

**ÁLBUM DUPLO: MÚSICA POP E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES NA
LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

*ÁLBUM DUPLO: POP MUSIC AND SUBJECTIVITY PRODUCTION IN BRAZILIAN
CONTEMPORARY LITERATURE*

Antônio Laranjeira

Universidade Federal da Bahia

RESUMO: Concebe-se o discurso literário pop a partir da convergência entre literatura e outras linguagens, mais especificamente, a da *pop art*. Conforme Evelina Hoisel, a *pop art* se alicerça nos aspectos cotidianos da sociedade de consumo, o que implica a interpenetração de técnicas e temáticas dos meios de comunicação com a cultura erudita e fragiliza as fronteiras entre alta cultura e cultura popular. Dois aspectos inscrevem *Álbum Duplo – um rock romance* (2013), de Paulo Henrique Ferreira, no debate acerca do discurso literário pop: a princípio, o escritor propõe para a narrativa uma trilha sonora, disponibilizada em um *website*; além disso, as canções desempenham papel crucial na configuração das subjetividades das personagens. Segundo Simon Frith, a música pop oferece ao indivíduo formas de ser e estar no mundo. Assim, a resposta estética não está desvinculada de questões éticas; a música pop promove um forte sentido de sociabilidade, produz identidades e possibilita a inserção do sujeito em narrativas culturais imaginárias. Pretende-se: a) discutir como são representados os modos de subjetivação que se processam na contemporaneidade, considerando o papel da cultura pop; b) problematizar a respeito da diluição das fronteiras entre erudito e popular; real e imaginário; local e global.

PALAVRAS-CHAVE: discurso literário pop; Álbum Duplo; cultura pop; subjetividades.

ABSTRACT: Pop literary discourse is defined by the convergence between literature and other languages, more specifically, pop art. As Evelina Hoisel states, pop art is grounded in the everyday aspects of consumer society, which implies the interpenetration of techniques and themes of media and high culture, and weakens the boundaries between high culture and popular culture. Two aspects bind *Álbum Duplo – um rock romance* (2013), to the concept of pop literary discourse: at first, the writer proposes a soundtrack for the novel, available on a website; In addition, the songs play a crucial role in the subjectivity of the characters configuration. According to Simon Frith, pop music provides the individual ways of being in the world. Thus, the aesthetic response is not detached from ethical issues; pop music promotes a strong sense of sociability, produces identities and enables the inclusion of the subject in imaginary cultural narratives. We intend to: a) discuss how are represented subjectivity modes that take place in contemporary society, considering the role of pop culture; b) argue about the blurring of boundaries between classical and popular; real and imaginary; local and global.

KEYWORDS: pop literary discourse; Álbum Duplo; pop culture; subjectivities.

Usualmente, as aproximações entre literatura e *rock and roll* são consideradas espúrias. Na coletânea *Rock Book – contos da era da guitarra* (2011), Ivan Hegen assinala que tais conexões poderiam levar os mais “céticos a erguerem as sobrancelhas”, como numa reação de desdém, decorrente dos estereótipos que persistem no imaginário contemporâneo. Hegen destaca que, “do headbanger ao PhD em literatura”, existem aspectos em comum entre o roqueiro e o literato que invalidariam essa oposição.

Segundo o escritor, rock e literatura relacionam-se de tal forma que, em ambas as esferas, os resultados são os mais diversos, embora comumente o literário seja mencionado com vistas a conferir certa aura ao rock. Trata-se de uma tensão bastante frequente no que tange os estudos acerca da literatura, que tendem a opor arte séria ao entretenimento.

O próprio discurso de Hegen, apesar de introduzir uma coletânea que chama a atenção para a profícua relação entre rock e literatura, sinaliza para um rebaixamento do lúdico diante de um potencial espírito crítico, que estaria presente também no rock e não somente na literatura, como afirma o próprio escritor. No entanto, a tônica deste estudo se ampara, principalmente na afirmação de Hegen de que é necessário ultrapassar os “estereótipos dos dois lados: os escritores não se resignam a ser tímidos ratos de biblioteca, nem os roqueiros usam a cabeça para balançar longas madeixas” (HEGEN, 2011, sem paginação). Todavia, esse gesto é realizado com vistas a desconstruir hierarquias e não revertê-las apenas: como sugere Andreas Huyssen (2002), é preciso retomar, no âmbito dos estudos literários e culturais, o debate em torno das relações entre cultura erudita e cultura popular, escapando do tradicional binarismo que permeou tais abordagens. Nessa perspectiva, o *rock and roll* figura como uma prática de sentido, entre outras, inclusive a literatura, sem que isso o coloque numa condição bastarda.

