

***Pornopopéia: a e(pop)éia de Reinaldo Moraes******Pornopopéia: the pop epic of Reinaldo Moraes***Sergio Marcone da Silva Santos<sup>1</sup>

Universidade Federal da Bahia

**Resumo:** Partindo da ideia de instabilidade do gênero Romance, que o permite açambarcar e atualizar outros gêneros tidos como “parcialmente mortos” (BAKHTIN, 1998), discuto a inserção de elementos próprios à epopeia no romance *Pornopopéia*, de Reinaldo Moraes (2011), a partir da formação de uma cosmogonia própria, e da identificação de um sentido de acabamento peculiar ao épos, bem como, de forma breve, arrisco refletir sobre o caráter heroico do personagem-narrador Zeca em contraponto à figura do malandro, designação, ao que parece, tentadora à primeira vista. Para tanto, recorro a alguns conceitos ligados à literatura *pop* (CRUZ, 2003), à representação (AUERBACH, 1994; CANDIDO, 1970), e à epopeia (LUKÁCS, 2000; GONÇALVES; BUESCU, 1997). A intenção é verificar a utilização de elementos da épica, considerada, hoje, “um dinossauro literário” (MADÉLÉNAT apud BUESCU, 1997), como empreendimento autoral – o fazer, a técnica literária –, na construção de uma narrativa ficcional brasileira e contemporânea.

**Palavras-chave:** *Pornopopéia*; epopeia; Reinaldo Moraes; Literatura contemporânea.

**Abstract:** Starting from the idea of instability of the Romance genre, which allows it to hoard and update other genres considered to be partially dead (BAKHTIN, 1998), I discuss the insertion of proper elements to the epic in the novel *Pornopopéia*, by Reinaldo Moraes (2011), from the development of a cosmogony on its own, and the identification of a sense of “ending” peculiar to the times. Briefly, I also risk reflecting on the heroic character of the character-narrator Zeca in contrast to the figure of the trickster, designation, as it seems, compelling at first. Thus, I resort to some concepts related to pop literature (CRUZ, 2003), representation (AUERBACH, 1994; CANDIDO, 1970), and the epic (LUKÁCS, 2000; GONÇALVES; BUESCU, 1997). The intention is to verify the use of elements of the epic, considered today, “a literary dinosaur” (MADÉLÉNAT apud BUESCU, 1997), as an authorial enterprise - the perform, the literary technique etc. - in the construction of a Brazilian and contemporary fictional narrative.

**Key-words:** *Pornopopéia*; epic; Reinaldo Moraes; contemporary literature.

**Submetido em 20 de janeiro de 2020****Aprovado em 22 de junho de 2020****Introdução**

“Meu verso anuncia uma nova Mitologia. Coca-Cola/ Johnson & Johnson/ Mitsubishi/ Que outros comam o fígado de Prometeu e se Sísifo sifo carregando pedra/ que dizer de Atlas carregando o mundo como um saco de batatas: estes não são meus semideuses. Melhor um Cadillac que o carro de Febus, melhor o Iate Clube que o rio de Heráclito.”

*New Olympus*, Cláudio Murilo (1995)

---

<sup>1</sup> Mestre em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Email: sousergiomarcone@gmail.com

A Orlando Freire Jr.

Gostaria de partir da noção de instabilidade do gênero Romance<sup>2</sup> (BAKHTIN, 1998), performada na integração com outros gêneros, em particular a epopeia, para pensar elementos da narrativa épica em *Pornopopéia*, de Reinaldo Moraes (2011).

Para Mikhail Bakhtin, em “Épos e Romance”, o gênero Romance tem em seu caráter um inacabamento que o coloca sempre em condição de evolução (BAKHTIN, 1998, p. 417). Ele diz: “O Romance não é simplesmente mais um gênero ao lado dos outros. Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos” (BAKHTIN, 1998, p. 398). Mas, evolução em relação a quê? Bakhtin trata da evolução do Romance relacionando-o à reconfiguração do modelo e dos estatutos da epopeia, cujos traços constituintes são o “tempo absoluto”, entendido como o passado épico, fechado e separado pela barreira intransponível das épocas posteriores; a “lenda”, que isola do mundo da epopeia a experiência pessoal de todas as novas descobertas e de qualquer iniciativa pessoal; e a “distância hierárquica” estabelecida pelo acabamento do mundo épico, sempre pronto, concluído, sem chance de ser modificado (BAKHTIN, 1998, p. 408-409).

O avanço obtido pelo Romance em relação a tais estatutos – cujo ineditismo gerou um sentido dialético que outros gêneros “formados ou parcialmente mortos” não alcançaram – ocorreu a partir da inserção do “tempo presente”.

Graças ao contato com o presente, o objeto se integra no processo inacabado do mundo a vir, e nele deixa a sua marca de inacabado. Neste contexto inacabado perde-se o caráter de imutabilidade semântica do objeto: o seu sentido e o seu significado se renovam e crescem à medida que esse contexto se desenvolve posteriormente. Isto conduz a transformações radicais na estrutura da representação literária, que adquire uma atualidade específica (BAKHTIN, 1998, p. 419-420).

