma espécie de pausa no desenvolvimento cronológico do enunciado. Esse ponto, em *Pornopopéia*, não parece apenas um recurso estilístico, mas sim um procedimento que refletiria a condição física e psicológica de um narrador que escreve quase o tempo todo sob o efeito de vários tipos de droga. Ou seja, o tempo caótico, que vai e vem, corresponderia à alteração/confusão mental de um narrador entorpecido. Esse entorpecimento narrativo, decorrente de um entorpecimento físico e psíquico, também influi na forma como esse narrador vê o mundo à sua volta, como ele próprio se coloca nesse mundo e como ele descreve esse mundo. Além disso, muitas vezes a sua consciência alterada produz uma espécie de fusão de sentimentos, sensações e pensamentos, o que influi também no que ele está narrando, e na percepção do leitor:

> Acabou a cerveja no frigobar da minha sala. Problemão. No fundo da geladeira da cozinha achei uma milagrosa latinha. Eu já tinha olhado antes e não tinha visto a latinha. Aí fui checar de novo e vi que lá tinha uma latinha. (Pelo menos um dos caras que inventaram essa língua devia ta de porre, não é possível). Pra comemorar fiz um charo do tamanho de um megafone. Voltei a sentar aqui na frente do notebook, como você pode perceber, pra continuar o relato da surubrâmane no pirão, digo, porão da Samayana. Se for ver era um pirão mesmo, de gente pirada no porão. Essa língua...Mas em vez disso, dei de pensar na Lia. Pensar em como eu já devia ter puxado o carro desse casório faz tempo – depois da primeira trepada com ela, pra ser mais exato. É incrível, mas parece que não sei me valer de nada que aprendi em quatro décadas, dois anos e vários meses de vida. (MORAES, 2009, p.92)

A mistura de assuntos novamente comprova a ênfase dada pelo narrador ao seu tempo, ao tempo de enunciação. Ele controla o que conta, na sequência que deseja, segundo unicamente seus próprios impulsos. E ainda, perante isso, ele se questiona sobre a memória, sempre da perspectiva do narrador entorpecido:

> Esse negócio de memória é gozado, se me permite mais uma digressãozinha. (...) Não, a memória não é nada disso. Acho que ela parece mais um oceano agitado por ondas aleatórias de angústia e dor a encobrir imagens perturbadoras em fuga através de fronteiras imprecisas

> nos substratos mais profundos da mente humana, como no ‘Império dos Sonhos’, do Lynch. É isso: a memória é um pesadelo fílmico do David Lynch. Não é à toa que ela vem com um dispositivo autolimpante – o esquecimento. (...) Eta papo furado do caraio. (MORAES, 2009, p.42-43)

Ou seja, Zeca questiona a memória, e dessa forma questiona suas próprias lembranças sobre o que estava contando. Estamos, assim, num território extremamente limítrofe entre o que são “lembranças verdadeiras” e o que é mera invenção do nosso narrador, perdido nesse “pesadelo fílmico do David Lynch”.

Em seguida, após realizar a primeira digressão que nos situa na história, Zeca começa a escrever sobre o que se passou durante a sua ida à “surubrâmane” e todos os desdobramentos posteriores. Toda a primeira parte do romance, que se estende das sete da noite de uma sexta, até as cinco da madrugada de um sábado, estamos num momento da narrativa em que o narrador se preocupa apenas em narrar o que já passou, fazendo cortes para o presente, normalmente para se drogar. Ao final da Parte I, é como se chegássemos a uma espécie de ponto zero, ou o momento em que o tempo de enunciado se igualaria ao tempo de enunciação. Zeca termina sua longa digressão, na qual contou tudo o que se passou até ali, – sábado às cinco da madrugada – e agora se encontra na produtora tendo de fato que lidar com o roteiro dos embutidos de frango. Ele rabisca alguma coisa e vai embora, mais precisamente se dirige para um bar na Rua Augusta. Porém, ao iniciar a Parte II, Zeca já está em Porangatuba e permaneceu pelo menos 10 dias sem escrever, ou seja, o leitor não acompanha a ordem cronológica, mas sim é jogado novamente no tempo da enunciação do narrador. Podemos dizer, por isso, que nós leitores estamos 10 dias “atrasados” na história. Conversando com seu interlocutor, o narrador diz:

> Depois te conto por que vim parar em Porangatuba. De novo, e mais do que nunca, decidi que você é você mesmo, como você mesmo verá nos próximos dias, quando eu te mandar esse arquivo. Preciso de um você, e você é perfeito pra esse papel. (MORAES, 2009, p.195)

Como podemos perceber na primeira frase do trecho citado, há essa referência ao passado, e o narrador, de acordo com seu tempo, contará o que viveu durante sua “ausência”, ou seja, novamente voltaremos ao tempo das digressões. Esclarecendo o que foi observado acima:

> Até sair de São Paulo, vejo agora, escrevi um monte num curtíssimo espaço de tempo: das sete da noite da sexta, até as cinco da madrugada de sábado, quando me mandei da produtora. Mas desde que cheguei aqui, no fim da tarde daquele mesmo sábado, não cheirei nem escrevi uma só linha. (MORAES, 2009, p.197)

Desse momento em diante Zeca passa a uma nova digressão acerca do que ocorreu após ter saído da produtora às cinco da madrugada do sábado até o momento em que chega à Porangatuba. Já podemos vislumbrar aqui uma amostra da estrutura narrativa que continuará praticamente até o fim do romance. Os acontecimentos são vividos e logo em seguida passados ao papel, ou, no caso, ao notebook. Essa é a forma que Zeca dá ao tempo cronológico. Ele o reconstrói e lhe confere um novo sentido.

A comicidade e a ironia da narrativa de Reinaldo Moraes, sob a pena de Zeca, talvez tenha origem justamente na contradição dos valores e atitudes desse narrador frente ao que hoje é visto como o "politicamente correto". Sua total desconsideração por este princípio – e talvez certo prazer por fazer tudo ao contrário do que este apregoa – gera um efeito cômico na medida em que suas atitudes, de tão absurdas, são quase inverossímeis. É possível, nesse sentido, fazer um paralelo com o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, na qual um movimento semelhante – o despropósito entre os valores burgueses reais e os valores que de fato regiam o Brasil naquele momento – também marca a comicidade da história. Segundo Edu Teruki Otsuka, na tese de doutorado intitulada *Era no tempo do rei. A dimensão sombria da malandragem e atualidade das Memórias de um sargento de milícias* [21]:

> É somente nesse quadro, de contradição entre os valores elaborados pela burguesia e os valores que regem o universo dos empenhos e arranjos, que os comentários irônicos do narrador têm inteligibilidade, e a comicidade das *Memórias* se efetiva. (OTSUKA, 2005, p.31)

Em *Pornopopéia*, o uso do humor e mesmo da ironia muitas vezes tem lugar num descompasso entre o que é apregoado, normalmente pelos "de cima", "formadores de opinião", que ditam o que seria uma vida correta, orientada por bom senso, bom comportamento, honestidade, dedicação ao trabalho e o que de fato vemos acontecer no

---

[21] OTSUKA, E. T. *Era no tempo do rei:* A dimensão sombria da malandragem e a atualidade das *Memórias de um sargento de milícias.* 2005, Tese Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

âmbito macroestrutural da sociedade: corrupção, desigualdade, violência etc. A ironia, amplamente utilizada por nosso narrador, é uma poderosa arma de resposta a esse contexto descompassado. Segundo Yves Reuter, a ironia é um dos procedimentos mais eficazes para mexer com os valores:

> Existem ainda outros procedimentos – na textualização do discurso – para integrar e manipular os valores. Dentre os mais interessantes, podemos citar a ironia, que vai exacerbar uma posição que está em contradição com o que sabemos do narrador ou do autor. (REUTER, 1996, p.144)

Para Leão de Alencar Júnior, no artigo já citado:

> (...) o ironista se compara a um idealista, cuja alma, imbuída de ordem e de justiça, se irrita diante da deformação contrária à verdade, e se manifesta revertendo o sentido das palavras (...) ou descrevendo uma situação diametralmente oposta à situação real (...). (JÚNIOR, 2002, p.83)

A ironia coloca, então, ênfase numa posição que sabemos não ser a do narrador, o que acaba por gerar um efeito cômico. Essa comicidade advinda da ironia não gera um tipo de humor gratuito, mas que provoca, diante da perspicácia dos leitores mais atentos, uma crítica embutida. Na passagem seguinte podemos ver um exemplo de como se dá essa mistura de crítica com uma forma de narrar bem humorada, irônica. Zeca, ao acordar:

> (...) a Folha sobre o Estadão, à minha espera. Não consigo inaugurar o dia útil antes de emporcalhar meu humor com aqueles calhamaços de papel sujo contendo os cartões postais da barbárie contemporânea, mais uma caralhada de opiniões prêt-à-oublier e uma fofocaiada cretina sobre as mais irrelevantes celebridades do momento. O lixo do mundo é o meu café-da-manhã. (MORAES, 2009, p.186)

Em sua fala Zeca afirma algo que sabemos estar, como disse Reuter, em "contradição com o que sabemos do narrador ou do autor." Ou seja, ele emite uma opinião em contraste com o que ele diria se não estivesse usando um linguajar irônico.

Em *Pornopopéia* temos claramente uma visão de mundo direcionada e controlada pelo narrador. Não estamos diante do "nosso mundo individual", e sim diante do mundo de Zeca, dos seus valores, da sua forma de agir e pensar. Diante disso, podemos dizer que ocorre um deslocamento "da verdade do mundo ('objetivo') para a verdade de uma visão ('subjetiva') do mundo" (REUTER, 1996, p.151).

A ironia de Zeca tem outro aspecto poderoso que não deixa de ser também um traço marcante desse narrador. Ele não poupa nada ou ninguém, incluindo a si mesmo. Ao pensar no conceito de humor, nos dias de hoje, é bastante importante considerar a questão do "rir de si mesmo", e não apenas às custas dos outros, podendo assim ser construído um humor crítico, e não algo gratuito que apenas subjuga e deprecia. Nos problemas com sua esposa – uma respeitada pesquisadora acadêmica - Zeca também busca uma saída pela linguagem irônica:

> E agora ela vinha com esse papo de 'se aparecer alguém na minha vida, não reclama'. Vá se fuder – na USP, na UFRJ, na FGV, no CEBRAP, na PQP, onde ela quiser. Vou mandar já um imeio rodrigueano pra Lia: 'Perdoa-me por me traíres'. Pronto, mandei. Mais uma que devo ao Nelsão [22]. (MORAES, 2009, p.40)

Essa forma narrativa irônica – com doses cavalares de humor – de lidar com determinadas questões configura uma representação das relações sociais que é bastante original. Assim, o humor que aparece ao longo do livro todo é bem sucedido por causa dos procedimentos utilizados e não necessariamente por dizer algo engraçado. É a forma como se diz e não o que se diz. As piadas sobre sexo, principalmente, poderiam não ter a menor graça, ou soarem apenas vulgares ou grosseiras, mas da forma como são apresentadas elas soam como galhofa, como safadeza, como malandragem. Sobretudo no que diz respeito à representação das mulheres que em algum momento poderia ser interpretada como uma visão machista do narrador. Tal tratamento acaba sendo sublimado por um procedimento formal específico que causa o riso cúmplice no leitor. Mesmo que ele possa não concordar com o que está lendo, a forma utilizada não deixa com que isto lhe cause um choque negativo.

Não apenas a representação da mulher, mas quase todo tipo de representação feita no livro – de aspectos sociais, de lugares, situações – recebe um tratamento formal

[22] Trata-se, obviamente, de Nelson Rodrigues.

próprio desse narrador. A descrição de determinadas personagens por vezes chega a ser ofensiva, incluindo detalhes físicos, e se fosse colocada numa forma mais tradicional ou naturalista, com ausência de ironia, com certeza causaria um efeito inverso ao humor.

A ironia é vista, por vezes, como um recurso desesperado de quem, não tendo como resolver um determinado problema, prefere ridicularizá-lo, causando um riso apenas nervoso, um sorriso amarelo de impotência frente à questão apresentada. Num artigo em que discute a questão do pós-moderno na cultura e literatura contemporâneas [23], Ângela Maria Pelizer de Arruda aponta:

> (...) o recurso mais utilizado pelo humor contemporâneo é a ironia. Isso porque, segundo Georges Minois, "a ironia está próxima da consciência do nada". Ela está muito perto da tristeza, porque celebra a derrota da razão. Podemos dizer, portanto, que a ironia é pessimista porque trabalha com contradições que do ponto de vista da razão são absurdas e irremediáveis. Para o historiador, o uso da ironia no humor torna este superficial, sem grandes engajamentos. Isso porque o "ironista sempre pisa em falso, porque nunca adere completamente ao presente. Ele toca de leve os problemas, jamais se engaja a fundo, não corre o risco de desencanto, pois nunca toma como seu valor nenhum" (PELIZER, 2012, p.230-1)

Essa passagem está um pouco distante do que vemos em *Pornopopéia*. A ironia de Zeca é, sobretudo, galhofeira, malandra, muito distante da tristeza apregoada acima. Se não possui grandes engajamentos, está longe de tornar o humor do livro superficial, seja na sua construção ou no seu efeito final. O riso contemporâneo de Zeca não é nervoso, não visa escapar ou sublimar problemas maiores; ele realmente não está preocupado com esses problemas. É um riso, ou mesmo uma ironia, de total negação desses problemas. E isso, talvez, possa ser explicado pela presença da ironia na macroestrutura do romance, quando o herói se anula, desaparece, como se fosse deletado. Além de tudo, da forma como é desenvolvido, o humor de Zeca aparece na narrativa com total espontaneidade, fruto de uma personalidade específica.