Desenvolver essa reflexão exige, entretanto, um deslocamento com relação a posturas mais cristalizadas dos estudos literários, à suposição de uma “literariedade” como caráter distintivo constitutivo da “essência” dos textos literários. Nesse sentido, um olhar sobre as conexões entre o rock e a literatura requer algo próximo do “conhecimento prudente para uma vida decente”, modelo sugerido por Boaventura de Sousa Santos em *Um discurso sobre as ciências* (2008). De acordo com o teórico, o paradigma científico dominante, em crise, está cedendo espaço para o que ele denomina paradigma emergente, para o qual deixa de fazer sentido a distinção entre as ciências naturais e as ciências sociais (esta, assumindo o papel de catalisador da relação entre ambas). Percebe-se, como parte desse processo, uma recusa do positivismo e do materialismo, que conduz a uma revalorização das humanidades. Além disso, o paradigma de que trata Santos é marcado pelo abalo de oposições bastante disseminadas: conhecimento científico e senso comum, sujeito e objeto, global e local, teoria e prática. Tais limites são implodidos e o entrelaçamento dos extremos é o que parece caracterizar o que o teórico entende por conhecimento pós-moderno: para Santos, diante disso, resulta que todo

conhecimento é autoconhecimento, isto é, “no paradigma emergente, o caráter autobiográfico e auto-referenciável da ciência é plenamente assumido” (SANTOS, 2008, p.85).

No âmbito dos estudos literários, especificamente, é possível identificar abordagens que tangenciam o paradigma emergente descrito por Santos no pensamento de Eneida Maria de Souza (1998), Jonathan Culler (1999) e Andreas Huyssen (2002). Em *A teoria em crise*, Eneida Souza assume um tom semelhante, ao afirmar que as mudanças que incidem sobre o mundo demandam uma mudança de paradigma que, segundo a teórica, caracteriza-se pela diluição de fronteiras disciplinares. A partir da década de 90, sobretudo, a relação entre os Estudos Culturais e Teoria da Literatura suscitou debates acerca dos rumos que tomariam a literatura e os estudos literários. As críticas que assumiam um teor apocalíptico apontavam para a morte da literatura, ao passo que aqueles que identificavam nos Estudos Culturais a abertura para um outro modo de ler a produção literária reconheciam a necessidade de uma revisão epistemológica. Jonathan Culler também assinala o espanto provocado por tal reconfiguração, que permite não somente o trânsito interdisciplinar, mas o abalo das fronteiras entre cultura erudita e cultura popular. Ao destacar que os Estudos Culturais se debruçam sobre “‘práticas de sentido’, a produção e representação da experiência, e a constituição de sujeitos humanos” (CULLER, 1999, p. 48), o teórico sinaliza para a discussão e ampliação do cânone literário, o que está atrelado ao questionamento do valor literário.

No que se pode denominar contexto global, tais transformações parecem ser inevitáveis: como afirma Andreas Huyssen, no ensaio *Literatura e cultura no contexto global*, “A globalização vai, com certeza, mudar o campo dos estudos culturais e literários” (HUYSSSEN, 2002, p.26). Propõe-se, então, uma revisão crítica dos estudos literários e culturais que resultaria em um paradigma interpretativo capaz de abarcar o caráter híbrido de produções contemporâneas como os contos de *Rock book* e o romance *Álbum duplo: um rock romance*, de Paulo Henrique Ferreira.

O que todas essas perspectivas tem em comum é o fato de levar em consideração, para a abordagem da literatura no contexto global, a relevância das tensões que há entre cultura erudita e cultura popular, arte e mercado, ético e estético, além da pulverização dos limites entre as diversas linguagens.

Álbum duplo: um rock romance é uma dessas produções que, à primeira vista, demanda do leitor um deslocamento das concepções habituais de texto literário. Desde a capa, observa-se a proposta de pôr em contato a linguagem verbal da literatura com a música e o cinema. Como se pode observar (Figura1), a palavra *stereo* sobre o título e o ícone que representa um *headphone*, no canto inferior esquerdo, comunicam de imediato o destaque que tem a música no romance. Ao leitor, sugere-se que o livro seja lido acompanhado pela trilha sonora sugerida e com fones de ouvido.