Temos, então, no tempo presente e na renovação de sentidos, no significado e nas transformações na estrutura da representação literária, os alicerces que transformaram o Romance em gênero forte, cuja potência permite açambarcar outros gêneros, inclusive, sem a necessidade de prescindir da representação do passado, algo caro à epopeia. “Pelo contrário”, diz Bakhtin, “a representação autenticamente objetiva do passado enquanto tal só se torna possível no Romance” (1998, p. 419).

---

<sup>2</sup> Grafado maiúsculo para diferenciá-lo como gênero.

Assim, o tempo presente suplanta o tempo absoluto sem deixar de visitá-lo, refletindo de forma mais profunda e substancial, mais sensível e rápida a evolução da própria realidade, ao passo que contribui para a renovação de todos os outros gêneros, contaminando-os por meio de sua evolução e condição de inacabamento (BAKHTIN, 1998, p. 400).

Além disso, de acordo com o filósofo e crítico literário húngaro Georg Lukács, a “epopeia e o romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados históricos-filosóficos com que se deparam para a configuração” (2000, p. 55). A observação, além de sugerir a condição de mundo como fator relevante para demarcar ambos – de *acabado* na epopeia, para *em processo* no Romance –, expõe o caráter empírico do épos, estabelecido, pelo menos, desde a *Eneida* de Virgílio (70-19 a.C.), cuja “versatilidade poética e ideológica”, segundo o *E-Dicionário Eletrônico de Termos Literários*, transformou-o “numa fonte infinita de recursos e mecanismos para (re)produção futura” (*on-line*). Assim,

com Virgílio, o Mito foi definitivamente apropriado pela História, aliando-se intimamente ao Estado romano na forma imperial e absolutista [...] e, portanto, *expondo o sentido da existência da epopeia através do vínculo que a prende à realidade sócio-política contemporânea*<sup>3</sup>. (*On-line*, grifo nosso)

É este o sentido de épos que abraço neste trabalho. Aquele que se alia aos caracteres de tempo presente e inacabamento do Romance, e, ao “renovar-se”, dialoga com e na contemporaneidade através de recursos estilísticos próprios.

E, para testar tal possibilidade, comento passagens de *Pornopopéia*, romance de Reinaldo Moraes<sup>4</sup> (2011), tencionando refletir sobre a presença da narrativa épica no Romance brasileiro contemporâneo.

<sup>3</sup> Verbetes “Epopeia”. *E-Dicionário Eletrônico de Termos Literários*. Disponível em: <[edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/epopeia](http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/epopeia)>. Acesso em: 19 out. 2018.

<sup>4</sup> Reinaldo Moraes lançou seu primeiro romance, *Tanto faz* (Ed. Brasiliense), em 1981, a partir de uma bolsa de estudos com destino a Paris. Em 1985, lançou outro romance *Abacaxi* (Ed. L&PM), quando passa 17 anos sem publicar. No intervalo de tempo em que passa sem publicar obras literárias, ele se dedicou 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. Trabalhou também com traduções de escritores como William Burroughs (*Junky*), Thomas Pynchon (*Vineland*), Charles Bukowski (*Mulheres*) e Jean Cocteau (*Ópio*). É autor da lendária foto da capa do LP *Todos os olhos* (1973), de Tom Zé. Moraes voltou a escrever uma obra inédita em 2003, o infanto-juvenil *A órbita dos caracóis* (Companhia das Letras). Em seguida lançou seu único livro de contos, *Umidade*, em 2005, e em 2007 o livro infantil *Barata!*, ambos pela Companhia das Letras. Lançou, ainda, uma coleção de textos feitos para a revista *Status*, chamada *Cheirinho de amor*, em 2015, pela editora Alfaguara. É

## 1 Uma epopeia pornô

*Pornopopéia* está dividida em duas partes: a primeira conta a angústia de Zeca – um paulistano de 42 anos, diretor de uma única obra cinematográfica, *Holisticofrenia*, e sócio na produtora *Khmer* –, ao estar diante de um computador com a obrigação profissional de escrever um roteiro para um comercial de uma empresa de embutidos de frangos, entre uma cheirada de cocaína e outra, nada consegue criar. Ao invés disso, ele começa a escrever sobre uma “orgia espiritual” da qual fez parte no dia anterior, chamada por ele *surubrâmane*.

No dia seguinte, tenta mais uma vez escrever o roteiro e pede mais drogas ao traficante Miro que, numa troca de tiros em frente ao seu apartamento, morre, o que faz com que ele fique com todo o estoque de entorpecentes que pertencera ao traficante, escondendo-o atrás de um hidrante no prédio onde mora. Na segunda parte, Zeca já está em Porangatuba, cidade praiana fictícia do interior de São Paulo, e continua seu périplo de aventuras sexuais, dessa vez já foragido da polícia, pois a investigação na capital sobre a morte do traficante tem indícios de que ele participou ao menos da cena do crime.