No mesmo artigo citado, Ângela Maria faz um contraponto, agora sob a perspectiva de Luiz Carlos Travaglia (*Uma introdução ao estudo do humor pela*

---

[23] ARRUDA, A. M. P. Cultura e Literatura Contemporâneas: algumas abordagens do Pós-Moderno. *Revista Estação Literária*, Londrina, V. 9, p. 220-237, jun. 2012. Acessado em: Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/EL. Acesso em: 20 maio 2013.

linguística), e que faz mais sentido ao pensarmos no objeto aqui estudado. Segundo Pelizer:

> Luiz Carlos Travaglia aponta o humor contemporâneo como crítico e engajado, usado como uma espécie de arma de denúncia, de instrumento de manutenção do equilíbrio social e psicológico; uma forma de revelar e de flagrar outras possibilidades de visão do mundo e das realidades naturais ou culturais que nos cercam e, assim, de desmontar falsos equilíbrios. (PELIZER, 2012, p.234)

Se pensarmos nessa ideia de "desmontar falsos equilíbrios", podemos ter algumas pistas novas para pensar o humor e ironia do narrador. O sarcasmo de Zeca dirige-se principalmente contra alguns aspectos e relações, por vezes hipócritas, da sociedade. Mas a questão que se coloca para o narrador não é fazer o papel de sujeito de denúncia dessas relações, mas sim escancará-las por meio da sua ridicularização. E para isso ele não mede esforços nem nutre a preocupação sobre quem ou o que ele pode estar ofendendo. Ainda no artigo de Ângela Maria, lemos:

> Segundo o linguista *(Luiz Carlos Travaglia)*, partindo do ponto de vista social e político, o humor desempenha um papel fundamental na sociedade no que concerne ao ataque à censura, ao que é pré-estabelecido, ao controle social e ao estabelecimento de outras possibilidades nesses mesmos âmbitos. Com o intuito de desafiar a autoridade do discurso oficial, através de críticas e de denúncias depreciativas, o humor torna possível o que pela via do sério seria considerado "crime" e desacato. (PELIZER, 2012, p.234)

Ainda pensando nesse humor satírico, crítico, outra passagem presente no artigo – já citado – de Leão Alencar Júnior, pode ajudar na compreensão, inclusive, de outros pontos do humor no presente romance:

> Outros procedimentos satíricos se prendem à ridicularização das personagens, à deformação de caracteres e obras (...) à obscenidade e à vulgaridade, à ambivalência dos papéis e das atitudes, à inconsequência dos episódios. (JÚNIOR, 2002, p.81)

Concluindo, nesse sentindo então podemos observar que o humor do narrador não flerta nem com uma gratuidade nem com um niilismo. Ele tem um sentido próprio,

um procedimento próprio, que escancara suas potencialidades justamente na sua espontaneidade.

CAPÍTULO 3

QUEM É ZECA? – TENTATIVAS DE INTERPRETAÇÃO

Pornopopéia é a junção de duas palavras de origem grega: Pornô, cuja etimologia remete à prostituta e é a representação de obscenidades; epopeia é a forma literária que relata os feitos de um herói ou povo.

O personagem-narrador de *Pornopopéia*, como vimos, é Zeca, ou José Carlos. Zeca é um "cineasta marginal" que fez sucesso com um único filme. Dono de uma produtora, para sobreviver, tem de lidar com roteiros para publicidade, um grande pesadelo para quem se considera "artista". Em meio a esses roteiros, que nunca termina, Zeca vive uma vida de boêmio, está sempre às voltas com drogas, traficantes, prostitutas, bares, bebidas, conchavos, pequenos golpes, ressacas, problemas financeiros em uma sucessão de acontecimentos que beiram a algo como um absurdo-cômico.

Zeca não é um narrador qualquer, pois ele não está apenas narrando a história, ele a está escrevendo. Ou seja, a história que lemos é escrita pelo personagem quase concomitantemente aos acontecimentos. Então, na verdade, Reinaldo Moraes constrói um personagem que é um cineasta fracassado, mas também um escritor, criando um problema ao leitor, uma vez que este precisa estar atento a todo o momento para não confundir autor e personagem. Vamos percebendo que Zeca está escrevendo essa história para um amigo, também escritor. Por uma referência específica do livro, descobrimos aqui um elemento metalinguístico, – e mais um exemplo de jogo narrativo – uma vez que este escritor para o qual Zeca escreve seria o próprio Reinaldo Moraes. Na página 405, Zeca diz/escreve: "Lembrei duma cena do 'Mulheres', do Bukowski – aliás foi você quem traduziu, não foi? (...)". A primeira tradução para o português do livro *Mulheres* do escritor norte-americano Charles Bukowski (1920 – 1994) foi feita por Reinaldo em 1978. Assim, a história se desenvolve enquanto Zeca escreve, e acaba justamente quando ele se vê obrigado a vender seu notebook, e encarrega seu amigo escritor de editar toda aquela "maçaroca" que ele enviaria por e-mail.

Umas das hipóteses aqui é que Reinaldo Moraes cria, ou recria, em *Pornopopéia*, uma espécie de malandro moderno, malandro do século XXI. Continuando uma tradição que começou com Manuel Antonio de Almeida no século XIX, seguiu com Mario e Oswald de Andrade e João Antônio no século XX, Reinaldo recriaria, então, essa figura tão famigerada da cultura e do modo de ser brasileiro. Trata-

se de figura central que é posta em evidência pelo clássico ensaio "Dialética da Malandragem" [24], de Antonio Candido, o qual sempre é de grande valia para ajudar a iluminar essa questão, posto que foi um dos pioneiros a detectar na construção de um personagem traços da cultura e formação nacional.

Analisando o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, Antonio Candido constrói esse texto que ficaria bastante marcado na história da crítica literária brasileira. *Memórias de um Sargento de Milícias* possui uma narrativa tradicional, corriqueira, com um realismo espontâneo, mas que, segundo Candido, é baseado numa intuição mais profunda da dinâmica social do Brasil daquele momento, e daí viria sua grande força e sua permanência ao longo do tempo. Para Candido, o que realmente importa no que tange à análise literária é entender até que ponto e de que forma os fatores sociais se constituem enquanto traços importantes da estrutura narrativa. É o que ele chama dos fatores externos se transformando em fatores internos, ou seja, um traço da realidade que se interioriza para se transformar em forma narrativa. Para ele, os aspectos sociais da realidade devem aparecer no livro não apenas como instrumento de informe social, mas sim fazendo parte da estrutura do romance. Para ficar claro, recorremos nas palavras do próprio autor:

> A força de convicção do livro depende pois essencialmente de certos pressupostos de fatura, que ordenam a camada superficial dos dados. Estes precisam ser encarados como elementos de composição, não como informes proporcionados pelo autor, pois neste caso estaríamos reduzindo o romance a uma série de quadros descritivos dos costumes do tempo. (CANDIDO, 1970, p.34)

Ainda para Candido a história de Leonardo Filho é a história de um rapaz que, diante de um contexto social peculiar, oscila entre a ordem estabelecida e as condutas transgressoras à essa mesma ordem. Para ele, Manuel Antônio escreveu um livro em que há uma espécie de ausência de juízo moral, certa equivalência entre ordem e desordem, bem e mal. Em *Pornopopéia*, estamos no século XXI e a ausência de juízo moral não vem exatamente dos ditames da sociedade, mas sim do próprio narrador, que simplesmente ignora (no sentido de não dar importância) as diferenciações entre ordem e desordem ou bem e mal. Ou seja, o juízo moral da sociedade contemporânea, bastante

[24] CANDIDO, A. Dialética da Malandragem. *Revista do Instituo de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*, São Paulo, n. 8, p.19-54, 1970.

definido, no qual o importante é trabalhar duro e de forma ascética para poder consumir ou acumular, é justamente onde Zeca não se encaixa, onde ele não acha o seu lugar. O comportamento de Zeca frente a esse mundo que não é o seu, essa espécie de não lugar em que ele vive, demonstra um mal estar característico dos nossos dias, mas ao qual obviamente nem todo mundo dá a mesma resposta de Zeca, ou seja, sua quase total negação em participar dessa sociedade tal como está configurada. Mas, por outro lado, ele não deixa de criticá-la. Esse mal estar característico dos nossos dias torna-se, na economia do livro, um dado estrutural, que se apresenta muitas vezes na forma do humor. Ainda para Candido:

> Com efeito, não é a representação dos dados concretos particulares que produz na ficção o senso da realidade; mas sim a sugestão de uma certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício. (CANDIDO, 1970, p. 45)

Dialogando com Candido, Mário González, no livro *A saga do anti-herói* [25], tenta refazer os caminhos percorridos pela narrativa picaresca, partindo da Espanha para chegar ao Brasil, mais precisamente a *Memórias de um sargento de milícias* e *Macunaíma*.

A questão que se coloca nesse momento não é tentar classificar o romance de Reinaldo Moraes dentro de um modelo, no sentido de tentar enquadrar, e dessa forma correr o risco de engessar seu personagem dentro de uma categoria, seja ela do anti-herói, do malandro, do herói pícaro, etc., mesmo porque lidamos com uma literatura contemporânea e o fecho disso tudo pode não estar em nenhuma dessas tradições específicas, mas sim, permeando cada uma delas, como veremos mais à frente, ao propor outras formas de enxergar esse mesmo personagem. Mas González traz algumas reflexões interessantes partindo da narrativa picaresca e desse herói pícaro. Diz ele:

> De fato, uma das nossas premissas é a de que não pretendemos que Manuel Antônio de Almeida ou Mário de Andrade tenham-se necessariamente inspirado direta ou indiretamente em qualquer modelo de romance picaresco clássico espanhol. Pelo contrário, o grande atrativo está em ver ressurgir um fenômeno narrativo, ou certas características desse gênero, sem que os autores tivessem consciência de preexistência de modelos. (GONZÁLEZ, 1994, p.14)

[25] GONZÁLEZ, M**.** *A saga do anti-herói:* estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

Não imagino, por exemplo, que Reinaldo Moraes tenha buscado racionalmente a reconstrução de uma tradição narrativa que tem a figura do malandro como símbolo, mas sim que chegou naturalmente a um resultado passível de uma análise que pode ir nesse sentido. Ou seja, apesar de Reinaldo conhecer as obras citadas, não parte de um modelo específico, não tem um caminho preestabelecido. Mesmo que Zeca – nosso protagonista – guarde várias semelhanças com o herói pícaro, como a aversão ao trabalho, o humor, certo pessimismo, a linguagem permeada de obscenidades, ele não é, por exemplo, oriundo das classes baixas que é também uma característica dos pícaros. Zeca, apesar de viver às voltas com problemas financeiros, é advindo das classes médias intelectualizadas, e é nesse sentido que, talvez, poderíamos dizer algo sobre um possível "malandro moderno", que tem clara consciência da sua malandragem. Ainda dialogando com Candido, mais uma vez González:

> (...) é bom nos lembrarmos de que o mestre Antonio Candido, com muita pertinência, negou a "filiação" de Memórias de um Sargento de Milícias à picaresca espanhola. Mas, em nosso entender, se com Leonardo estava inaugurando-se o malandro literário brasileiro, isso implica que com ele aparecia um novo tipo de pícaro, ambientado numa sociedade diferente, mas que logo ganharia a equivalência que apontamos. Viria, então – nas palavras de Antonio Candido – sua elevação à categoria de símbolo com Macunaíma. E, no decorrer do século XX, diversos outros malandros apareceriam na literatura brasileira, sem apresentar necessariamente conexões genéticas com seus predecessores, os pícaros clássicos. (GONZÁLEZ, 1994, p.17)

Ou seja, Reinaldo traria, então, essa figura simbólica de volta, com nova roupagem, agora em um novo contexto histórico, o século XXI. Ainda sobre "Dialética da Malandragem", na mesma tese citada no capítulo 2, Edu Teruki Otsuka traz a seguinte informação:

> Considerando que a redação do ensaio deve ter ocorrido entre 1964 e o AI-5, Schwarz assinala que a aposta de Candido na malandragem seria um modo de responder à modernização brutal então em curso. (OTSUKA, 2005, p.12)

Se apostarmos na ideia de que Reinaldo Moraes, a partir de Zeca, reconstrói essa figura malandra, desprovida de superego, poderíamos afirmar que ela é, de alguma

forma, uma resposta, renovada e diferente, a um mundo prejudicado pelas relações sociais capitalistas, agora já no interior do século XXI. Se Manuel Antonio de Almeida, com *Memórias de um sargento de milícias* ou Mario de Andrade, com *Macunaíma*, deram sua resposta literária à época social específica em que viviam, o desafio aqui é pensar como essa possível reinvenção de um personagem simbólico trazida por Moraes pode iluminar questões do nosso atual momento histórico. Aliás, é recorrente no romance brasileiro, desde o século XIX, como o próprio *Memórias*, dar "configuração literária ao ritmo histórico próprio da formação social que analisa" (OTSUKA, 2005, p.48), e não por acaso "esse ritmo ressurge constantemente no romance brasileiro, em que se manifesta de vários modos" (OTSUKA, 2005, p.48).