Figura 1

Na contracapa, um *QR code* (espécie de código de barras) remete o leitor – munido de um *smartphone* capaz de ler códigos de barras e conectado à internet – ao *website* do livro, onde é possível encontrar links para as músicas que compõem a “trilha sonora” da narrativa, além de outros dados referentes ao autor e ao romance. (Figuras 2 e 3)



Figura 2

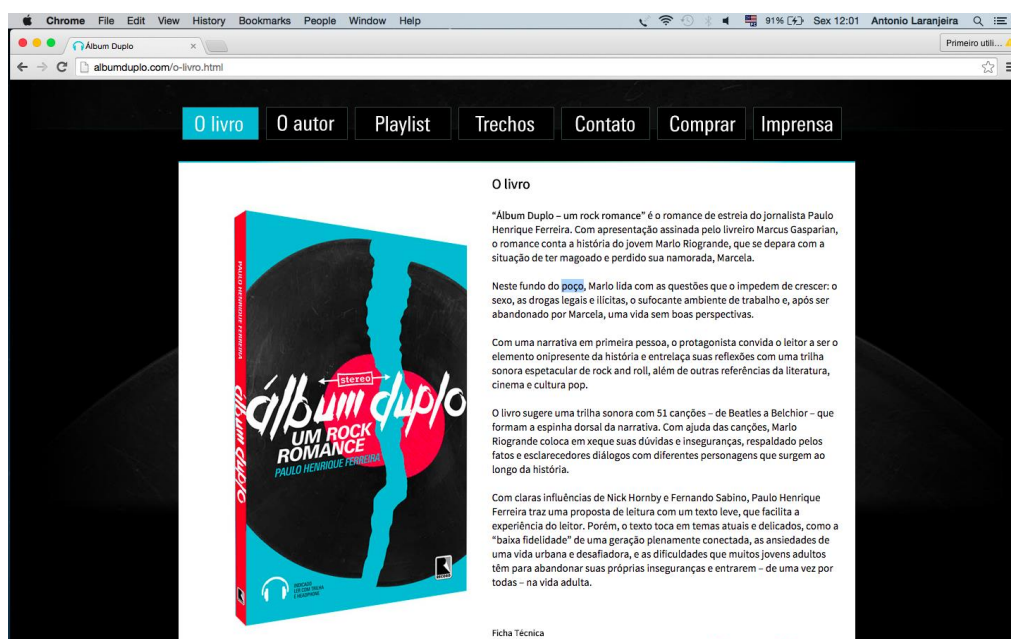


Figura 3

A concepção intermediária de *Álbum duplo* inscreve-o no que Evelina Hoisel nomeia discurso literário pop, definido como resultante da aproximação entre a literatura e outras linguagens. A assimilação de técnicas e temáticas oriundas da *pop art* confere ao texto literário um caráter múltiplo, marcado pelas tensões entre cultura erudita e cultura popular e entre local e global. A *pop art*, como uma expressão das artes plásticas que se desenvolve no âmbito da sociedade de consumidores, é nutrida por um repertório

iconográfico popular disseminado pela publicidade, pelo cinema ou pelas histórias em quadrinhos. Trata-se, portanto, de uma expressão cultural urbana, inserida no cenário de um mundo globalizado. Além dos aspectos visuais da publicação, que remetem à linguagem visual que se observa na publicidade ou nas mídias eletrônicas, em *Álbum duplo* é possível perceber ao longo da narrativa o recurso à música pop e ao cinema.

O conceito de intermedialidade, de acordo com Irina Rajewski (2012), em termos gerais, pode se referir a todo fenômeno que ocorre de algum modo entre as mídias. Para a teórica, entretanto, é necessário distinguir os grupos de fenômenos de intermedialidade, de maneira que tais manifestações possam ser compreendidas segundo suas especificidades. Desse modo, Rajewski apresenta três subcategorias de intermedialidade: uma primeira, no sentido de transposição intermediária (que envolve a transformação de uma mídia em outra, como nas adaptações cinematográficas), uma segunda, no sentido de combinação de mídias (que articula uma ou mais mídias, como as histórias em quadrinhos) e, por fim, uma terceira subcategoria com o sentido de referências intermediárias. Nesse último caso, em um texto, faz-se uso dos seus próprios meios para remeter, evocar ou emular outra mídia. Em *Álbum duplo*, é possível observar esse fenômeno do princípio ao fim da narrativa, seja através da apropriação de técnicas cinematográficas para a constituição do romance, seja por meio da referência à música ou ao cinema.