Como o próprio nome sugere, *Pornopopéia* – com acento mantido sob exigência do autor – possui em sua narrativa uma grande quantidade de palavras, cenas de sexo e uso de drogas descritas de forma pormenorizada, além de uma série de referências a artistas e obras de diversos gêneros, atravessada por doses de humor e ironia vindos, sobretudo, de aliterações, como em: “Depois do bailarino, foi a vez da Big Blond, que nos deu vista plena de seus über úberes [...]” (MORAES, 2011, p. 118); neologismos: “[...] qual um ente anfíbio e alado da mitologia indígena litorânea – o *passaralhalbatroz*” (MORAES, 2011, p. 470, grifo do autor); referências a artistas e escritores como Guimarães Rosa, The Doors, John Lennon, Sade e Thomas Pynchon (MORAES, 2011, p. 80, 81, 174, 227, 435); ao cinema: “Vi como a água escorria vermelha pelo ralo. Puro ‘Psicose’”, ou “Segui pela Alagoas, palco recente de uma cena eletrizante dos ‘Intocáveis’” (MORAES, 2011, p. 318-319); a marcas, como *Land Rover*, *Révlon* e *Google* (MORAES, 2011, p. 18, 158, 434); à internet, através de

---

colaborador da revista *Piauí* e do jornal *Folha de S. Paulo*. *Pornopopéia* foi lançado em 2009, e tem edições traduzidas no exterior.

aparatos como computadores, celulares e e-mails, e a modos de expressão da Rede, como o uso de *caixa alta*, sinônimo de exaltação: “[...] na web, tinha vários e previsíveis meios à minha espera. Lia, assunto: ‘Dinheiro!’ Zuba, assunto: ‘Devolução’. Nissim, assunto: ‘Tá vivo?’ Nina, assunto: ‘URGENTE!!!’ [...]” (MORAES, 2011, p. 648); *haicais*: “cadê Sossô/ sem sossô/ meu coração s/o/ç/o/b/r/a” (MORAES, 2011, p. 391); poemas: “Sexo, só por amor/ faça frio ou calor – assim era no início./ Mas era um desperdício./ Se amor fala mais alto/ no topo do planalto./ ao descer a planície/ afunda na mesmice./ Bom do sexo é o vício./ sacanagem, meretrício./ orgia, despautério – deus salve o adultério” (MORAES, 2011, p. 139); além de trocadilhos: “[...] como soía e às vezes doía acontecer”, ou “pelo menos não era marido, o Conde Crápula” (MORAES, 2011, p. 227, 405) etc.

O título da obra explícita, ainda, tratar-se de um épos – esse “vasto edifício de palavras”, “lugar de canto, comemoração e invectiva”, “objeto de imitação, enobrecimento ou paródia” – que, desde a época alexandrina, tornou-se um gênero que conta a “narrativa poética de qualquer ação grandiosa” (BUESCU, 1997, p. 35-36). A “ação grandiosa”, mesmo que burlesca<sup>5</sup>, narrada por Zeca, se passa, em maioria, no universo *underground*, precisamente na região conhecida como *Baixo Augusta* em São Paulo, que, no romance, é habitado por prostitutas, travestis e traficantes, frequentadores de biroskas e hotéis baratos, além de consumidores de drogas e bebidas. Daí a chamada, desde o nome da obra, para a picardia trocadilhista do texto: trata-se de uma *epopeia pornô*.

Passo a apresentar, então, algumas características de *Pornopopéia* (2011) que o aproximam da epopeia, primeiramente, através da *recriação* de uma cosmogonia própria, e, depois, a partir do sentido de *acabamento*, considerado primordial ao estilo. Tendo em vista ser característica da epopeia a possibilidade de certos episódios serem contados independentemente de sua história (GONÇALVES, 1997, p. 20)<sup>6</sup>, o trecho escolhido para comentário é o que relata, em mais de cem páginas, a experiência da

---

<sup>5</sup> Desde Homero há textos paródicos que lhes foram atribuídos, e que viriam influenciar a comédia, como o *Batracomiomaquia*, uma luta de rãs e ratos, e o *Margites*, consagrado a um anti-herói a quem tudo saía ao contrário (GONÇALVES, 1997, p. 25-26). Interessa-me a condição e a possibilidade *anti-heroica* dessas narrativas, mesmo que constituídas a partir do modelo pedagógico em que estavam inscritos.

<sup>6</sup> Maria Isabel Rebelo Gonçalves relata o que considera arquetipos da épica grega legados para as futuras epopeias “de Virgílio a Camões”. Dentre eles, enumera a “descrição de armas dos heróis”, as “evidentes interpolações” e a aparição de algumas “inconsistências”, como o reaparecimento de personagens anteriormente mortas (GONÇALVES, 1997, p. 21).

participação de Zeca numa cerimônia de iniciação espiritual devotada a “Zebuh-Bhagadhadhoga” (MORAES, 2011, p. 89-237).