Assim como guarda semelhanças com o clássico herói pícaro, o personagem de Reinaldo tem características da malandragem que se assemelham claramente às descrições do malandro de meados do século XIX, do Leonardinho de *Memórias de um sargento de milícias*. Vide o seguinte trecho:

> Se não há rejeição crítica dessa sociedade é porque o malandro não a enfrenta de fora: apenas procura manter-se nela, da melhor forma possível e ao menor preço. Mas há um desnudamento da relatividade dos valores tidos como consagrados e da esperteza como o denominador comum da pequena burguesia. (GONZÁLEZ, 1994, p.292)

Que há uma continuidade de características, seja do malandro ou do pícaro, é quase um fato, mas há também rupturas, uma vez que estamos separados por quase não apenas um século de história, mas um século de produção literária.

Outro romance que podemos trazer à discussão para pensarmos *Pornopopéia* é sem dúvida *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade, sobretudo no que tange à questão principal aqui, ou seja, a questão do romance malandro. *Serafim Ponte Grande* destoa em alguns aspectos tanto de *Memórias de um Sargento de Milícias*, principalmente no que diz respeito à forma, sendo aquele muito mais próximo a uma estética surrealista do que a uma narração tradicional, como de seu contemporâneo *Macunaíma*, este talvez menos cosmopolita do que *Serafim*.

Essa diferença entre esses romances tidos como "malandros" constitui justamente o ponto de aproximação com *Pornopopéia*. Oswald trabalha com uma noção de tempo que, na verdade, é quase completamente atemporal. Os eventos, no romance, sucedem-se velozmente por várias partes do mundo sem que fique clara a noção da

passagem de tempo cronológico. Nesse ponto de deslocamento quase surreal pela geografia global podemos até aproximá-lo de *Macunaíma*. Há também em *Serafim* alguns jogos com o personagem principal, que começa narrando o livro, mas depois temos uma passagem para uma narração em terceira pessoa. O Serafim que narrava passa a ter sua história narrada sob a alcunha de "nosso herói", algo também semelhante a *Macunaíma*. Ou seja, essa variação da voz narrativa já contém em si uma brincadeira de moldura malandra, uma vez que confunde o leitor. Ao mesmo tempo essa variação da voz narrativa, que destoa de uma narração convencional, também aproxima *Serafim Ponte Grande* dos jogos narrativos que analisamos no capítulo anterior a propósito do narrador de *Pornopopéia*.

Serafim pode ser considerado um anarquista sarcástico, mas que vez ou outra se comporta como um burguês. Mas o livro de Oswald é claramente, inclusive por sua influência surrealista, um livro que visa à crítica da burguesia industrial daquele momento.

A escrita fragmentária de Oswald de Andrade, desafiadora, satírica, assim como seu personagem que busca o sexo a todo o momento nos aproximam da narração e do comportamento de Zeca. Obviamente que devemos guardar as devidas proporções, inclusive de distância temporal de um livro a outro, mas a comparação serve para que possamos pensar na filiação de *Pornopopéia* à estirpe do romance malandro na forma e conteúdo.

A afirmação de Oswald de que o contrário do burguês não seria o proletário mas sim o boêmio se encaixa perfeitamente no modo de ser de Zeca, que, assim como Serafim, mesmo se comportando e circulando muitas vezes entre os burgueses, não abre mão de um comportamento que podemos chamar de libertário, ou seja, ele não critica a burguesia do ponto de vista do proletariado (ao qual nenhum dos dois pertence), mas sim do ponto de vista de alguém que preza, acima de tudo, a ampla e irrestrita consumação de todos os seus desejos, sem que haja a necessidade de despender muita energia para isso. Ou, simplificando, sem que haja a necessidade de trabalhar duro para satisfazer seus desejos. Maria Rita Kehl, no artigo *Boêmia e malandragem: a preguiça na cadência do samba* [26] observa o seguinte:

[26] KEHL. M. R. *Boemia e malandragem:* a preguiça na cadência do samba. Disponível em: http://blogdaboitempo.com.br/2011/10/24/a-preguica-na-cadencia-do-samba/ Acesso em: 10 nov. 2012.

> Ao contrário do proletário, cujos interesses estão ligados aos aspectos materiais da vida (e se fizer a revolução, será em nome deles), o boêmio é o anti-filisteu. Sua pobreza não resulta de um espírito de sacrifício, e sim da experiência positiva com tudo aquilo que *o dinheiro não pode comprar*. A começar pela liberdade. O boêmio é capaz de trocar tudo, até o amor, só para não deixar a tal da "orgia". (KEHL, 2011)

A tal da "orgia" como afirma Maria Rita, pode ser verificada nos personagens principais tanto de *Serafim Ponte Grande* como de *Pornopopéia*, nos quais há uma recusa que paira sobre tudo o que pode cercear uma espécie de liberdade sem limites, que esbarra, literariamente falando, inclusive na questão da verossimilhança dos fatos narrados, muitas vezes escancaradamente mais próximos à fantasia. Essa "liberdade sem limites" torna praticamente utópica a vida no século XXI. Nesse sentido, podemos dizer que ambos os romances, em forma e conteúdo, mas em graus diferentes, elevam ao limite máximo o comportamento boêmio, e naturalmente malandro, ao se negarem inclusive a ter os pés e a própria escrita colados à realidade. Isso demonstraria, de fato, a total negação de um ambiente opressor e a total exaltação de uma liberdade malandra e fantástica (no sentido de fantasia), que se apresenta também na linguagem, e que vai na contramão do comportamento burocrata do burguês.

Antonio Candido, em "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade" [27], analisando a obra do autor de *Serafim*, chega a uma fórmula interessante para demonstrar a melhor fase de Oswald. Para Candido, a junção do máximo de descontinuidade com o máximo de sarcasmo e poesia geraria um máximo de expressividade. Obviamente a expressividade alcançada por Oswald segundo a fórmula de Candido não pode ser comparada diretamente com *Pornopopéia* se pensarmos em termos incisivos. Mas a aproximação, em termos apropriados, é possível de ser feita uma vez que descontinuidade narrativa e sarcasmo são elementos presentes no livro de Reinaldo Moraes.

Há a possibilidade, também, de aproximação dos romances no que tange ao espaço. Serafim e Zeca têm em comum um cosmopolitismo presente, sobretudo, na relação com a cidade de São Paulo. Ambos vivem e consomem intensamente a cidade grande. Ao mesmo tempo, ambos também acabam, por diferentes circunstâncias, mas talvez pela mesma necessidade do malandro em "dar um tempo", empreendendo uma

[27] CANDIDO, A. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In.: ANDRADE, O. *Serafim Ponte Grande.* São Paulo: Global, 1989. p. 175-204.

"fuga" desses espaços cosmopolitas. Serafim se dirigindo a Europa e ao Oriente e Zeca indo ao Litoral. Esse afastamento da metrópole cosmopolita não impede que os dois personagens mantenham um comportamento em consonância com o anterior, ou seja, buscando a satisfação do prazer o tempo todo, e dessa forma podemos pensar que o comportamento malandro e boêmio vai além do contato com a metrópole, mas passa, sobretudo, por ela. A fuga final dos dois personagens guarda, entre elas, também uma diferença importante. Em *Serafim Ponte Grande* a fuga tem um viés utópico enquanto o narrador de *Pornopopéia* simplesmente pára de escrever e empreende o que pode ser visto como uma fuga "digital" ao vender seu notebook.

É possível notar claramente a flutuação de Zeca entre o lado "legal" da vida e o lado que poderíamos chamar de transgressor. Nesse sentido, para Edu Teruki Otsuka, na tese de doutorado citada anteriormente, no qual ele em alguns momentos discorda de Antônio Candido na análise de *Memórias de um Sargento de Milícias*, afirmando que a "sociabilidade malandra é representada comicamente nas *Memórias*, mas (...) nela também subsistem traços de violência encarniçada" (OTSUKA, 2005, p.7). Ou seja, para Edu não existe apenas o "mundo sem culpa" do qual fala Candido, pois existe uma violência intrínseca entre a classe dominante e os "pobres". Neste sentido, o crítico literário João Cezar de Castro Rocha traz para a discussão uma nova categoria, que a princípio se opõe à tão famigerada "dialética da malandragem" de Antonio Candido. Para ele, o ensaio de Candido e o próprio *Memórias de um Sargento de Milícias* não levam em conta a questão da violência, e dessa forma tendem a escamotear os conflitos, criando uma aura pacífica em torno da nação. Para Castro Rocha, então, a "dialética da malandragem" deveria dar lugar ao que ele chama de "dialética da marginalidade". Parece, dessa forma, que para Castro Rocha o malandro é alguém não-violento e que apenas agiria, vez ou outra, fora dos limites da lei, em benefício próprio, sem maiores consequências, enquanto o marginal é alguém que, essencialmente, reproduz a violência contemporânea. Dialogando com essa discussão, Edu Teruki, na referida tese, considera:

> Desse modo, seria proveitoso observar a violência contemporânea em suas várias dimensões, assim como seria útil colocá-la em perspectiva histórica, levando em conta também a violência inscrita na própria malandragem e na tradicional lógica do favor. (OTSUKA, 2005, p.19)

Importante frisar aqui que não apenas a violência explícita de romances como *Cidade de Deus,* de Paulo Lins, ou *Capão Pecado,* de Ferréz, (para ficar em exemplos contemporâneos) entram nessa categoria de "violência e literatura". Há grande dose também de violência simbólica, de "pequenas violências cotidianas", gestos violentos, atitudes autoritárias e assim por diante em diversas obras. Seria muita simplificação incluir nesse espectro da violência apenas sangue, tiros, assassinatos, etc. O equívoco de Castro Rocha, com sua "dialética da marginalidade", talvez seja desconsiderar justamente outros tipos de violência – não menos importantes – que não apenas aquela violência explícita, veiculada, entre outros, mas normalmente de forma sensacionalista, pela TV. Nessa passagem, do artigo "A violência como norte: notas iniciais sobre a cultura brasileira contemporânea" [28], podemos notar como o raciocínio de Castro Rocha cai em certo maniqueísmo de mão única, fazendo uma oposição total entre os conceitos de malandragem e de marginalidade, e dessa forma, inclusive, deixando a própria dialética de lado:

> Ora, por que não pensar que a dialética da malandragem e a ordem relacional têm sido parcialmente substituídas pelo seu oposto, a dialética da marginalidade e a ordem conflituosa? Tal confronto simbólico tem consequências profundas, já que o conflito aberto não pode mais ser mascarado sob a aparência do convívio carnavalizante. (ROCHA, 2004, p.167)

Visto sob essa ótica, ele parece afirmar, novamente, que a "dialética da malandragem" deixa de lado o "conflito aberto", colocando toda desigualdade e violência no âmbito de certo "conflito pacífico" ou pacificador, novamente esquecendo toda violência real – essa talvez mais cínica e perigosa, porque disfarçada – que há por trás da "lógica do favor", do "convívio carnavalizante", do famoso "jeitinho brasileiro". É necessário frisar também – sob pena de cometer uma injustiça – que Castro Rocha reconhece a importância e a atualidade de alguns preceitos presentes na "dialética da malandragem", mas questiona essa mesma atualidade no que tange à sua aplicação na análise de boa parte da produção cultural contemporânea.

---

[28] CASTRO ROCHA. A violência como norte: notas iniciais sobre a cultura brasileira contemporânea. *Revista Rio de Janeiro*, n. 12, jan-abril 2004. Disponível em: **http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_12/12_mediacoes_JoaoCesar.pdf.** Acesso em: 20 abr. 2013.

> As teorias de Candido e de Da Matta esclarecem formas particulares de mediação social, com base sobretudo no contato pessoal e no universo do favor, moedas correntes no idioma próprio da dialética da malandragem e da ordem relacional. Mas em que medida essas abordagens ainda constituem um modelo de interpretação válido para o Brasil contemporâneo? É indiscutível a permanência da lógica do favor como motor da vida social. Nesse sentido, suas teorias continuam pertinentes, revelando a capacidade das elites brasileiras de apegar-se ao poder político, a fim de perpetuar seus privilégios. Entretanto pouco ajudam no entendimento de parcela significativa da produção cultural contemporânea. (ROCHA, 2004, p.170-1)

Com essa afirmação, parece que novamente Castro Rocha se apega apenas àquela parte da produção cultural contemporânea que lida com um tipo de violência que, como vimos, se trata de um fenômeno explícito, esquecendo-se de todas as outras variáveis dessa violência, também bastante perversas. Ainda nesse sentido, falando sobre Paulo Lins (que trabalha justamente com essa violência explícita, a dos morros), ele observa que o malandro "somente pode existir à custa de um otário" (ROCHA, 2004, p.167) e que "esse otário, via de regra, é alguém do povo, um entre tantos dos inúmeros excluídos" (ROCHA, 2004, p.167). Se pensarmos em *Pornopopéia*, que está dentro dessa produção cultural contemporânea, teríamos então um "malandro" que existe e tripudia não às custas do povo, ou dos excluídos, mas principalmente às custas dos que possuem mais do que ele próprio, às custas do burguês, como vemos também em *Serafim Ponte Grande.*

Ainda podemos pensar que *Pornopopéia* segue a mesma linha ao mostrar, comicamente, em muitas passagens, diversos tipos de violência, tanto simbólica como real. E por vezes um tipo de violência que nada mais é do que, justamente, uma violência com origem nas desigualdades sociais e nos seus destroncamentos.

Num artigo para a edição 73 da *Revista Piauí*, intitulado "Jeitinho e jeitão – Uma tentativa de interpretação do caráter brasileiro" [29], o sociólogo Francisco de Oliveira, autor entre outros de *Ornitorrinco* e *A economia brasileira: crítica à razão dualista*, reflete sobre o famoso "jeitinho brasileiro", já teorizado, de formas diferentes, por variados autores. Ficou claro que em *Pornopopéia* nosso narrador flerta o tempo inteiro com essa espécie de "caráter nacional" ou algo como uma "forma de agir bem

[29] OLIVEIRA, F. Jeitinho e jeitão – Uma tentativa de interpretação do caráter brasileiro. *Revista Piauí*, n. 73, Outubro/2012. Disponível em: http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-73/tribuna-livre-da-luta-de-classes/jeitinho-e-jeitao. Acesso em: 12 abr. 2013.

brasileira", e desse modo é interessante nos atermos um pouco mais no que realmente significa essa interpretação específica sobre o caráter brasileiro.