Sendo assim, apesar da indicação impressa na capa e também nos começos de cada capítulo (o símbolo de um *headphone*), e da reiteração da importância da música para a narrativa na advertência escrita pelo autor – “Caso os leitores não gostem da história, que pelo menos ouçam a trilha sonora sugerida” (FERREIRA, 2013, p. 5) –, a mídia em questão continua sendo a impressa: o livro. Tudo o que diz respeito à presença de outras linguagens no romance situa-se no âmbito do “como se”, conforme assinala Rajewski:

Nessa impossibilidade de ir além de uma única mídia, uma diferença midiática se revela – uma “fenda intermediária” – que um texto intencionalmente esconde ou exhibe, mas que, de qualquer forma, só pode ser transposta no modo figurativo do “como se”. Referências intermediárias, então, podem ser diferenciadas das intramediáticas [...] pelo fato de um produto de mídia não poder *usar* ou genuinamente *reproduzir* elementos ou estruturas de um sistema midiático diferente através dos próprios meios específicos da mídia; ele pode apenas *evocá-los* ou *imitá-los*. (RAJEWSKI, 2013, p. 28, grifos do autor)

Dessa forma, produz-se em *Álbum duplo* a ilusão de que há uma trilha sonora simultânea à leitura, o que promoveria a sensação de que o romance é como se fosse um filme. Para o leitor, ao se deparar com a primeira página do primeiro capítulo do livro, é como se estivesse ouvindo os primeiros acordes da música do *Queen, Under pressure*, na abertura de um filme. A referência à música se faz explicitamente com relação à letra, citada ao longo do texto, mas evoca-se também o som, que, ilusoriamente, acompanha o leitor, fenômeno que é destacado por Marcus Gasparian na orelha do livro: “Pode-se ler o livro sem ouvir, mas imaginar, as músicas citadas”.

Os elementos até aqui destacados dizem respeito, sobretudo, mas não exclusivamente, a questões de ordem estética. A escrita cinética, como assinala Hoisel ou a sonorização da literatura, como se refere Marinyze Prates (2002), em estudo sobre João Gilberto Noll, podem ser aspectos que conferem ao texto uma especificidade no âmbito da literatura contemporânea. Mas essa concepção intermediática em destaque repercute ainda em outras esferas: a música e o cinema, frequentes referências no texto, incidem também sobre a configuração dos sujeitos na narrativa.

Ao refletir sobre a concepção da literatura pop no contexto da literatura alemã, Thomas Ernst (2004) destaca ao menos dois modos de interpretá-la. Sob uma perspectiva, compreende-se o discurso literário pop como uma expressão dotada de potencial para explorar a linguagem de maneira que a percepção do mundo possa ser alterada. O que Ernst e Johannes Ullmaier pretendem ao afirmar esse ponto de vista é afastar-se de uma concepção de literatura pop que se define pela sua inclinação ao arquivismo, como sugere Moritz Baßler. Para o teórico, a literatura pop, ao se constituir através de procedimentos intertextuais e/ou intermediáticos, apresenta-se como uma produção de palavras secundárias, configura-se a partir do “já-dito”. Por esse prisma, o discurso literário pop é compreendido como um texto enciclopédico, em que os estilos de vida do presente são inventariados, por exemplo, através da construção de personagens.

Álbum duplo é a história de um rapaz que, tendo decepcionado a mulher que ama, vê-se solitário e no fundo do poço, trilhando o caminho de suas experiências com o sexo e as drogas. Marlo Riogrande, o protagonista e narrador do romance, é um jovem de seus vinte e poucos anos, professor de história em um curso pré-vestibular, frustrado com sua vida profissional e afetiva (após o rompimento com Marcela). Como admirador do rock e outros produtos da cultura pop, o narrador-personagem cifra os momentos de sua vida através de canções que escuta, filmes a que assiste e livros que lê. No primeiro capítulo,

anteriormente mencionado, a epígrafe retirada da música *Under pressure* traz a seguinte frase: “Can’t we give ourselves one more chance?”¹. Sob pressão é como a personagem se descreve no início da história e a resposta à pergunta colocada pela canção parece ser respondida ao longo das páginas até o desfecho do romance:

Eu sei que neste romance o onipresente é você, leitor. Quanto a mim, sei que meu nome é Marlo Riogrande e estou completamente perdido, em um beco sem saída. Não quero entrar em mais detalhes da minha vida agora, pois este livro não é uma porcaria de autobiografia. Não mesmo. É mais um desabafo de quem está sob uma pressão desconcertante e não suporta mais a sensação de não ter para onde ir. (FERREIRA, 2013, p. 13)

O Marlo Riogrande das primeiras páginas não é o mesmo que termina o livro. E, apesar de o narrador-personagem insistir em negar o caráter autobiográfico de seu texto, o que ele diz ao leitor (e ele se dirige explicitamente ao leitor), pode ser interpretado como parte do seu processo de constituição de si mesmo. Fragmentado, Marlo recorre à leitura (de livros, do cinema, de música, do mundo ou dos outros) e à escrita, no intuito de conseguir realizar aquilo que ele mesmo manifesta no primeiro capítulo: “[...] pois ainda tento me agarrar a qualquer vã esperança de [...] passar por alguma mudança que me torne um homem diferente” (FERREIRA, 2013, p.29). Essa mudança, que decorre de um gesto contínuo de leitura e escrita, acontece, não como milagre, mas como resultado da prática da arte de viver, como se observa no pensamento foucaultiano.

Michel Foucault (2004), em *A escrita de si*, ao discutir sobre os modos de subjetivação na cultura greco-latina, fornece um importante modo de operar com a problemática do sujeito na contemporaneidade. A reflexão, que faz parte do conjunto de textos em que Foucault desenvolve o tópico da estética da existência (da arte de viver), apresenta a escrita como peça importante no processo de *etopoiesis* (transformação da verdade em *ethos*). Por esse viés, ao investigar escritos da cultura greco-latina, Foucault demonstra de que maneira a relação do sujeito com a verdade na antiguidade clássica diferia do que se verifica no cristianismo e na modernidade.

Para Foucault, trata-se de conceber o sujeito não como interioridade, essência ou consciência de si, mas como algo da ordem da produção. Nos dois formatos estudados por Foucault – os *hypomnemata* e as correspondências – é possível notar que a constituição de si não resulta de uma revelação do que está oculto, Como se vê nos *hypomnemata* (que são uma espécie de caderno de notas em que se reuniam fragmentos

¹ Não podemos nos dar mais uma chance? (tradução nossa)

de obras, citações, pensamentos escutados ou reflexões próprias), não se trata de revelar o que está oculto, mas de captar aquilo que já está dito, disperso no meio cultural. Por outro lado, nas correspondências, o sujeito pratica a arte da vida, visto que quando escreve a alguém, prepara-se para algo semelhante. Nesses textos os relatos de si tentavam fazer coincidir o olhar do outro com o que é lançado sobre si mesmo, por meio da comparação de ações cotidianas e regras de uma técnica de vida.

Sendo assim, em consonância com o que pontua Joel Birman (2000) sobre o pensamento foucaultiano, é viável afirmar que, partindo das reflexões sobre as técnicas de si, Foucault compreende a subjetividade como um devir. Isto é, a subjetividade, nesse contexto, não é concebida como um dado, o que implica sua desnaturalização e o reconhecimento de que o ser é destituído de qualquer fixidez. O que há, então são técnicas de produção de si mesmo, modos de subjetivação. Foucault debruça-se sobre a antiguidade, cuja experiência ética tem como principal marca o cuidado de si, que se teria perdido na modernidade, e fornece assim um caminho produtivo para se pensar o sujeito na contemporaneidade, mais precisamente, o sujeito pós-moderno, como o define Stuart Hall (2002).

O narrador-personagem de *Álbum duplo*, apesar de se apresentar como “perdido” e “sob pressão”, no decorrer do romance oferece ao leitor uma narrativa coerente de si mesmo, que ganha corpo em texto. Como assinala Foucault sobre a correspondência,

Escrever é, portanto, “se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário [...] e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo. (FOUCAULT, 2004, p. 156)

Ao estabelecer o leitor como seu “destinatário”, Marlo lança mão tanto dos procedimentos de apropriação, unificação e subjetivação, que Foucault atribui à escrita dos *hypomnemata*, quanto da possibilidade de se expor para o outro (o leitor), como nas correspondências, e, nesse percurso, proceder ao exame de consciência (por meio de uma leitura daquilo que é descrito).