## 2 *Cosmogonia pop*

No trecho em que narra a *orgia lisérgico-espiritual*, Zeca está digitando sua aventura, ocorrida no dia anterior, no intuito de transformá-la num roteiro para um filme pornô. Eis a aventura: juntamente com seu amigo Ingo e a jovem Sossô, Zeca vai ao “complexo indiano” da guru Wyrna Samayana e lá ouve que o “bramanismo Zebuh-Bhagadhadhoga” teve sua origem na “cosmogonia védica”<sup>7</sup>, cuja deusa Shiva Pavarti, entidade que possui “ambos os sexos” e “que zela pelos grandes ciclos de criação e destruição do universo material”, se manifesta através do touro sagrado Zebuh (MORAES, 2011, p. 92-93). Suas ideias, “expressas nas insuficientes palavras humanas”, “têm estatuto de oração, de apelo cerimonioso ao sagrado”, e sua iniciação se dá a partir da “descoberta do divino Zebuh que há em você”<sup>8</sup> (MORAES, 2011, p. 118-119).

Os três entraram ali sob efeito de ácido lisérgico e até então Zeca não sabia que a sessão culminaria em sexo feito em grupo (além deles, havia mais cinco pessoas), chamado pelo narrador de *surubrâmane*, num dos inúmeros trocadilhos que perpassam a obra.

Formados muitas vezes por aliterações e neologismos, os trocadilhos constituem uma marca registrada do romance. Para Décio Cruz, em obra sobre a literatura *pop*, os trocadilhos podem ser concebidos como uma “colagem de linguagem, uma vez que superpõe[m] imagens díspares em um único signo, desconstruindo a forma fixa do significante”, gerando, por sua vez, uma “ambivalência do significado através da desconstrução da previsibilidade do significante” (CRUZ, 2003, p. 111-112).

No romance, o aspecto lúdico do trocadilho assoma uma torrente irônica, a partir de “imagens díspares”, que é utilizada de forma empenhada por Zeca para dessacralizar, dentre outras coisas, toda a cosmogonia invocada pela religião Zebuh, seus deuses, rituais e crenças, sob a carapaça de *fazer rir*.

<sup>7</sup> Segundo o Dicionário Eletrônico Houaiss (2009), “Cosmogonia” é o “corpo de doutrinas, princípios (religiosos, míticos ou científicos) que se ocupa em explicar a origem, o princípio do universo; cosmogênese”.

<sup>8</sup> Mais tarde sabe-se, através de uma imagem do Zebuh, que trata-se de um touro com o falo em riste.

Assim, a posição das mãos na imagem de uma deusa estaria dando um “fuck you cósmico” (MORAES, 2011, p. 92); um pequeno Buda que jorra água pela barriga teria o cano “entrando pelo rabo” (MORAES, 2011, p. 94); ou mesmo o chá que lhe é servido pode conter “alguma raspa de chifre de iaque com extrato de mandrágora asiática e sêmen desidratado de leopardo-das-neves do Himalaia” (MORAES, 2011, p. 112). E, como narra o ocorrido no templo através de sua memória adicta, ele recorre, para aumentar os detalhes da experiência, a uma “verdadeira bíblia desdobrável”, que nada mais é que um *folder* (“ave, folder!”) colhido no local (MORAES, 2011, p. 117).

No entanto, Zeca não desfaz dessa cosmogonia como quem almeja um governo niilista para o mundo. Antes, aposta numa outra forma que norteia a relação entre o indivíduo e o universo. Essa relação passa pelas tantas referências encontradas ao longo do livro ao cinema, a artistas, à literatura, à crítica, à música, à sociedade, ao politicamente correto etc., que criam o que chamo de *cosmogonia pop*. Se para Zeca nada importava, nem família, nem trabalho, nem relações amorosas ou de amizade, ou se não tinha seriedade no trato com quaisquer coisas, sua única referência, no campo imaterial, seria a vida vivida a partir de um universo muito particular formado de *bens culturais*<sup>9</sup>.

Dessa forma, com os mesmos recursos de *fazer rir* (trocadilhos, ironias), Moraes insere um panteão de nomes e coisas, fazendo-nos ler uma longa sequência daquilo que soa a *símbolos míticos* pertencentes a um segmento cultural tido como “universal”, onde marcas, obras, seus autores e características sempre possam dizer algo de si e por si mesmos. Para Décio Cruz, “a tautologia mítica faz com que o mito se reporte sempre a ele mesmo, dando continuidade a uma estrutura montada ideologicamente para manter a si mesma ininterruptamente” (2003, p. 185). Vejamos.