Para Francisco de Oliveira conforme diz no referido texto, o jeitinho brasileiro é o modo nacionalmente usado para livrar-se de problemas, ou de travesti-los de outra coisa, ou seja, falsificá-los. Para ele quem melhor enfrentou o problema foi Sérgio Buarque de Holanda com seu "homem cordial" – outros que também se debruçaram sobre isso foram Gilberto Freyre, Roberto da Matta e o próprio Antonio Candido. O "homem cordial" coloca as relações particulares e pessoais à frente da norma social e, dessa forma, ele caracterizaria o tal "jeitinho brasileiro". A tese apresentada por Francisco de Oliveira seria então que, apesar do "jeitinho brasileiro" ter sido criação das classes dominantes, ele se transmitiu às classes dominadas. Segundo ele:

> No Brasil, a classe dominante burlou de maneira permanente e recorrente as leis vigentes, sacadas a fórceps de outros quadros históricos. O drible constante nas soluções formais propicia a arrancada rumo à informalidade generalizada. E se transforma, ao longo da perpétua formação e deformação nacionais, em predicado dos dominados. Essa situação, que é social, se configura no malandro, o especialista no logro e na trapaça. (OLIVEIRA, 2012)

Ou seja, esse "drible" nas soluções formais é o que vemos nosso narrador realizar o tempo todo, sempre buscando um meio de escapar à dureza das soluções vinculadas à lei e à ordem.

Continuando, para Oliveira, Getulio Vargas, ao criar as leis trabalhistas, tentou "formalizar o jeitinho", ou seja, buscou "civilizar a classe dominante para que o proletariado existisse". Apesar de avançada, a legislação trabalhista não foi suficiente para deter a expansão capitalista, que continuava a desobedecer às regras, em outras palavras, continuava a dar um "jeitinho", agora para a nova situação, o que desencadeou uma avalanche de trabalho informal que "engolfava todas as relações sociais".

Entrando no terreno da literatura, segundo Oliveira, antes de Sérgio Buarque, Machado de Assis foi quem primeiro deu forma (no caso, literária) ao "jeitinho" na sociedade brasileira de então:

> Antes de Sérgio Buarque, Machado de Assis, ele mesmo um mulato, portanto conhecedor do truque do jeitinho, fez com que *Dom Casmurro* seja até hoje o retrato mais notável da classe dominante brasileira: "Por fora, bela viola, por dentro pão bolorento", como se diz

> no popular. Bentinho é liberal por fora e escravista por dentro. Machado usou um jeitinho literário para legar um formidável enigma, ao qual já se dedicaram milhares de páginas: Capitu traiu mesmo ou foi vítima de uma vituperação de classe? Maria Capitolina, a Capitu, era mais pobre que o seu marido liberal, Bentinho. E, com seus "olhos de ressaca", provavelmente tinha sangue negro. (OLIVEIRA, 2012)

É interessante aqui voltar a Antonio Candido quando ele aborda os fatores sociais se internalizando na estrutura narrativa e perceber, nas palavras de Francisco de Oliveira, como Machado de Assis realizou tal tarefa no seu clássico *Dom Casmurro*. O jeitinho transformou-se, assim, em "código geral de sociabilidade", diante, inicialmente, das contradições entre uma ordem formal e liberal e uma realidade escravocrata.

Como já frisamos, *Pornopopéia* se passa no que podemos chamar de "Era Lula", e o ex-presidente, hipoteticamente, também se encaixaria na genealogia do "jeitinho brasileiro", porém, atualizado e obedecendo a uma lógica que na maioria das vezes continua violenta, pois intimidatória:

> Qualquer reunião brasileira está cheia de batidinhas nas costas na hora do cumprimento, impondo logo de saída uma intimidade que é intimatória e intimidatória. Um dos cumprimentos mais característicos de Luiz Inácio Lula da Silva, por exemplo, é bater com as costas da mão na barriga dos interlocutores. Mesmo em encontros formais, o primeiro gesto de Lula ao se aproximar de qualquer pessoa é tocar-lhe a barriga. (OLIVEIRA, 2012)

O gesto de Lula, de certa aproximação gentil, cortês, contém, nas entrelinhas, uma intimidação de alguém que se sabe detentor do poder. Assim, vemos que essa forma do caráter nacional atravessa de um século para o outro com poucas mudanças substanciais, na verdade, vai apenas se aperfeiçoando, e é com base nesse aperfeiçoamento que podemos pensar num malandro como Zeca, que dá o seu "jeitinho" por vezes bastante original, mas que no fundo segue a mesma lógica que já atravessa séculos.

O comportamento de Zeca corresponde a uma ideia que perpassa a sociedade moderna capitalista, na qual, mesmo que por vezes necessitando de um "jeitinho especial", tudo se compra e tudo se vende. Sempre que se aproxima de alguém podemos perceber que esse narrador busca brechas para tirar vantagens dessa aproximação, por quais vias essa relação pode ter alguma utilidade para ele. A sexagenária Rejane, dona

da pousada de Porangatuba, demonstra desde o início algum tipo de interesse amoroso por Zeca, tratando-o com regalias e ajudando-o em seus problemas. Mas ele tem outros interesses:

> Rejane riu e se aproximou de mim, toda mater-fraternal. Ela estava louca pra me ajudar, me defender, me salvar, me tudo. Big Mamma. Enquanto eu pensava no melhor jeito de capitalizar esse samaritanismo de fundo sexual (...). (MORAES, 2009, p.321)

Nas palavras do próprio Zeca, notamos o termo "capitalizar", que já remete a um linguajar econômico quando, na verdade, estamos lidando com uma relação humana, o que demonstra um comportamento algo sórdido, a ideia de que, hoje, mais do que nunca, tudo se compra e tudo se vende. Essa sordidez não deixa de estar ligada ao fato – como já vimos em outras passagens – de Zeca ser esse cara que busca o prazer de forma desenfreada, passando por cima de tudo que se oponha à realização de seus desejos, o que normalmente são as obrigações básicas da vida organizada. No comportamento de Zeca é notório, como já pudemos perceber, a fuga de qualquer tipo de compromissos, assuntos sérios, responsabilidades, e o que salta aos olhos é que ele não se ressente, ou não tem a menor vergonha dessa fuga de um mundo de obrigações que não cabe dentro da sua forma de enxergar a realidade. Precisando checar seus e-mails, os quais tratavam justamente de "assuntos sérios", pondera:

> Com a setinha em cima do ícone do Outlook, desisti de clicar. Que o mundo esperasse lá fora, sentado de preferência. Entrei foi no www.fodelança.com.br pra filar umas sacanagens. (MORAES, 2009, p.189)

Outro exemplo deste tipo de comportamento que podemos situar num limiar entre individualista e autodestrutivo, na medida em que busca o prazer a qualquer custo, está em um fato ocorrido durante a "surubrâmane", quando Zeca faz sexo com Sossô sem camisinha, e ela está menstruada:

> Adoro ver meu pau menstruado. Isso deve aumentar em mil vezes a chance de se pegar uma bela duma aids se milady estiver bichada. Mas fazer o que? São os ossos do orifício. Continuei a curtir meu pau sanguinário em contraste com a bundalva a emoldurá-lo. E tudo era poesia, tudo sacanagem, tudo alegria. (MORAES, 2009, p.155)

E ainda, nas próprias palavras de Zeca, temos uma confirmação disso:

> Meu organismo demanda o gozo 24 horas por dia, e até falando, lendo, trabalhando ou mesmo dormindo eu quero gozar de algum jeito. (MORAES, 2009, p.162)

Zeca tem consciência de suas atitudes condenáveis, uma vez que demonstra, com perspicácia de observação, alguns traços do comportamento da sociedade brasileira nas próprias atitudes e nas alheias também. Depois de dar dinheiro à caseira da casa onde está hospedado para que esta não conte ao seu amigo (e dono da casa) Nissim que ele ainda continua lá, diz:

> Ela deu uma badaladinha no cincerro minúsculo junto com uma risadelha marota. Pronto, essa ta no meu bolso. Ê Brasilzão véio de guerra. (...)Toda gente se iguala na morte e na bosta, já deve ter dito algum materialista amargurado. (MORAES, 2009, p.365)

Assim como em outros exemplos, temos aí novamente a ideia do dinheiro permeando as relações humanas, o que nos coloca no interior de um comportamento extremamente contemporâneo. O personagem de Reinaldo Moraes reuniria então as características destacadas acima, em que claramente sobressaem-se o sexo e as drogas, e teoricamente, a malandragem. Ao ser perguntado por sua faxineira se sempre levou "a vida nessa flauta" (MORAES, 2009, p.183), responde ironicamente:

> Na flauta, no cavaquinho e no pandeiro. Vida de artista, Terezinha, vida de artista. Baudelaire vivia assim. Você não sabe quem era Baudelaire mas era assim que ele vivia em Paris, e se deu bem, fora a sífilis, a miséria e a facada que levou da amante. (MORAES, 2009, p.183)

A ironia de Reinaldo Moraes é clara, pois como pode o poeta francês ter-se dado bem, já que, para além dessa vida "leviana", contraiu sífilis, ficou miserável e ainda foi esfaqueado pela amante. Mas também podemos pensar no lado "romântico-malandro" dos fatos, algo que Zeca com certeza leva em conta ao viver essas transgressões cotidianas. A fuga desse não lugar está justamente expressa na forma de Zeca se portar. Em muitos momentos podemos perceber que simplesmente ele não se enquadra na sociabilidade "normal" do mundo contemporâneo, e dessa forma ele viveria então numa

espécie de “limbo”, do qual ele escapa seja com pequenos golpes, atitudes malandras ou apenas se afundando nos “paraísos artificiais” para citar o próprio Baudelaire.

É pretensioso tentar achar, no espaço de uma dissertação, um elemento central que dê um fecho definitivo para o livro. Mas tal fecho, podemos imaginar, está justamente na forma. Em entrevista a Mario Sérgio Conti, para a mesma *Revista Piauí* já citada, Reinaldo diz ter ficado moderadamente chateado porque nem os leitores nem a própria crítica de *Pornopopéia*, notaram no livro o que ele chama de uma “armadilha de extração machadiana”, algo como o narrador que “passa a perna” em seu leitor. Mas, nesse caso, o (possível) leitor/narratário para quem o livro estaria sendo escrito teria passado a perna no narrador, como veremos. Durante todo o livro Zeca fala a um interlocutor (um possível amigo seu, como vimos, escritor, a quem caberia a tarefa de dar forma final às coisas que ele vinha contando). Zeca continua escrevendo ao seu narratário explicando-lhe o tamanho do material até aquele momento. Mas há uma contradição. Palavras de Mario Sérgio Conti:

> Reinaldo Moraes ficou moderadamente chateado porque ninguém percebeu que, nas admoestações de Zeca ao escritor, há uma armadilha de extração machadiana. Ela está na página 316: “Até agora são 98 páginas de word, corpo 12, espaço 2. Nada além de 132.678 caracteres com espaço”. Pois bem, fazendo as contas descobre-se que, até a página 316, há cerca de 1 milhão de caracteres com espaço, e não os 132.678 que o herói escreveu. (CONTI, 2010, p.66)

Diz ainda Mario Sérgio:

> O escritor encarregado de editar a maçaroca inventou mais de 800 mil caracteres de trama e situações? Zeca não é o narrador de Pornopopéia? Botaram-lhe um monte de palavras na boca? No presente episodio da epopeia nacional da malandragem, a vivacidade popular pulsa na linguagem literária. (...) A alegre dialética da conciliação se embutiu em si mesma. O ambiente **(forma)** pressupõe desordem. A utopia nasce e morre na fissura. E o malandro é um otário enganado pelo narrador. (CONTI, 2010, p.66)

Ou seja, nesse mundo que perdeu o prumo, a essência, até o malandro é alguém enganado, um otário. E aqui podemos lembrar a frase do falecido cantor Tim Maia, que dizia: O Brasil é o único país em que além de puta gozar, cafetão sentir ciúmes e

traficante ser viciado, o pobre é de direita – e dessa forma completaríamos: o malandro é otário. Se o malandro do século XXI é otário, quem são os espertos?

Mesmo que até o momento tenhamos insistido na probabilidade do personagem Zeca se enquadrar numa tradição malandra, não é interessante tentar encerrar a questão numa conclusão definitiva, correndo o risco de empobrecer a análise. Para isso ensaiaremos outras possibilidades de interpretação desse personagem, relativizando um pouco a problemática para, dessa forma, buscar uma maior abrangência na análise do romance e deixando as conclusões em aberto.

Outra possibilidade aventada é a de que Zeca possa se constituir – vide, por exemplo, seus inúmeros referenciais teóricos – num intelectual *outsider*, alguém que está à margem do poder mas que reflete, de uma forma específica, sobre ele. Edward Said discute a questão do intelectual no seu livro *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1933* [30], em que seu principal objetivo é justamente mostrar que o papel público do intelectual é estar do "lado de fora", ou seja, ser um *outsider*, alguém que a todo momento tenha o intuito de perturbar o status quo. Obviamente que Zeca não entrará em várias definições do que é um intelectual na visão de Said, principalmente no que tange ao "fazer política", porém alguns apontamentos podem ser trazidos para a análise desse personagem literário.