As mudanças pelas quais passa Marlo Riogrande durante todo o romance são acompanhadas por canções, referências cinematográficas ou literárias. Narrada dessa forma, a vida de Marlo é grafada, sobretudo, através das canções de rock que ele escuta, do que assiste e do que lê. Ainda nos capítulos iniciais, quando sua posição é o fundo do poço, o narrador comunica o sofrimento por meio da música dos *Rolling Stones*:

Aliás, pode me chutar à vontade, já nem sinto mais dor, igualzinho à música “Rocks Off”, dos Rolling Stones. Só sinto raiva. Coisa que os Stones entendiam bem. Além da introdução nervosa de “Rocks Off”, lembro também daquela “Dead Flowers”, em que os caras cantam a depressão de alguém que está sentindo muita dor e muita raiva, cultivando um sentimento de vingança, querendo devolver as flores mortas por correio no túmulo da pobre “little Susie”. Ou, ainda, outro clássico da vingança, “Like a Rolling Stone”, que, na verdade, é do Bob Dylan. Mas se encaixa muito bem aqui como ilustração: “como você se sente? Sem direção, completamente perdido, como uma pedra rolando?”. (FERREIRA, 2013, p.40)

O narrador se apropria das músicas – que em alguma medida comunicam dor e raiva – e, como em um processo de bricolagem, reposiciona esses símbolos em seu discurso sobre si: aos olhos e ouvidos de Marlo, a canção de Bob Dylan se encaixa perfeitamente em sua vida, naquele momento, isto é, para o sujeito que a escuta, opera como um parâmetro, como um modo de codificar a vida cotidiana.

Em seu estudo sobre estilos subculturais, Dick Hebdige (2006) concebe as subculturas como séries de estilos culturais jovens, algo cujo sentido se encontra em contínua disputa. Para o teórico, as subculturas consistem em formas simbólicas de resistência, de ruídos, sendo, portanto, uma construção do imaginário, historicamente marcada. Segundo Hebdige, tais estilos subculturais correspondem a respostas codificadas diante do que sucede a uma comunidade. Por esse viés, cada subcultura resultará de um modo diferente de lidar com o mundo social, como afirma o teórico: “Each subcultural ‘instance’ represents a ‘solution’ to a specific set of circumstances, to particular problems and contradictions.”² (HEBDIGE, 2006, p.81). Isso significa afirmar, em consonância com Hebdige, que a figura do *bricoleur* representa com acerto o significado do estilo subcultural. Ainda que as subculturas manifestem ruptura, um ruído perante a cultura hegemônica em um contexto específico, não é possível essencializar os valores assumidos pelos signos que as compõem, que poderão ser deslocados e reposicionados em outro discurso, assumindo valores díspares. Diante disso, as canções que são mobilizadas pelo narrador-personagem, embora não tratem especificamente da sua vivência, quando subjetivados, servem para comunicar sua dor ou sua raiva. É o que se observa também nos trechos em que o protagonista decide revisitar o “lado selvagem”:

² Cada “instância” subcultural representa uma “solução” para determinado conjunto de circunstâncias, para problemas e contradições particulares. (tradução nossa)

Mas o que mexeu comigo foi a volta no final da noite, no “lado selvagem”, igual à famosa música do Lou Reed, “Walk on the Wild Side”. Aquela ronda, naquela noite tranquila e fresca, trouxe à tona novamente o insuportavelmente forte desejo que eu sempre alimentei pelo sexo, pela sacanagem e pela putaria. (FERREIRA, 2013, p. 59)

A referência à canção, que incentiva “dê uma volta no lado selvagem”, deflagra uma série de recordações de Marlo Riogrande acerca do tópico do sexo e de como suas ações convergiram para a sua definição enquanto um *outsider*, como afirma o próprio narrador-personagem. Isso conduz a uma questão, já formulada por outra personagem de romance – Rob Fleming, de *Alta fidelidade*, de Nick Hornby (1995): “O que vem antes, a música ou o sofrimento? Eu ouvia música porque sofria? Ou sofria porque ouvia música?” (HORNBY, 1995, sem paginação). O que vem antes? As canções que escuta Marlo Riogrande ou a dor, a raiva e os demais sentimentos da personagem?