Quando Zeca está a caminho do templo e se depara com uma jovem lavadeira ouvindo e se requebrando ao som de um “funk rap hip-hópico”, cujo refrão dizia “Chique nada, ela é cachorra na balada”, diz: “Ralentei ainda mais os passos e dei um

---

<sup>9</sup> Há um longo verbete tratando do conceito de “bem cultural” no *Dicionário do patrimônio cultural*, do site do “Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional”, o IPHAN, considerando a aplicação do conceito em sentido lato ou stricto sensu. No sentido amplo, um bem cultural se refere a “um bem, material ou não, significativo como produto e testemunho de tradição artística e histórica, ou como manifestação da dinâmica cultural de um povo ou de uma região (apud FERREIRA, 1986, p. 247)”. No sentido estrito, ele se associa a bens escolhidos para preservação. Considero, *mutatis mutandis*, ambos os sentidos afeitos a Zeca. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/79/bem-cultural>>. Acesso em: 14 dez. 2019

zoom fechado naquela bunda swingando no ritmo das esfregadas no tanque. Um penetrabile vivo, é o que sugeria a bunda da lavadeira” (MORAES, 2011, p. 90). Tanto os termos “ralentar” e “cantabile”, que compõem juntamente com “penetrar” o trocadilho “penetrabile”, são provenientes da música erudita e buscam, no empreendimento, contrapor ironicamente o universo *funk*, visto como prosaico do ponto de vista da acuidade musical.

Um outro exemplo é quando apresenta uma das participantes do ritual orgiástico como uma “poderosa loira Wellaton versão Dunkin’ Donuts” usando marcas conhecidas mundialmente para se referir ao dourado artificial de seus cabelos, e ao seu peso, sugerido pelo formato redondo das famosas rosquinhas (MORAES, 2011, p. 113).

Ou ainda quando vê num outro participante do *surubrâmane*, o magro Anselmo – “atraente figura, de tão repulsiva” (MORAES, 2011, p. 185) –, a possibilidade de incluí-lo numa refilmagem sua: “Se eu me meter um dia a refilmar o ‘Nosferatu’ do Murnau, como já passou pela minha cabeça (e do Herzog também, um pouco antes), vou propor ao Anselmo o papel do vampiro maledetto” (MORAES, 2011, p. 185). Para além da associação física entre Anselmo e o assombroso personagem, há uma amostra da intimidade do narrador com o *bem cultural cinema expressionista alemão*, seguida da pretensão, descabida, de pertencer a essa escola.

Portanto, *funk*, música erudita, lavadeira, *Wellaton*, *Donuts*, cor do cabelo, cinema, *Nosferatu*, Murnau, Herzog e a magreza *nelsonrodrigueanamente* “repulsiva” mas “atraente” de Anselmo, assumem um caráter de consciência mítica que pressupõe uma “unidade indivisível entre os seres e as coisas”, e que fundem “símbolo e significado, imagem e objeto, nome e coisa” (CRUZ, 2003, p. 182).

Moraes, ao evocar a todo instante mitos da cultura, recria um ambiente – uma cosmogonia própria, *pop* – para a sua epopeia, da qual Zeca é o herói, e as experiências do *surubrâmane* sua aventura.

### 3 O *Surubrâmane*

Outro aspecto a destacar quanto à aproximação do romance com o épos é que nas mais de cem páginas que narram a *orgia lisérgico-espiritual surubrâmane* há um sentido de *acabamento* que se dá através de um desfile ininterrupto de acontecimentos.

Segundo Erich Auerbach, no clássico *Mimesis - A representação da realidade na literatura ocidental*, o “impulso fundamental do estilo homérico” é “representar os



fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais” (1994, p. 4).

Em *Pornopopéia*, Zeca vai nos informando da chegada ao templo, elencando seus primeiros contatos visuais com objetos e pessoas, os exercícios iniciais da cerimônia, até descambar para nudez e sexo coletivos. E é nas minúcias do sexo feito em grupo que a narrativa procura não deixar indefinições, ou lacunas, quanto aos acontecimentos.

A gordinha, que eu não sabia se tinha ou não gozado junto comigo, acabou me liberando pra ir se dedicar a sei lá bisonha empreitada, pois não vi pra onde ela foi. [...] Quanto a mim, fiquei ali mesmo onde estava, de costas no tapete, esperando os ponteiros do meu metabolismo saírem do vermelho, olhos fechados de verdade agora, boca e napa saturadas de feromônios à putanhesca. No meu pau molhado de cuspe um suave latejamento era única sequela sensível daquele longo ciclo de bagadagadogagem explícita. Senti com a mão que o maledeto não tinha arrefecido por completo. Não havia a menor dúvida que o chá de Samayana continha algum afrodisíaco brabo. (MORAES, 2011, p. 224)

Aqui, fica-se sabendo que Zeca havia acabado de manter relações com uma mulher e, que, portanto, estava se recuperando fisicamente, embora seu membro estivesse ainda semiereto, fruto de uma beberagem que lhe fora servida pela sacerdotisa Samayana. Tudo é narrado em um mesmo plano, “sempre em pleno presente espacial e temporal”<sup>10</sup> (AUERBACH, 1994, p. 5), no qual os fatos se ligam sem interstícios, e, em grande parte, a partir de uma única voz, a dele.