Observando o comportamento desse personagem, a linguagem utilizada por ele, comentários sobre a realidade social que o cerca, o escárnio com que lida com determinados assuntos e mais sua postura de negação em adentrar e participar de ambientes oficialescos – onde se encontram muitas vezes os detentores do poder, seja este financeiro, simbólico ou político – o coloca em uma posição que vai de encontro ao que postula Said sobre o verdadeiro intelectual independente. Logicamente que o comportamento de Zeca – muitas vezes egoísta e autossuficiente – não invoca a ideia de alguém preocupado com o bem comum, ou com noções de justiça, verdade ou moral. Mas por outro lado ele é alguém que, por exemplo, se nega a vender-se ao trabalho burocrático e questiona, o que Said aponta – entre outras coisas – ser o papel do intelectual, "o pensamento corporativo" (SAID, 2005, p.13). Esse colocar em questão o "pensamento corporativo", em *Pornopopéia*, pode ser exemplificado durante as reuniões que Zeca participa para a criação da campanha dos embutidos de frango da granja Itaquerambu. Ele simplesmente não leva aquilo a sério: "falo dez vezes mais do

[30] SAID, E. W. *Representações do Intelectual:* as conferências Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

que ouço, solto piadelhas infames e mudo de assunto com facilidade espantosa" (MORAES, 2009, p.22).

Para Said está claro que o intelectual não representa alguma coisa apenas para seu público mas também se auto-representa diante de si mesmo. Ou seja, é de acordo com sua vivência e suas experiências que a sua visão de mundo é formada e repassada ao público. Zeca também faz, de alguma forma, esse caminho, e repassa, de acordo com suas experiências, a visão da sociedade que o cerca. Faz isso nos procedimentos literários que utiliza, e o que é mais importante, o faz com uma linguagem que, como vimos, aponta para algo novo. A questão da linguagem, e da consequente comunicação, é de extrema importância na relação do intelectual (nesse caso um personagem que está escrevendo algo) com seu público. Essa dinâmica, segundo Said, se dá em várias esferas, "seja *(para)* um acadêmico, seja *(para)* um ensaísta boêmio ou um consultor do Departamento de Defesa" (SAID, 2005, p.14).

O comportamento de Zeca em *Pornopopéia* pode chocar por seu total descompromisso com algumas questões práticas da vida. [31] Por exemplo, como pode ele não querer trabalhar se tem de pagar a pensão do filho? A questão não é a irresponsabilidade com a família mas sim a indisponibilidade para adentrar em trabalhos que provavelmente ceifariam sua liberdade, seja artística, seja de tempo qualitativo. No intelectual isso se daria na tensão entre se vender para alguma corporação e ganhar dinheiro fácil em troca da perda de sua independência, ou colocar sua liberdade acima de tudo, mesmo que isso possa significar uma vida materialmente mais complicada, porém uma vida espiritualmente livre para cumprir sua função. Sobre as pressões em adentrar ao mundo do poder, Said coloca:

> Por isso, a meu ver, o principal dever do intelectual é a busca de uma relativa independência em face de tais pressões. Daí minhas caracterizações do intelectual como um exilado e marginal, como amador e autor de uma linguagem que tenta falar a verdade ao poder. (SAID, 2005, p.15)

Como foi dito, o intuito aqui não é aproximar Zeca da figura de um intelectual clássico se podemos dizer assim. Mas sim aproximá-lo de algumas características do intelectual propostas por Said. Na passagem acima podemos considerar as palavras "exilado" e "marginal" para classificar esse intelectual, e aqui podemos observar

[31] Mais uma vez, em suas observações, Said deixa claro que os intelectuais "São personagens simbólicos, marcados por sua distância obstinada em relação a problemas práticos. (...) têm a necessidade de estar num estado de quase permanente oposição ao status quo" (SAID, 2005, p.22).

características que estão bastante próximas do modo de agir de Zeca. Para Edward Said os intelectuais exilados são:

> (...) os dissonantes, indivíduos em conflito com sua sociedade e, em consequência, inconformados e exilados no que se refere aos privilégios, ao poder e às honrarias. (SAID, 2005, p.60)

Já comentamos a ideia de Zeca ser um exilado. Como vimos, ele vive em uma espécie de "limbo", na medida em que ele não faz, e não quer fazer parte do mundo burocrático a fim de possuir algum tipo de privilégio ou poder (no fundo, ele não se encaixa nisso), assim como já ficou claro aqui, por tudo que foi exposto, que Zeca flerta com essa ideia de marginalidade, no sentido de estar sempre à margem dos detentores do poder ou simplesmente daqueles que estão inseridos na vida "normal" ou "segura". Sobre a marginalidade:

> A condição de marginalidade, que pode parecer irresponsável e impertinente, nos liberta da obrigação de agir sempre com cautela, com medo de virar tudo de cabeça para baixo, preocupados em não inquietar os colegas, membros da mesma corporação. (SAID, 2005, p.70)

O importante não é apenas o "estar à margem", mas o estar confortável nesta situação, e, além disso, no caso de Zeca, transformando-a em linguagem, o que, de alguma forma, é uma afronta a esse mesmo poder. Neste sentido Zeca coloca a possibilidade de uma vida livre das amarras corporativas, possibilidade essa que é ideológica e sistematicamente escondida da maioria da população. Assim a função do intelectual marginal é justamente expor essa possibilidade e assim tentar, como pontua Said, "falar a verdade ao poder". Ao exprimir essa possibilidade, combate-se o sentimento de impotência que muitas vezes reina diante do autoritarismo do poder:

> Ao sublinhar o papel do intelectual como um outsider, tenho tido em mente quão impotentes nos sentimos tantas vezes diante de uma rede esmagadoramente poderosa de autoridades sociais – os meios de comunicação, os governos, as corporações etc. – que afastam as possibilidades de realizar qualquer mudança. (SAID, 2005, p.16)

Para concluir a questão do intelectual como um "marginal e exilado", em outra passagem do livro de Said, fica evidente que a discussão proposta aqui na aproximação de Zeca com a figura de um intelectual *outsider* tem fundamento, mesmo que, como já dissemos, as proporções entre uma coisa (o personagem literário Zeca) e outra (as

representações do intelectual propostas por Said) devam ser resguardadas. Nas palavras de Said:

> Assim, embora você não seja nem um ganhador de prêmios, nem bem-vindo a todas essas sociedades honorárias autocongratulatórias que rotineiramente excluem desordeiros embaraçosos que desobedecem às regras do sistema ou poder, você está ao mesmo tempo colhendo algumas coisas positivas do exílio e da marginalidade. (SAID, 2005, p.66)

As questões positivas, a que se refere o autor, que se pode retirar da condição de exilado, é justamente romper com a sensação da possibilidade de a qualquer momento ser assediado ou esmagado, "pelas recompensas da acomodação, do conformismo, da adaptação" (SAID, 2005, p.70).

Ao contrário da visão de "homem sisudo" que muitas vezes é feita sobre a figura do intelectual, para Said essa visão vai em outro sentido. Para ele, o intelectual deve aproveitar todas as chances que tem para falar ao seu público, cativar sua atenção, ser mais sagaz nas discussões, "no humor e no debate do que os oponentes" (SAID, 2005, p.17). Ou seja, perde-se a ideia de que para discutir um assunto tido como sério haja a necessidade de uma sisudez extremada no falar e no agir, onde não haveria espaço, por exemplo, para o humor. O humor, neste sentido, torna-se mais um instrumento de resistência. Ainda seguindo a mesma linha, para o autor, o intelectual nunca deve tentar agradar ao seu público, fazer com que ele sinta-se bem, "o importante é causar embaraço, ser do contra e até mesmo desagradável" (SAID, 2005, p.27). A questão do humor e do "ser desagradável" são duas vertentes as quais podemos também aproximar de Zeca. A própria questão, dentro de *Pornopopéia*, de o personagem flertar com o chamado "politicamente incorreto" pode ter, aqui, o princípio de uma chave de leitura. Na visão de Said:

> Recentemente, tem havido muita discussão sobre uma coisa chamada 'politicamente correto', uma expressão insidiosa aplicada a humanistas acadêmicos que, diz-se com frequência, não pensam de forma independente, e sim de acordo com normas estabelecidas por uma cabala de esquerdistas; essas normas são consideradas demasiadamente sensíveis ao racismo, sexismo e outros 'ismos', em vez de permitirem que as pessoas debatam de uma maneira considerada 'aberta'. (SAID, 2005, p.82)

Ele ainda pontua que o politicamente correto acaba tornando-se uma crítica conformista quando tem de lidar com questões como política militar, de segurança

nacional, externa e/ou econômica. A questão do politicamente correto/incorreto dentro de *Pornopopéia* é bastante polêmica, já que o autor não pertence às "minorias" – forma que se tornou convencional chamar as classes que mais sofrem preconceito, como negros ou homossexuais. A questão aqui será apenas apontada, pois a meu ver seria necessário adentrar em uma discussão sobre os possíveis limites morais ou éticos da criação ficcional. Deixemos apenas como reflexão.

Obviamente que existem algumas definições desse intelectual que são colocadas por Said que, como já dissemos, podem nada ter a ver com o personagem em questão. "O objetivo da atividade intelectual é promover a liberdade humana e o conhecimento" (SAID, 2005, p.31) por exemplo, em nada se relaciona com a postura muitas vezes individualista de Zeca. Por isso insisto que a aproximação com essa figura do intelectual, assim como a aproximação com o malandro, são questões em aberto – ainda passíveis, provavelmente, de outras e variadas interpretações – e que não se encerram numa conclusão única e definitiva.

Para concluir podemos arriscar uma última tentativa de interpretação desse personagem. Para além de questões mais complexas como tentar vinculá-lo a uma tradição malandra, ou mesmo aproximá-lo da figura de um intelectual *outsider*, existem indícios no romance de que Zeca poderia ser simplesmente um cafajeste, o que, talvez, simplificaria um pouco a questão, mas longe de empobrecê-la se pensarmos na união das interpretações aqui propostas. A questão do cafajeste pode ser aventada nas próprias posturas de Zeca já tão consideradas aqui. Certa instabilidade em seus relacionamentos, as passagens escatológicas, a relação totalmente irresponsável e permissiva com o dinheiro (em muitas situações, com o dinheiro alheio sobretudo) e o sexo, o uso desbragado do humor, etc.

Roberto Schwarz, ao analisar a obra de José de Alencar no conhecido ensaio "A importação do romance e suas contradições em Alencar" [32] se refere a uma tradição da nossa literatura que, nas palavras dele, se constitui na "tradição – se podemos dizer assim – do instante cafajeste, reflexivo nalguns, natural em outros" (SCHWARZ, 2000, p.67). Schwarz cita alguns casos dentro da literatura brasileira que ilustrariam esse "instante cafajeste" e diante disso não nos parece absurdo que Zeca perpasse um pouco esse momento. Sobre a "tradição do instante cafajeste" diz:

[32] Ensaio presente em: SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidade/Ed. 34, 2000.

> Para documentá-la, sejam lembrados o episódio das hemorroidas n´*A Moreninha* de Macedo; a sensação esquisita do herói de *Cinco minutos*, primeira história de Alencar, quando considera que a passageira noturna e velada, em cujo ombro colara o "lábios ardentes", nos fundos de um ônibus, talvez fosse feia e velha; os terríveis capítulos de Eugenia, a menina coxa, nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a multidão das grosserias parnasiano-naturalistas, combinação que em si mesma já tem algo cafajeste; em nossos dias as piadas de Oswald, a podridão programática de Nelson Rodrigues, o tom mesquinho de Dalton Trevisan, além de uma linha maciça e consolidada de música popular. (SCHWARZ, 2000, p.67-8).

É interessante perceber que, nos autores citados, pelo menos três – Machado de Assis, Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues – são claras e confessas influências de Reinaldo Moraes. A possibilidade do cafajeste em *Pornopopéia* talvez esteja mais para uma questão natural desse narrador, que explicaria sua forma de agir e se comportar, do que para uma questão reflexiva. Zeca é um narrador praticamente sem superego o que deixa claro que suas atitudes possivelmente cafajestes são simplesmente uma extensão do seu "eu" no mundo.

Para Berta Waldman, na nota introdutória do livro em que analisa a obra de Dalton Trevisan (também citado na passagem acima) intitulado *Do Vampiro ao Cafajeste: Uma leitura da obra de Dalton Trevisan* [33], o cafajeste seria justamente o oposto do malandro:

> A ele *(Cafajeste)* justaponho o malandro porque este apresenta a vantagem de ter sido bem estudado, e porque cada um deles projeta uma imagem diversa do país. (WALDMAN, 1989, nota introdutória)

Diz a autora ainda que o cafajeste é um personagem essencialmente urbano e que, ao contrário do malandro, liga-se de alguma forma à "ordem", ao trabalho. Como nos outros aspectos analisados, aqui também há aproximações e distanciamentos na analogia de Zeca com a figura do cafajeste. Zeca se liga, de alguma forma, ao trabalho, mas é uma forma totalmente própria, específica. O trabalho vai estar sempre em último lugar nas prioridades do seu dia-a-dia, uma vez que, diante de qualquer possibilidade que envolva a consumação de seus desejos, Zeca esquece completamente as obrigações relacionada à "ordem". E nesta mesma linha da consumação do desejo a qualquer custo

[33] WALDMAN, B. *Do Vampiro ao Cafajeste:* uma leitura da obra de Dalton Trevisan. São Paulo: Editora Hucitec, 1989.