Ao refletir sobre a questão do valor nos estudos culturais, Simon Frith (1996) afirma que a cultura pop pode ser entendida como um meio de socialização. Nesse sentido, os produtos da cultura pop – sobretudo a música popular, esfera em que se insere o *rock and roll* – exercem um papel importante nas relações sociais. A cultura pop está no fundamento das relações de amizade: Frith argumenta que as conversas na vida cotidiana, em qualquer parte, mesmo que não se refiram à música, em alguma medida tangenciam livros, filmes, programas de televisão, revistas ou jogadores de futebol. O teórico destaca ainda que essas conversas não se resumem à afirmação de um gosto por um produto cultural, mas são também o contexto para se expor um juízo crítico, pretensamente objetivo – amparado na razão e na persuasão – sobre a música, o cinema ou qualquer outro elemento da cultura pop. Contudo, Frith não se furta a sublinhar que, em tais juízos de valor, a subjetividade se manifesta, ou seja, todo juízo crítico abarca algo sobre o sujeito que o emite: todo juízo sobre os produtos culturais é revelador de um *modus vivendi*, um estilo de vida.

Como Hebdige a respeito das subculturas, Frith destaca a relevância de interpretar as canções pop como respostas estéticas específicas a condições específicas. Isto é, as canções pop estão vinculadas com o contexto sociocultural em que são produzidas e circulam. No entanto, não se pode perder de vista o fato de que também as canções pop podem servir como parâmetros para os sujeitos, que se apropriam e ressignificam aquilo que escutam. As canções pop tem, de acordo com Frith, a capacidade de fornecer modos de codificar os sentimentos, os desejos, permitindo ao sujeito uma quantidade variável de modos de encenar e, possivelmente, modificar a vida cotidiana, como acontece com

Marlo Riogrande ao se alimentar da cultura pop para comunicar suas frustrações, sua raiva, sua dor ou sua redenção (como define a própria personagem):

[...] Queria ser durão como um Lou Reed, com a segurança e autoestima suficientes para curtir suas drogas, música e sexo, sem dar satisfação a ninguém.

Como o tio Lou – que certa vez disse “sou um chupador de pau” sem perder a atitude de macho – também achava que poderia ser um *cock sucker*, cheirar *speed* com um traveco ou levar muitas garotas para a cama e, *whatever*, continuaria tendo a atitude de um macho alfa. Afinal, acima de rótulos, categorias ou clichês, o Lou Reed é o Lou Reed. E era exatamente assim que eu queria ser (na época, até comprei um coturno preto, para me apropriar do clima *New York*). (FERREIRA, 2013, p.67)

O trecho anterior torna patente essa relação estabelecida entre o sujeito e a cultura pop. O narrador demonstra explicitamente que há um desejo de se apropriar de elementos que fazem parte de um discurso muito comum entre roqueiros: a atitude desmesurada diante das drogas e do sexo, a ausência de limites. O estilo de vida não se traduz apenas pelas atitudes, mas também no uso da linguagem (observe-se que no trecho, o narrador abusa do uso de palavras em inglês) e nas vestimentas (o parágrafo é finalizado com o detalhe crucial da compra de um coturno preto).

A pergunta colocada pela personagem de Hornby – e que atravessa esta reflexão – pode ser respondida tanto mais corretamente quanto mais distante dos extremos for a resposta: nem os produtos da cultura pop espelham os sentimentos ou desejos de um sujeito, nem os sujeitos são simples reproduções do que se encontra nas canções ou nos filmes. Nessa perspectiva, é preciso assumir o entrelugar, um espaço de trocas e hibridações, em que podem deslizar os limites entre real e imaginário. De acordo com Cornelius Castoriadis (2000), a sociedade pode ser entendida como um magma de significações imaginárias (não determinadas previamente, mas determináveis), que se materializam em instituições. Ao desnaturalizar o social, o filósofo permite que se perceba como o imaginário social regula os sentimentos e os desejos de cada sujeito. As significações imaginárias escapam da dicotomia entre forma e fundo e a perspectiva de Castoriadis transcende, assim, a redutora relação especular entre real e imaginário, ou seja, as significações imaginárias não são *falsas* representações de um mundo *real* preexistente: a realidade social é já instituída simbolicamente.