Além disso, durante o relato da orgia não há nenhuma menção à passagem do tempo. Não se sabe ao certo o quanto durou, pois o que importa nessa narrativa *surubrãmene* é a observação da “maneira própria de viver do herói” Zeca em sua aventura sexual, cuja missão, dada a si mesmo, consiste em: “a) cair de língua naquela tundra perfumada de lolita louca [Sossô]. b) Meter em seguida a rola bem fundo lá dentro” (MORAES, 2011, p. 209). E, para que saibamos como pretende atingir as metas, é-nos oferecido, além de “um complexo de acontecimentos preciso, espacial e temporalmente delimitado”, “outros complexos anteriores” concebidos de forma independente daqueles (AUERBACH, 1994, p. 13).

Auerbach cita como exemplo de “complexo anterior” a famosa passagem na qual a governanta Euricléia vê “a cicatriz de Ulisses” ao lhe lavar os pés, possibilitando

<sup>10</sup> Diz Zeca: “Abro os olhos para o dia claro e para o presente do indicativo [...]. Ligo, pois, minha câmera narrativa em modo presente, o único que as câmeras reconhecem” (MORAES, 2011, p. 379)

lembrar de informações preciosas acerca da origem familiar do herói da *Ilíada*. O autor alemão considera esse o “elemento retardador”<sup>11</sup> da narrativa homérica que permite inserir um dado do passado sem interromper seu presente espaço-temporal (AUERBACH, 1994, p. 3-4).

É assim quando, em meio à narrativa da orgia, Zeca sente a falta de sua câmera “pra mostrar” as “manobras” sexuais que acontecem entre ele, sua amiga Sossô e o “negro Melquíades”, outro participante do ritual (MORAES, 2011, p. 205). Sem nos fazer esquecer que a transcrição da orgia tencionava se transformar num filme, ele se permite lamentar a falta do equipamento de filmagem no momento *surubrãmene*, e aproveita para tecer comentários *críticos* sobre o ato de escrever roteiros.

Descrever com palavras é foda, mesmo que sejam só rubricas num roteiro, nada que aspire à imortalidade [...]. O cinema tem que nascer das imagens. Por isso torço o nariz pra adaptações de livros, se o adaptador não se chamar Hitchcock. Aliás, o Hitch só se valia de noveletas populares de segunda ou mesmo de quinta categoria. No “Psicose”, por exemplo, ele mandou o estúdio comprar todas as cópias do livro do tal de Robert Bloch, autor da história, para que ninguém soubesse o final (MORAES, 2011, p. 205-206).

Zeca continua, na sequência, a falar de filmes como *Cidadão Kane*, de Orson Welles, e *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, e a lembrar, ainda, dos cineastas Jean Luc Godard e Domingos de Oliveira enquanto troca carícias e penetrações.

Dessa forma, no momento mesmo que vemos o herói “na sua maneira bem própria de viver”, entre drogas e fazendo sexo com diversos parceiros, tal digressão traz à tona sua condição de cineasta de uma obra só, cuja pretensão é transformar aquela experiência em um filme pornô que lhe renda dinheiro. E tudo isso aparece “no decorrer da ação” (AUERBACH, 1994, p. 4) sexual, tornando todos os acontecimentos – da orgia ao desejo de filmá-la, passando por sua propensão à *crítica* – claros. Aqui, nada se permite ficar oculto, ratificando o perfil – e o projeto – épico da obra.

### **Para finalizar – malandro não, herói**

---

<sup>11</sup> Erich Auerbach toma emprestado o termo das cartas trocadas entre Wolfgang Goethe e Friedrich Schiller em 1797, e arremata: “O elemento retardador, o ‘avançar e retroceder’ mediante interpolações, também a mim parece estar, na poesia homérica, em contraposição ao tenso impulso de uma meta. Decerto Schiller tem razão quando diz que Homero descreve ‘meramente a tranquila existência e ação das coisas segundo sua natureza’; a sua finalidade estaria ‘presente em cada um dos pontos do seu movimento’” (AUERBACH, 1994, p. 3)

Cabem, ainda, algumas palavras acerca do caráter do personagem-narrador Zeca a partir do entendimento de que seu perfil aproxima-se ao herói – mas, que tipo de herói? –, em vez de ao malandro, figura que, num primeiro momento, tenderíamos para associar.

Em texto canônico, o crítico Antonio Candido, ao examinar o romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (1855)<sup>12</sup>, afirma que ali fermentaram arquétipos que fariam parte de “um grande ciclo de cultura” comprazido em casos de *tricksters* e “sina”, representativos da vida, e “capazes de estimular a imaginação de um universo menor dentro deste ciclo: o brasileiro” (CANDIDO, 1970, p. 77).

Para Candido, o caráter dialético, malandro, de ordem e desordem presente nas *Memórias* – no qual a vida se daria em meio a *imbróglios* provocados por acontecimentos simultâneos entre boas e más intenções e não se sabendo onde um e outro começam –, atingiu em cheio os leitores via identificação com as circunstâncias de caráter social e sua ligação ao “modo de existência” típico de nosso meio: a obra *corresponderia profundamente* a certos aspectos da sociedade brasileira da primeira metade do século XIX (CANDIDO, 1970, p. 77), fazendo escola. De lá para cá, uma plêiade de personagens malandras (inclusive em seu sentido lato: desajustadas, escroques, machistas, violentas etc.) povoou a literatura brasileira, de Machado de Assis a Rubem Fonseca, de Mario de Andrade a Mário Bortolotto.