é que, por outro lado, Zeca aproxima-se do cafajeste, principalmente no que diz respeito ao trato com as mulheres. Ou seja, assim como nas aproximações com as outras categorias propostas – malandro e/ou intelectual *outsider* – Zeca flutua entre pólos distintos, é escorregadio.

Justamente, como foi dito acima, essa classificação do personagem não se pode encerrá-la em uma única categoria. Talvez, porém, a junção ou intersecção dessas três possibilidades de interpretação seja capaz de formar um todo coerente, onde, mesmo relativizando a questão, podemos nos aproximar de uma ideia mais consistentemente conclusiva sobre o personagem. Desfeita a necessidade de nos amarrarmos a apenas uma dessas categorias, talvez possamos alcançar uma dimensão maior na análise de um personagem literário específico. *Pornopopéia*, dessa forma, volta-se a essas questões da forma literária e da formação nacional e lhes confere contemporaneidade.

CAPÍTULO 4

QUESTÕES CONTEMPORÂNEAS

Pensando nas lições de Antonio Candido e buscando tratar a verdadeira crítica literária como uma junção de crítica sociológica, histórica, psicológica e, claro, literária, neste capítulo tentaremos expor alguns outros pontos fundamentais do livro: a posição de seu narrador no mundo contemporâneo, suas características, os espaços por onde ele circula e que de certa forma contribuem para seu modo de agir, a utilização por parte deste de outras linguagens como a cinematográfica, as formas da sua escrita e a interiorização dos elementos históricos e sociais na estrutura do livro.

Como vimos, *Pornopopéia* foi lançado em 2009 – escrito entre 2002 e 2009 – e se passa no ano de 2006. Essas datas são importantes para pensarmos o contexto histórico em que o livro surge e o contexto no qual ele se passa, visando entender essa forma "ultra contemporânea" e esse personagem-narrador também fruto da contemporaneidade. Para nos situar teoricamente em um contexto histórico ainda tão próximo, nos apoiaremos em um pequeno livro chamado *Lulismo, carisma pop e cultura anticrítica* [34], de Tales Ab´Saber.

Trata-se de um instigante ensaio não conformista sobre política e cultura no nosso tempo globalizado, e serve como um pano de fundo histórico-cultural para *Pornopopéia*. Segundo Tales, Lula conseguiu governar, com tudo que isso tem de perverso, para os muito ricos e os muito pobres, sempre se utilizando da dominação pelo carisma que, segundo Max Weber, é o oposto da dominação pela burocracia, o que indica as origens da aura criada em torno do ex-presidente. O jornalista Mario Sergio Conti em um longo artigo, acerca de *Pornopopéia*, já citado anteriormente, observa o seguinte:

> Não seria um escândalo se o romance, à la Memórias, tivesse como primeira frase "Era no tempo do Lula". Até porque vários comentaristas caracterizam o presidente como malandro, e FHC o chamou de "Macunaíma". (CONTI, 2010, p.66)

Mas o que nos interessa é que nesse período "carismático", diz Tales, "a cultura do governo Lula foi a da universalização do consumo, com a criação profunda de seu

[34] AB´SÁBER, T. *Lulismo, carisma pop e cultura anticrítica***.** São Paulo: Hedra, 2011.

novo sujeito pós-moderno, sujeito do consumo (...)" (AB´SABER, 2011, p.62). Tales versa sobre os novos hábitos de consumo da classe C e D (agora classes integradas, no que diz respeito ao poder de consumo), e da classe B, que teria como um de seus traços característicos uma mania narcísica e bélica (algo bem contemporâneo), copiada aos norte-americanos, de comprar, por exemplo, grandes carros e jipes, como forma de auto afirmação. Outra característica dessa nova estruturação de classe presente no próprio *Pornopopéia* pode ser observada em um comentário de Zeca acerca de seu cunhado Leco (dono do apartamento onde funciona a produtora), e que demonstraria um fenômeno atual, que é a saída das classes mais abastadas dos grandes centros para periferias mais tranquilas, onde normalmente se trancafiam em condomínios fechados, cheios de câmeras de segurança:

> Meu cunhado Leco já morou nesse apê com a mulher e o primeiro filho. Quando a família e, sobretudo, sua renda começaram a crescer, mudou-se pra Alphaville IV, em Barueri, atrás de "segurança e qualidade de vida". (MORAES, 2009, p.55)

Zeca está sempre comentando em tom jocoso esses aspectos brasileiros, essas especificidades principalmente das classes emergentes. Esses comentários, por si só, mostram características do período histórico do livro. Ainda no que tange ao comportamento da sociedade brasileira, existem no romance outros apontamentos, inclusive de visão política, sobre a "época do Lula". Também é notório, pensando o momento do País, que a classe média ou classe média alta, nunca foram muito simpáticas ao governo citado. Ainda nesse contexto, e apontando algumas outras pequenas características sociais, quando está em Porangatuba, mais especificamente na pousada de Rejane, que está cheia de hóspedes, entre os quais a nora da proprietária, Zeca diz:

> No restaurante da pousada, onde se repoltreavam os donos dos carrões importados, sentei numa banqueta junto ao balcão, onde o Leno, do lado de dentro, operava ao mesmo tempo várias caipirinhas. Pedi uma de pitanga e uma long-neck, e fiquei observando a malta. O basicão eram famílias reluzentes de banho tomado e roupa nova, com crianças e adolescentes saudosos de coisas que pudessem ser ligadas na tomada para produzir imagens velozes e ruídos demenciais. Tinha também alguns casais sem filhos, sozinhos ou em pequenos grupos. Eram todos da classe média 'bem' de São Paulo e Rio, todo mundo uniformizado em

> shoppings idênticos, da Barra da Tijuca ao Morumbi. (MORAES, 2009, p.367)

Trechos como esse demonstram que nosso narrador, para além de seu comportamento duvidoso, é um observador bastante arguto dessas características sociais específicas. Ao passar isso ao papel, Zeca acaba fazendo uma representação de um momento histórico-social do Brasil. Outros trechos contêm diálogos que fazem referência direta ao governo do PT, sempre incluindo ironias e críticas. É importante salientar que essas críticas nunca partem de Zeca, já que esse se diz petista, mas sim das pessoas com um patamar de vida mais elevado e totalmente inseridas na vida "correta", cotidiana, oficial, como, por exemplo, Rejane e sua nora. É, também, interessante notar como Zeca domina e entende essas picuinhas políticas, que representam claramente visões de classe e modos de vida totalmente divergentes, e nesse sentido podemos afirmar que a visão de Zeca, a partir do momento que ridiculariza determinada visão da sociedade, estabelece uma perspectiva crítica mais ampla, já que seu sarcasmo se dirige às classes dominantes, classes médias e a comportamentos padronizados.

Esse mundo reificado, fetichizado, da centralidade do consumo, da aparência superando a essência, é o mundo que Zeca por vezes frequenta, e é a ele que seu comportamento autodestrutivo (sem superego, como veremos a frente) deve satisfações e ao qual tenta dar algum tipo de resposta. Ou seja, de alguma forma, temos aqui novamente um contexto histórico que se internaliza na estrutura narrativa do livro.

Outra questão vinculada também a um momento histórico específico, assim como a um momento específico da literatura contemporânea, é a intertextualidade. Em *Pornopopéia*, somos levados em vários momentos a um vocabulário específico das técnicas cinematográficas, o que nos devolve àquela discussão sobre as tendências da literatura brasileira atual. O romance se compõe, em muitos momentos, quase como um roteiro cinematográfico, com marcações exatas, descrições mínimas de gestos de personagens, "movimentos de câmera". Mas não é apenas uma questão de técnica narrativa, e sim a preocupação de criar a impressão de estar, a todo o momento, vendo o que na verdade lemos. Isso cria, no inconsciente, nossas próprias imagens a partir do texto:

> (...) e desci, envergando uns óculos escuros estilosos que surrupiei do quarto da Gaúcha. Na sala vazia de gente, só os despojos da última bebedeira coletiva sob as vistas da imperturbável poodle de piteira

> sentada no balcão ao lado do garrafão de pinga com a cobra-coral no fundo dormindo seu sono peçonhento. Roubei o cigarro da piteira da cadela e me mandei. (MORAES, 2009, p.263)

A última frase da citação é emblemática do que dissemos acima. Ela faz com que visualizemos imageticamente a cena descrita em palavras. Outro fator interessante dentro dessa intertextualidade seria a presença de outra forma literária dentro do romance: os haicais. São 16 ao todo. Por ser uma forma oriental, talvez corresponda à intenção de quebrar um pouco essa velocidade típica do ocidente, e que o próprio Zeca reproduz na sua escrita e no seu modo de viver. Segundo informações presentes no livro de H. Masuda Goga [35], essa forma literária chega do Japão ao Brasil no começo do século XX trazida pelos imigrantes nipônicos, e sua forma original é chamada *haiku.* Em *Pornopopéia* eles funcionam como espécies de "pausas" na narrativa, sempre com um conteúdo de humor, quer irônico ou jocoso. Obviamente que aqui já estamos bastante afastados dos primórdios da chegada dos haicais no Brasil, uma vez que estes, tradicionalmente, descreviam belas paisagens, as estações do ano, etc. Descrevendo o cenário da produtora, mais especificamente o banheiro, diz Zeca:

> O banheiro, antigão, com todos os azulejos verdes no devido lugar, tem um bidê clássico, de borda gorda, confortabilíssimo, a quem dedico este haikai sanitário:
>
> depois de cagá,
> depois de fudê
> viva o bidê! (MORAES, 2009, p.41)

Ou após quase se afogar na tentativa de salvamento de um garoto em Porangatuba:

> Amo o mar
> mas o mar
> quis me matar (MORAES, 2009, p.299)

[35] GOGA, H. M. *O Haicai no Brasil.* São Paulo: Editora Oriento, 1988.

Ou seja, é notório que os haicais de Zeca não buscam uma excelência poética, mas sim constituem-se num instrumento narrativo que, além do que dissemos sobre frear um pouco o ritmo da narrativa, enriquece formalmente o que está sendo contado.

Voltando à questão da imagem, colocada acima, nos aproximamos também de outro ponto interessante, que é a relação desse narrador com a cidade, especificamente São Paulo, como já comentamos anteriormente.

A cidade de São Paulo tem uma participação ativa na narrativa. É como se o personagem só fosse minimamente verossímil e só pudesse existir enquanto tal, com as características que ele possui, em uma cidade como a capital paulistana. E, como vimos anteriormente, a descrição desses espaços é extremamente realista, o que contrastaria com as peripécias por vezes inverossímeis de Zeca ao longo da história. A relação com São Paulo não tem apenas um pólo positivo; ela também representa o ambiente onde o narrador é oprimido pelas obrigações práticas da vida. Ou seja, há, por parte do narrador, uma relação até certo ponto dúbia com a cidade. Ela proporciona o prazer, seja na questão do sexo ou das drogas, mas por outro lado é ela quem está sempre lembrando Zeca de suas obrigações.

Ao descrever os espaços por onde está circulando, o narrador nos faz ver lugares reais, como o bar "Mercearia São Pedro" – conhecido entre os frequentadores como "Merça" (e é dessa forma que Zeca se refere a ela no texto) –, localizado no bairro da Vila Madalena, assim como a Avenida Berrini e a Vila Olímpia, que também aparecem logo no primeiro capítulo.

É no diálogo entre narrador e narratário que temos apontamentos também sobre as características físicas desse narrador, assim como alguns apontamentos sobre seu modo de agir. É bom lembrar, porém, que são apontamentos do próprio Zeca, ou seja, ele pode falar o que quiser sobre si mesmo. Diz ele: "To ficando grisalho. Pançudo. Mais bêbado e zoado que nunca. Cético, cínico, hipócrita a não poder mais" (MORAES, 2009, p.18). Ou:

> Tendo mesmo ao overacting nas reuniões com os clientes, falo dez vezes mais do que ouço, solto piadelhas infames e mudo de assunto com facilidade espantosa. (MORAES, 2009, p.22)

É uma auto-descrição sucinta, mas bastante próxima à realidade que vemos no texto, além de ressaltar a sinceridade de Zeca ao falar de si mesmo.

Mesmo nos momentos em que o narrador se encontra no litoral, a Metrópole parece nunca sair de seu inconsciente, justamente porque é nesse ambiente cosmopolita que ele "faz sentido", onde ele pode existir na sua essência meio torta. Ela – a Metrópole – é seu eixo de comparação. Quando a noite chega em Porangatuba, Zeca estranha sua escuridão, uma vez que São Paulo, com seus milhares de neons e luzes (e vidas) acesas 24 horas por dia, nunca chega a ficar, realmente, na penumbra. É noite, mas é dia, em que tudo acontece, diferentemente do ambiente bucólico e natural onde ele se vê agora.

A questão da noite, central na vida de Zeca, faz com que ele divague também sobre a questão do tempo. Mesmo com uma linguagem própria, com invenções, palavrões e sem conceitos precisos, Zeca faz uma interessante análise da passagem do tempo. Isso mostra a intersecção no romance de temas que podemos tratar por futilidades do cotidiano, com reflexões, digamos, quase filosóficas, e revela ao mesmo tempo uma percepção bastante aguçada para temas tão centrais da vida moderna:

> Confesso que tem seu encanto essa rotina de pegar carona no sol às 6 da matina e seguir com ele até o fim do dia. Sou agora como todo mundo: sinto o tempo passar. É meio inacreditável, mas quem vive à noite se esquece de que as mudanças gradativas na luz natural é que demarcam a passagem do tempo, como qualquer rã do brejo ou diretor de fotografia sabe muito bem. Com a noite é o contrário. À noite rola um efeito fotodramático paralisante que torna todas as cenas estáticas. Se você filmar uma sequência numa só locação ao longo de uma noite inteira, o espectador vai ter a impressão de que tudo está rolando no mesmo imóvel e saturado instante. E não adianta inserir o relógio marcando as horas. Aí é que a porra do tempo não passa mesmo. Porque o marcador do relógio avança, mas o tempo continua parado na percepção do espectador, gerando desconforto cognitivo. Nego que cheira pó, por exemplo, odeia relógio. De madrugada, você ali na função, rebocando a napa, só existe o espaço. Mas aí vem o sol e traz de volta o filhadaputa do corrosivo, impositivo, punitivo, aflitivo tempo. (MORAES, 2009, p.265)

O tempo punitivo, impositivo do qual Zeca fala é o tempo dos relógios, quantitativo e não qualitativo, e podemos relacioná-lo também, segundo Benedito Nunes [36], com a "época do romance":

> A época do romance é a época do surgimento da História moderna e, não por acaso, também aquela em que está começando a cronometria do

[36] NUNES, B. *O tempo na narrativa.* São Paulo: Ed. ática, 1988.

> trabalho e da produção, que levou o controle dos relógios mecânicos, depois que se tornam mais precisos, a estender-se sobre toda a vida social. (NUNES, 1988, p.50)

É notória a importância que o tempo adquire no tecido da nossa vida social. E é a esse tempo – que regula, que põe regras, que estabelece limites – que Zeca se opõe, comportando-se de forma a confrontá-lo, a tentar reduzir sua centralidade e extensão em nosso cotidiano. A briga de Zeca contra o tempo se dá também, como vimos, no âmbito interno da narrativa, na mistura dos tempos, como se pelo menos ali, ao escrever, o narrador dominasse o funcionamento dos relógios, que tanto o oprime na vida cotidiana.

Em outros momentos, importantes para se pensar esse personagem, Reinaldo Moraes usa e abusa de adjetivações como "policarpiano" ou "rodriguiano", demonstrando um amplo conhecimento de obras de autores clássicos e contemporâneos, nacionais e estrangeiros. O jornalista Álvaro Costa e Silva, da *Folha de S. Paulo*, chamou-o de "culto e grosso" (COSTA E SILVA, 2010, p.4) numa alusão à mistura do seu vocabulário erudito às suas expressões torpes.

No meio da história, Zeca volta-se repentinamente ao seu interlocutor:

> Mudando de assunto, mas não de locação, você precisa vir aqui um dia pra conhecer a Khmer Vídeo Filmes Ltda., instalada no térreo do edifício Paris, construído nos anos 50, um imóvel vintage, como adora dizer o Leco desde que aprendeu a falar esse vêntedj ridículo. O Leco, não sei se já disse, é meu cunhado e dono do pedaço, um dos vinte imóveis dele. O Leco pode ter uma alma estreita, mas esse apê dele é bem amplo, com um belo hall de entrada, sala dupla e três quartos. (MORAES, 2009, p.40)

Questões como o "culto e grosso" e a referência ao "você" nos faz voltar à questão do "romance moderno" ou "pós-moderno". *Pornopopéia* é um romance que poderíamos chamar de "contemporâneo ao extremo", desde os temas, a linguagem, o momento histórico. Ilumina diversas questões do presente, como a cultura do excesso, do individualismo corrosivo, do narcisismo esquizofrênico, da ausência de um horizonte utópico e normativo consistentes, da paranóia, do sentimento de perseguição, da violência. Esse último ponto, inclusive, está presente em *Pornopopéia* quando se faz referência a um acontecimento real (ou, mais que isso, como vimos, quando esse fato real é parte importante da narrativa ficcional): os ataques do PCC a São Paulo em 2006.

Sobre essa questão da violência, não custa lembrar que estamos diante de outro traço marcante da literatura brasileira contemporânea. Não apenas a referência ao PCC indica a presença da violência no livro. Ela permeia, como vimos, as próprias relações entre os personagens (mesmo que seja uma violência simbólica).

Mesmo alguns estudiosos não concordando com a utilização do termo pós-moderno em países de terceiro mundo, que mal alcançaram a modernidade, e relegando tal designação apenas aos europeus ou norte-americanos, é quase impossível não pensar em algumas questões dessa natureza. Zeca é um grande conhecedor de cinema, literatura, música e afins, o que fica claro nas mais de 100 referências a autores e artistas que vão dos mais populares aos mais eruditos, assim como seu vocabulário, que vai do mais torpe ao mais elevado. Como dissemos, Zeca é um personagem das classes médias intelectualizadas, mesmo que essa não seja sua postura ideológica no cotidiano. No templo-erótico-budista, para onde é levado a participar da cerimônia a que nos referimos anteriormente, a "mestra" do templo pergunta a todos o que sabem sobre o "bramanismo clássico", ao que ele responde com a rápida e cortante ironia que lhe é peculiar:

> Isso é lá pergunta que se faça a recém-chegados? Eu, por exemplo, nunca pergunto aos estranhos que entram pela primeira vez na produtora: o que você acha da visão mitopoética, revolucionária e milenarista que Glauber Rocha oferece do terceiro mundo em 'O dragão da maldade contra o santo guerreiro'? Qual o filme do Cassavetes com a Gena Rowlands você acha melhor?(...) Compare 'Bang-Bang' do Andrea Tonacci com 'O bandido da luz vermelha' do Sganzerla, da perspectiva desdramatizante e paródica da vanguarda marginal sessentista auto-reflexiva e pós-brechtiana. (MORAES, 2009, p.75)

Essa passagem deixa explícito, na mistura de referências, a formação teórica de Zeca, que contraria a sua postura descompromissada, peralta, irresponsável. A questão do "culto e grosso" também pode ser bem observada nesse fragmento. Em determinando momento, Zeca faz, inclusive, uma discussão sobre arte versus roteiro publicitário, já que ele se considera um artista e demonstra mais uma vez que, apesar de se parecer com uma pessoa próxima ao leitor, com um linguajar corriqueiro, ele também possui essa formação culta:

> Volto a perguntar: qual a diferença entre arte e embutidos de frango? Ou melhor: por que embutidos de frango não podem se transformar em arte? (...) Caraca, não foi pra isso que eu li Rimbaud. (MORAES, 2009, p.16-21)

Como se observa numa citação ao poeta francês Artur Rimbaud (1854-1891), Zeca está claramente fazendo uma discussão sobre as definições do que é considerado arte nos dias de hoje. Está implícita em seu discurso e na própria estrutura do livro uma discussão interna ao texto sobre a diluição das fronteiras entre alta cultura e cultura de massa.

A leitura de *Pornopopéia* é, sobretudo, prazerosa, e essa convivência entre gosto popular e cultura erudita se mostra no livro totalmente sadia. E mais, essa fusão talvez seja responsável por grande parte dos melhores momentos do romance, como, possivelmente, deixam claro os fragmentos aqui selecionados. Dessa forma, podemos trazer à discussão o artigo do crítico americano Frederic Jameson, *Reificação e utopia na cultura de massas* [37], quando ele sugere "uma crescente interpenetração da alta cultura e cultura de massa" (JAMESON, 1994, p.6) nos dias de hoje. Essa "interpenetração" que Jameson aponta é recorrente em *Pornopopéia*, vejam-se, novamente, as inúmeras referências que vão da revista *Caras* às obras de Proust ou Ezra Pound. Essa questão vem sendo bastante discutida – e polemizada – também pelo peruano vencedor do Prêmio Nobel de Literatura Mario Vargas Llosa, para quem essa interpenetração tem sido bastante perniciosa, uma vez que destrói a verdadeira cultura ao aceitar que tudo possa ser abraçado por esse conceito. Para casos específicos talvez Vargas Llosa tenha razão, mas sua visão pode ser também bastante elitista ao tentar manter uma divisão tão radical entre a dita alta cultura e a cultura de massa, justamente quando vemos um livro como *Pornopopéia*, que possui uma estrutura narrativa extremamente elaborada e no qual convivem também elementos de "massa", se podemos dizer assim.

Talvez um dos raros momentos em que Zeca parece falar sério é no momento em que, ao descrever a história da sua família, conta que seu irmão, que estudava filosofia, se suicidou, e de chofre temos uma indicação de onde vem parte da formação culta dele:

---

[37] JAMESON, Fredric. Reificação e utopia na cultura de massa. *Crítica Marxista.* Vol. 1. São Paulo: Editora Revan. 1994.

> Alguma coisa que ele leu naqueles filósofos e poetas pessimistas não lhe desceu bem no espírito, conforme meu pai se cansava de advertir anos antes. Pelo menos meu irmão acabou saindo de uma vez daquele quarto onde vivia trancado. Quando ele morreu, entrei lá e me obriguei a ler todos aqueles livros, num desafio à morte que tinha levado meu irmão, coisa que só consigo sacar hoje. (...) Seja lá como for, a morte do meu irmão me jogou no mundo dos livros. (MORAES, 2009, p.96-7)

Como dissemos, Zeca demonstra clara consciência acerca do contexto social que o cerca. Consciência essa que é típica de alguém que provém das classes médias intelectualizadas como já apontamos aqui. Ele faz menção ao bairro paulistano (real) de Higienópolis (onde se localiza a produtora), conhecido por ser habitado por pessoas das classes mais privilegiadas, e, sobretudo, possivelmente das classes mais política e socialmente conservadoras.

> Sou o indesejado oficial do edifício Paris, o gambá condominial que instalou sua toca num prédio 'bem' de Higienópolis, quando devia era estar dando expediente na Cracolândia – ou na penitenciária do estado, de preferência. (MORAES, 2009, p.55)

Podemos ver Zeca como alguém inserido num meio social que deveria ser, "naturalmente", o seu, mas que por algum motivo – uma espécie de inabilidade social – está longe de sê-lo.

Dialogando com isso, outra hipótese possível nos aproxima das reflexões psicanalíticas de Maria Rita Kehl: pensar, no interior do romance, a compreensão do comportamento da sociedade contemporânea, ou seja, como os fatores sociais e psíquicos são também agentes da estrutura ficcional. A narrativa veloz, com mistura de temporalidades, ações egoístas, malandragem, descrença em relação a tudo (inclusive aos ideais da esquerda [38]), uma espécie de hedonismo niilista assim como o mergulho no mundo das drogas e do sexo seriam tipicidades desse personagem assim como de parte da sociedade contemporânea. Trata-se de escapismos próprios à modernidade,

[38] "Depois, fumando um beque na cama, pedi mais detalhes da traição, a ver se me animava a dar uma segundinha. Acho que é a tal volúpia do corno que tanto falam por aí. Ela jurou, em todo caso, que o rolo já tinha acabado fazia mais de um ano. O cara era sociólogo como ela, só que do Rio. Tinham se conhecido num fórum esquerdofrênico em Porto Alegre. Deve ser um desses barbudinhos míopes que apóiam as FARC, o Chávez, Fidel, Evo Morales, Heloísa Helena e só ouve samba de raiz nas gafieiras de classe média providas de um número suficiente de negros para parecerem populares." (MORAES, 2009, p.39)

próprios ao século XXI. No livro *O tempo e o cão: a atualidade das depressões* [39], Maria Rita Kehl mergulha em uma leitura benjaminiana de como a perda da noção de tempo qualitativo na modernidade, no mundo do progresso desumano e desenfreado, retira do homem o tempo necessário para criação da experiência, o que geraria um comportamento perturbado, destoante, em dissonância com o que deseja essa mesma sociedade moderna produtivista. Essa dissonância, ou descompasso, é a melancolia, ou, nos termos de hoje, a depressão, e segundo ela – apoiada em Freud, que dizia que nenhum ser humano é capaz de viver sem uma atividade escapista – cada um buscaria seu próprio método de fuga para escapar desse não lugar, dessa falta de enquadramento. Em Zeca, temos o exemplo claro de alguns "métodos de fuga".

A princípio também espanta, dentro dessa personalidade por vezes egoísta do narrador, a ausência deste perante o filho, mesmo que, em passagens pontuais, ele demonstre algum tipo de sentimento: "E não é que de repente me bateu uma saudade fudida do Pedrinho. Vontade de beijar as bochechas rosadas do moleque" (MORAES, 2009, p.139); "Lembrar do Pedrinho me fez bem à alma. É a única coisa boa e pura da minha vida" (MORAES, 2009, p.223). Zeca é esse cara embalado numa profusão de sentimentos e atitudes contraditórias, mas que na maioria das vezes acaba desaguando num grande Eu egoísta, um comportamento em consonância com o individualismo latente do século XXI, principalmente no estilo de vida das grandes metrópoles. Mas em vez de tentar sublimar essa situação, Zeca a escancara, a eleva à máxima potência, tentando extrair dessa situação de decadência geral da sociedade a consumação da sua forma de enxergar o mundo e de agir sobre ele.

Ainda no terreno da psicanálise, para enfrentar esse mundo sem criação de experiência, sem transcendência, sem significado, segundo o próprio Reinaldo disse em entrevista ao programa Metrópolis da TV Cultura [40], sua grande sacada foi ter criado um personagem sem superego. Diz ele: "a única resposta para isso *(o mundo prejudicado)* era mergulhar dentro de um ego inflado, era mergulhar num ego egoísta". Na narrativa isso aparece em passagens como quando Ingo (o amigo de Zeca meio místico meio *junky*) insiste para Zeca tomar LSD. Zeca recusa o convite – até certo ponto – por ter o roteiro dos embutidos de frango para escrever, mas ao fim acaba cedendo:

---

[39] KEHL, M. R. *O tempo e o cão:* a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

[40] *Programa Metrópolis* – Entrevista Reinaldo Moraes – TV Cultura – 17/01/2011 – Disponível em: http://www.tvcultura.com.br/metropolis/programas/59110

> De superego desligado e esquecido de qualquer coisa remotamente assemelhada a embutidos de frango, botei a língua pra fora e recebi também minha ração lisérgica. (MORAES, 2009, p.63)

Ainda diante desse mundo sem criação de experiência, Zeca busca na construção da linguagem, e principalmente no humor, uma saída digna. Como se ele não aceitasse e não se deixasse conformar com essa situação.