No entanto, se defendo que há em *Pornopopéia* uma cosmogonia própria, criada a partir de um universo cultural particular (confundido com o do próprio autor), arrisco pensar Zeca como o herói desse lugar.

Como dito, o personagem não é propenso ao niilismo, dado seu desejo intenso e hedonista de viver a vida<sup>13</sup>. Suas peripécias, cheias de decisões erradas, como quando resolve ficar com a droga pertencente ao traficante Miro, ou não paga a pensão do filho para gastar em farras, tanto faz se agradam ou não ao cotidiano ordinário dos hábitos, costumes e responsabilidades, pois, da forma como leio o romance, elas correspondem ao *modus vivendi* que se coaduna ao universo composto de bens culturais criado por ele.

---

<sup>12</sup> Publicado primeiramente em folhetins, e depois em dois volumes nos anos 1854-55.

<sup>13</sup> Filosoficamente, ao niilista nada existe e o afeta em absoluto.

Quero dizer que Zeca – diferentemente do malandro, figura mítica e emblemática de nosso romancista e interlocutor, segundo Candido, do imaginário nacional – remanesce de um grupo específico ligado a um *bem cultural* conhecido como *marginal, maldito, underground*, que é frequentador, espectador e produtor artístico, vanguardista por vezes, baseado na capital paulista. A esse grupo pertencem artistas como Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção na música, as companhias de teatro *Parlapatões* e *Satyros*, o cartunista Angeli, o escritor Marcelo Rubens Paiva, e aqueles que giram em torno da casa de espetáculos e bar *Cemitério de Automóveis*, entre outros. E isso está longe de ser o “modo de existência” do povo brasileiro, que tem no aparelho de TV sua maior fonte de entretenimento<sup>14</sup>, e mais para um grupo seletivo, não raro estudioso, apreciador das artes em suas mais distintas manifestações, e notívago.

Enquanto, para Candido, o malandro se inseria na dinâmica social, e passa a ser explorado de forma semifolclórica a partir do século XIX – talvez com desdobramentos perversos para as futuras gerações quanto à não valorização de personagens com denodo suficiente para fazer frente às crueldades de nossa existência, inclusive social –, Zeca eleva em alguns graus a condição *outsider* dentro do grupo dos *malditos*, e essa superlatividade – que o “ergue um palmo” acima de seus pares, diria Lukács<sup>15</sup> (2000, p. 66) – é competência do herói, comprovada num rápido resumo dos fatos que preenchem sua biografia.

Além de se autoproclamar “artista” do “cinema marginal” (MORAES, 2011, p. 16-18) e autor de uma obra só que parte para o pornô para levantar recursos (MORAES, 2011, p. 280-281), Zeca é produtor de roteiros de comerciais, embora não os consiga escrever, demonstra ter lido uma grande quantidade de autores, assistido a filmes de diretores consagrados, e ouvido de Bob Dylan a John Coltrane etc. (para *elastecê-los* semanticamente com trocadilhos e sobrevalorizá-los), sobrevive atolado em dívidas, vê

<sup>14</sup> De acordo pesquisa recente, realizada pelo IBGE/PNAD, sobre hábitos de diversão da população brasileira. Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/estatisticas/multidominio/cultura-recreacao-e-esporte/9388-indicadores-culturais.html?=&t=resultados>>. Acesso em: 13 dez. 2019

<sup>15</sup> De acordo com Lukács, o herói nunca é um indivíduo, pois seu destino é o de uma comunidade, com atos que representam “perfeição e completude do *sistema de valores* que determina o cosmos épico” (2000, p. 67, grifo meu). Esse “sistema” cria e organiza, gere o todo orgânico, do qual a série de aventuras adquire “peso pela importância que possui para a fortuna de um grande complexo vital [...], de um povo, de uma estirpe” (LUKÁCS, 2000, p. 67).

um traficante morrer e fica com sua droga, passa a suspeito, foge e envolve-se em novas aventuras sexuais que ensejam novas fugas etc.

Por fim, mas não menos importante, Zeca almeja *vencer a morte*, algo caro ao perfil heroico, e deixar sua história, um legado, para a posteridade, tornando-se também ele um mito do universo cosmogônico. Voltemos ao romance.

Toda a história de *Pornopopéia*, fica-se sabendo, é um relato das aventuras vividas pelo narrador que deverá ser enviado a alguém para que se torne um livro. Logo na página 29, Zeca se dirige a esse alguém, para, em seguida, se perguntar: “Aliás, com quem eu tô falando aqui [...]?”. E segue:

Até esse minuto tava achando que *você* era eu mesmo, como sempre. Mas me veio agora uma ideia maluca sobre a sua possível identidade. Nem quero especular muito sobre isso agora pra não bagunçar ainda mais o meu coreto psíquico. Mas é uma ideia interessante que o meu cérebro fabricou pra se entreter um pouco consigo mesmo enquanto não se decide a encarar [o roteiro para o comercial d]os embutidos. Se der certo, tiro um filme da história de ontem [do ritual *surubrãmene*] na Samayana, e você, um livro. Não esquenta com isso agora, em todo caso. Continua lendo. Ou não. Cê que sabe. Por ora, só preciso de um ouvinte – um qualquer você, que poderá ou não ser *você* (MORAES, 2011, p. 29, grifos do autor).