Voltando à questão da construção da linguagem, podemos aproximar a escrita de Reinaldo com a escrita automática do autor norte-americano Jack Kerouac (1922-1969) quanto ao ritmo, jazzístico, de improvisação (que não deixa de lado a pesquisa – isso é importante, pois há uma tendenciosa aura romântica em torno da escrita de Kerouac), mas não quanto aos procedimentos, uma vez que Kerouac escrevia, de fato, numa espécie de fluxo de consciência.

Kerouac é apenas uma das referências de Reinaldo em relação à geração *beat*, e essa referência na verdade não é tão clara, pois o próprio autor nega que essa aproximação se transporte para o livro propriamente dito. Pela temática, outro autor a que sempre tentam compará-lo é Charles Bukowski (1920-1994), mas aqui a questão é mais clara. O próprio Reinaldo diz: "Falam muito mal do velho *(Buskowski)*, mas ele sabia escrever sobre pobreza, sexo e degradação". Mas isso teria a ver com Pornopopéia? "Não, ele sempre bota uma coisa lírica, que pode significar escape ou redenção. Não faço isso". Em *Pornopopéia* há uma recusa a derramamentos, sentimentalismos exacerbados, ao lírico, é tudo mais cru e ao mesmo tempo leve e cômico. Mas o comportamento de Zeca, muitas vezes, também demonstra a interpretação de um mundo em que não há mais saída por vias "legais".

Para concluir, e pensando nesse ritmo jazzístico, poderíamos arriscar uma última aproximação, agora com outro escritor, Júlio Cortázar, que era obcecado por esse estilo musical. Na clássica obra de Davi Arrigucci Jr., *O escorpião encalacrado* [41], dedicada à obra do escritor argentino, podemos notar isso. A certa altura, analisando o conto "El Perseguidor", do livro *Las armas secretas* de 1959, Arrigucci diz:

> E o jazz, como se viu anteriormente, vale na obra de nosso autor como um parâmetro da invenção, um modelo para a linguagem literária, um modelo que incorpora a própria crítica e chega a levar a fidelidade ao tema que lhe dá sentido até os extremos da autodestruição. (...)

[41] ARRIGUCCI JR, D. *O Escorpião Encalacrado.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

> Linguagem com ímpetos de morder a realidade, a música é aqui uma linguagem do desejo, do desejo que não se satisfaz nunca, que persegue sempre, que se arrisca na busca incessante até a beira da desintegração. (ARRIGUCCI, 1973, p.214-15)

No âmbito dessa descrição de uma linguagem imersa na música, "com ímpetos de morder a realidade", é que podemos pensar nos parágrafos construídos em *Pornopopéia*, uma espécie de intersecção entre a construção esmerada e o improviso de um fluxo de consciência, de um solo de jazz. Podemos amarrar ainda mais esses pontos se pensarmos nessa "linguagem do desejo", que não se satisfaz nunca, e que é, talvez, a característica mais marcante de Zeca e do próprio *Pornopopéia* como um todo. Conseguiremos notar, assim, como a escrita do narrador se reflete e é refletida diretamente na forma como ele age no cotidiano. Esses dois pólos, longe de estarem desvinculados, mostram uma interessante interconexão entre a forma e o conteúdo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os objetivos iniciais desse trabalho eram primeiramente analisar a possível atualização da figura do malandro no romance de Reinaldo Moraes, assim como sua forma de narrar, que apontava para algo, no mínimo, diferente, com sua linguagem livre, seus jogos narrativos, a questão do humor etc. Por fim, era importante também fazer um panorama que desse conta do momento contemporâneo, assim como do lugar desse autor na literatura brasileira atual. Para isso mapeamos sua biografia e apontamos algumas tendências da literatura brasileira contemporânea, para, ao final, chegarmos aos pontos onde o romance – na forma e conteúdo – se aproxima de questões prementes do nosso momento social, político e psicológico atual.

Ao longo do trabalho, a questão de uma retomada da tradição malandra na nossa literatura não se mostrou como uma hipótese que esgotaria a problemática, ou melhor, não se mostrou como uma hipótese única, mas sim como algo que provavelmente deixaria lacunas, mesmo que, por outro lado, resolvesse algumas questões. Diante disso foi necessário buscar outros vieses de análise que deixassem a questão um pouco mais em aberto, um pouco mais relativizada, já que a pretensão, desde o início, não era esgotar as possibilidades interpretativas. A saída encontrada foi, além da possível comparação com o malandro, analisarmos o narrador-personagem aproximando-o de outras categorias como o "cafajeste" e o "intelectual *outsider*". Este último, apoiando-nos principalmente na ideia que Edward Said nos traz sobre este conceito. Essa forma mais abrangente de análise nos trouxe melhores resultados, uma vez que, a possível intersecção das três linhas tentadas pode apontar para uma interpretação mais completa do personagem em pauta, podendo, inclusive, sugerir uma nova tipicidade, um personagem novo no interior do cenário atual da nossa literatura.

Na questão da linguagem empreendemos uma análise a fim de explicitar os jogos narrativos – que como vimos são importantes também por serem constantes nas obras do autor – presentes em *Pornopopéia*, assim como os planos narrativos (o narrador e o narratário, a ideia de o personagem narrador estar colado ao presente que narra etc.), e a forma peculiar que o autor dá ao tempo de enunciado e de enunciação, controlando e confundindo-os ao seu bel prazer. O humor, a sátira e a ironia também são analisados quanto aos seus procedimentos, por serem estes que lhe concedem um bom efeito final. Ou seja, não apenas o que é falado, mas a forma como se diz. A presença de outras linguagens artísticas no interior do romance, como o cinema,

também foi abordada, demonstrando novamente uma característica que permite chamar *Pornopopéia* de uma narrativa contemporânea, não apenas pelo momento em que é escrito, mas também pelas técnicas narrativas presentes na estrutura do livro e, obviamente, pelo conteúdo.

As questões contemporâneas, abordadas no quarto capítulo, dão mostras de que o romance está bastante vinculado a questões do nosso momento presente, como a violência, o consumismo, os excessos, a perda de humanidade, mas também a questões mais filosóficas, como a noção de tempo, bastante importante no interior do livro, e presente tanto na estrutura interna como na externa do romance.

Dessa forma, então, vimos como a estrutura narrativa e a linguagem colocam *Pornopopéia* num patamar diferente dos enredos tradicionais, conferindo-lhe certa originalidade. A questão da retomada do "romance malandro" em franca relação com a figura de um "intelectual *outsider*" ou simplesmente um "cafajeste" abrem caminho para uma interpretação mais abrangente do personagem, fugindo ao equívoco de tentar enquadrá-lo numa única e definitiva categoria. Dessa forma, acreditamos na possibilidade de se criar um novo tipo, um novo personagem. Da mesma forma, acreditamos que a discussão proposta aqui cumpra – ao menos parcialmente – sua tarefa de mostrar de que forma, e sob quais perspectivas, Reinaldo Moraes cria um narrador que, ao mesmo tempo que, possivelmente, flerta com uma tradição (a do malando, por exemplo), não o encerra nela, abrindo possiblidades para se criar outras tentativas de interpretações, mostrando assim a riqueza do personagem. Por fim, as aproximações com questões contemporâneas vinculadas tanto à questão social quanto à questão psicológica, bastante em voga, mostram uma relação deveras importante entre fatores internos e externos na estrutura narrativa.

BIBLIOGRAFIA

AB´SÁBER, T. *Lulismo, carisma pop e cultura anticrítica***.** São Paulo: Hedra, 2011.

ADORNO. T. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ALMEIDA, M. A. *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

ANDRADE, M. *Macunaíma.* São Paulo: Villa Rica Editora, 2000.

ANDRADE, O. *Serafim Ponte Grande.* São Paulo: Global, 1989.

ANTÔNIO, J. *Malagueta, Perus e Bacanaços.* São Paulo: Ed. Cosacnaify, 2004.

ARRIGUCCI JR, D. *O Escorpião Encalacrado.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

ARRUDA, A. M. P. Cultura e Literatura Contemporâneas: algumas abordagens do Pós-Moderno. *Revista Estação Literária*, Londrina, V. 9, p. 220-237, jun. 2012.

ASSIS. M. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ed. Ática, 1998.

BECKER, H. S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Tradução de Maria Luisa X. de Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas Vol. 1).
_____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo.* Tradução de José m. Barbosa, Hemerson A. Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas Vol. 3).

BIVAR. A. Kerouac: *O rei dos beatniks*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BORTOLOTTO, M. Tanto Faz, o caralho. Posfácio. In.: MORAES, R. *Tanto Faz*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

BUKOWSKI, C. *Mulheres.* Porto Alegre: LP&M Editores, 2011.

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade:* estudos de teoria e história literária. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
_____. Dialética da Malandragem. *Revista do Instituo de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*, 1970, n. 8, p. 67-88.
_____. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In.: ANDRADE, O. *Serafim Ponte Grande.* São Paulo: Global, 1989. Pg. 175-204.
_____. O Personagem do Romance. In:_____ *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

CASTELLO, J. Inventando a realidade. São Paulo, *Jornal Valor*, 14 dez. 2003, p.10-13.

CASTRO ROCHA. A violência como norte: notas iniciais sobre a cultura brasileira contemporânea. *Revista Rio de Janeiro*, n. 12, jan-ab. 2004.

CISCATI. M. R. *Malandros da terra do trabalho:* malandragem e boemia na cidade de São Paulo (1930 – 1950). São Paulo: Annablume, FAPESP, 2000.

CONTI, M. S. O Malandro Voltou Fissurado. *Revista Piauí*, Edição 51, Dezembro/2010.
_____. A hora e a vez do homem sem nome. *Revista Piauí*, Edição 74, Novembro/2012.

CORTÁZAR, J. *As armas secretas.* São Paulo: José Olympio, 2001.

COSTA E SILVA, A. Orgia Picaresca. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 dez. 2010. Ilustríssima, p. 4-5.

DALCASTANGÈ, R. *Literatura brasileira contemporânea:* um território contestado. São Paulo: Editora Horizonte, 2013.

GOGA, H. M. *O Haicai no Brasil.* São Paulo: Editora Oriento, 1988.

GONZÁLEZ, M**.** *A saga do anti-herói:* estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

FIGUEIREDO, V, L. Literatura e cinema: interseções. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 37, jan/jun de 2011.

JAMESON, Fredric. Reificação e utopia na cultura de massa. *Crítica Marxista*, São Paulo, v. l, São Paulo, Editora Revan, 1994.

JAUSS, H. R. A Estética da Recepção: colocações gerais. In.: LIMA, L. C. (Coordenação e tradução). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
_____. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ed. Áttica, 1994.

JÚNIOR, L de A. Do cômico, grotesco, irônico, obsceno e farsesco. *Revista de Letras*, São Paulo, n.24, v. 12, p.80-8.

KEHL. M. R. *Boemia e malandragem:* a preguiça na cadência do samba. Artigo disponível em: http://blogdaboitempo.com.br/2011/10/24/a-preguica-na-cadencia-do-samba/. Acessado em: 10/11/2012.
_____. *O tempo e o cão:* a atualidade das depressões. São Paulo: Editora Boitempo, 2009.

KEROUAC. J. *On the Road:* O manuscrito original. Tradução de Eduardo Bueno e Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2009.

LUKACS, G. *A teoria do romance:* um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; Ed 34, 2000.

MORAES, R. *Pornopopéia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
_____. *Tanto Faz*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.
_____. *Abacaxi.* Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.
_____. *Umidade: Histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
_____. *Barata!*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
_____. *Tanto Faz & Abacaxi.* São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NUNES, B. *O tempo na narrativa.* São Paulo: Ed. ática, 1988.

PELEGRINI, T. *A imagem e a letra:* aspectos da ficção brasileira contemporânea. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 1999.
_____. De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea,* n.39, jan./jun. 2012, p. 37-55.

OLIVEIRA, F. Jeitinho e jeitão – Uma tentativa de interpretação do caráter brasileiro. *Revista Piauí*, Edição 73, Outubro/2012.

OTSUKA, E. T. *Era no tempo do rei:* A dimensão sombria da malandragem e a atualidade das *Memórias de um sargento de milícias.* 2005, Tese Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

REUTER, Y. *Introdução à análise do romance.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ROSENFELD, A**.** Reflexões sobre o romance moderno**.** In:____. *Texto /Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1967.

ROTH, P. *O Complexo de Portnoy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SAID, E. W. *Representações do intelectual:* as Conferências Reith de 1933. São Paulo: Companhia da Letras, 2005.

SANTOS, R. A. *A Revolução das mochilas:* de on the Road à lenda de Duluoz – A literatura beat de Jack Kerouac. 2002, Dissertação Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP/Araraquara, Araraquara, 2002

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas.* São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.
_____. *Pressupostos, salvo engano, de Dialética da Malandragem*. In.:_____; *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
_____. *Sequências Brasileiras***.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WALDMAN, B. *Do Vampiro ao Cafajeste:* Uma leitura da obra de Dalton Trevisan. São Paulo: Editora Hucitec, 1989.