Há dois *vocês* para quem está escrevendo. O primeiro, um leitor qualquer, indefinido, enquanto o segundo, grafado em itálico, passa a ser o destinatário ideal, aquele a quem o texto que escreve deve chegar para se transformar em um *bem*, um livro.

Ao nos aproximarmos do final da obra, vemos que Zeca já havia deixado Porangatuba e partido para a cidade de Paraty, onde vende seu computador para financiar mais uma fuga, já que a polícia continua em seu encalço. E ele reitera o envio, por e-mail, do texto descrito nas mais de 600 páginas anteriores. “Daqui a minutos tudo estará na sua mão via internet” (MORAES, 2011, p. 652). Boa parte de sua vida, agora, está descrita naquele “moribundo roteiro” (MORAES, 2011, p. 656), que será, pretensamente, também transformado em livro pelas mãos desse alguém que receberá o relato.

Com a venda do equipamento, contudo, a história se interrompe, chegando ao fim, pois não há mais como Zeca continuar digitando suas aventuras.

Vou te enviar agora essa bagaça [o romance que estamos acabando de ler] e formatar o disco rígido pra apagar todos os meus arquivos, antes de entregar o

computinha aqui pro Juvenal do Paraty-Amar [dono e hotel onde estava hospedado] e embolsar as quatrocentas pilas [valor da venda] (MORAES, 2011, p. 657).

Não se sabe qual o fim de vida de Zeca, e algo soa etéreo ao final do livro. O herói, então, parece eternizar-se não só pela reticência causada pela venda do aparelho, mas pela transformação de suas peripécias em dois (ou três) bens culturais – um roteiro que virará filme, e um livro –, que, juntos, o colocarão ao lado dos nomes<sup>16</sup> tão invocados em sua cosmogonia. Zeca, sua vida, suas aventuras, se transformarão, enfim, em *bem cultural*.

Com efeito, ante a possível dubiedade quanto à edição de suas obras *a posteriori*, é bom dizer que isso não ameaça a unidade do conjunto narrativo, tendo em vista que, se estamos diante de um épos, “tudo tem sua vida própria e cria a sua integração a partir da própria relevância interna” (LUKÁCS, 2000, p. 68). *A contrario*, o envio do relato e suas finalidades (virar filme, livro, eternizar-se), apesar de não se saber da existência de fato do destinatário, e se as obras ficarão prontas, correspondem a caracteres do gênero, como a não conclusão no final e a irrealização da sua plenitude (LUKÁCS, 2000, p. 68).

Assim, mesmo que mostrado de forma diminuta, entendo que o empreendimento de Reinaldo Moraes, em *Pornopopéia*, foi aproximar o texto ao épos através de recursos próprios ao gênero, com a *recriação* de uma cosmogonia a partir do universo composto de seu *background* cultural, bem como da manutenção do sentido de acabamento, e da sugestão de um caráter heroico ao personagem-narrador Zeca.

## Referências

AUERBACH, Erich. *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. 3 ed. Trad. equipe de realização Ed. Perspectiva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. Épos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini, et. al. 4. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 1998, p. 397-428

---

<sup>16</sup> A comunidade que, no caso, detém o “sistema de valores” épico.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. *Os Lusíadas* e o exotismo literário. In: GONÇALVES, Maria Isabel Rebelo; BUESCU, Maria Leonor Carvalhão, et. al. *Épica. Épicas. Épica camoniana*. 1. ed. Constância-Lisboa: Edições Cosmos, 1997, p. 33-44.

CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem* (Caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias), 1970. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/article/download/69638/72263/>>. Acesso em: 14 dez. 2019.

CRUZ, Décio. *O pop: Literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto Editora, 2003. E-Dicionário Eletrônico de Termos Literários. Verbete “Epopéia”. Disponível em: <[edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/epopeia](http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/epopeia)>. Acesso em: 19 out. 2018

GONÇALVES, Maria Isabel Rebelo. Épica grega. In: GONÇALVES, Maria Isabel Rebelo; BUESCU, Maria Leonor Carvalhão et. al. *Épica. Épicas. Épica camoniana*. 1. ed. Constância-Lisboa: Edições Cosmos, 1997, p. 13-31.

HOUAISS, A. Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Instituto Houaiss/Objetiva, 2009. CD-ROM.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad., posfácio e notas José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MORAES, Reinaldo. *Pornopopéia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011 (Edição de bolso).

MURILO, Cláudio. New Olympus. In: LYRA, Pedro (Org.). *Sincretismo: a poesia a geração 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 240-241