Quando a história se encaminha para o desfecho e a outra chance que Marlo deseja está por vir, anunciada por uma mensagem de celular com 60 caracteres, é válido assinalar como a trilha sonora também sofre transformações. Das canções mais

melancólicas, que pareciam explicar ou apenas codificar a sua dor e a sua condição de estar em um beco sem saída, passa-se sutilmente para um conjunto de canções que falam de uma outra realidade. Isso pode ser observado com nitidez nas palavras do narrador-personagem, na cena após a leitura da mensagem:

Passei os olhos por minha coleção e [...] puxei o CD *The colour and the shape*, do Foo Fighters. Coloquei direto na segunda faixa, 'Monkey wrench'. [...] Só que eu não estava no clima de raiva, não era este o momento. Ainda mais a raiva do Foo Fighters, que é uma fúria limpa. [...] Uma pena, mas, definitivamente, esse arquétipo de sucesso e perfeição não é a minha linha. Deve ser por isso que não sou tão fã do U2. [...] Prefiro muito mais sujeitos como Lou Reed, Bob Dylan, Nick Cave. Tipos que experimentaram, na real, a sensação de estar no fundo do poço. (FERREIRA, 2013, p. 133)

Nesse breve trecho, o narrador-personagem informa a reviravolta na sua história, ao mesmo tempo que justifica a recorrência de menções a roqueiros como Lou Reed, Bob Dylan e Nick Cave. Estes parecem fornecer os elementos necessários para compor a narrativa imaginária em que se insere a personagem Marlo no fundo do poço. No momento em que estabelece contrapontos entre a fúria limpa do *Foo fighters* e os perfis dos roqueiros malditos, Marlo expõe a mudança de rumo que está para acontecer em sua vida: muda-se a vida, mudam-se as músicas.

O capítulo é encerrado com uma referência à música *Foi na cruz*, de Nick Cave, que é uma canção composta em um período em que o músico australiano vive no Brasil e tenta escapar de um estado depressivo. Como afirma o narrador "Foi aqui que ele encontrou o fio da meada para sair do beco sem saída em que se meteu" (FERREIRA, 2013, p. 134). Esse beco sem saída simbólico de Nick Cave é reescrito como o beco sem saída de Marlo Riogrande, no instante em que este troca o álbum do *Foo fighters*, que destilava sua fúria limpa, e o substitui pelo *The good son*, de Nick Cave & The Bad Seeds.

Sintomáticas dessa transformação são as epígrafes dos dois capítulos finais, ambas extraídas do álbum *All things must pass*, de George Harrison, que já no título aponta para o caráter efêmero das coisas. No penúltimo capítulo, a canção *If not for you* do ex-*Beatle* diz: "If not for you / Babe, I couldn't even find the door / I couldn't even see the floor / I'd be sad and blue"³. Como uma confirmação da mudança que se opera em decorrência do contato com Marcela, a canção introduz a *playlist* do capítulo e já compõem um Marlo Riogrande mais esperançoso, o que é reiterado na epígrafe do

³ Se não fosse por você/ Babe, eu não poderia encontrar a porta/ Eu não poderia sequer ver o chão / Eu estaria muito triste (tradução nossa)

capítulo final, da canção *All things must pass*, também do mesmo álbum de George Harrison, que fala da bonança da luz do dia e da provisoriedade da escuridão.

A última música da trilha sonora é *Yesterday*, dos *Beatles*, que, comentada pelo narrador, torna evidente a transformação que se opera na vida de Marlo:

E já que estamos falando no futuro, também entendi claramente o que Paul McCartney canta em “Yesterday”. Na minha interpretação, ele pisou na bola e, de repente, se tornou a metade do homem que era anteriormente. Imagino as crises que a Linda e ele passaram juntos. Agora enxergo, também vivi isto. Mas não quero mais acreditar no ontem, pois preciso acreditar no amanhã. (FERREIRA, 2013, p. 163)

O protagonista se apropria da narrativa imaginária fornecida pela música e pelo ídolo da música. É válido notar que, no trecho em questão, a expressão “na minha interpretação” pode condensar o gesto de bricolagem que realiza Marlo Riogrande ao longo de toda a narrativa: apropriação, deslocamento e ressignificação, um movimento repetido inúmeras vezes pela personagem no processo de constituição de si.

A partir do que foi discutido, é possível concluir que, na tessitura do romance, a cultura pop e, mais precisamente, no que se refere à música, tem um papel significativo na construção do discurso literário pop. Ao fornecer modelos e símbolos para os sujeitos, a cultura pop se apresenta como um vasto repertório capaz de viabilizar a configuração de maneiras de ser e estar.

Tais referenciais se encontram dispostos em uma relação horizontal, desierarquizada, com elementos provenientes da cultura erudita. O que isso sugere é o potencial que tanto a cultura pop quanto os textos de um tradicional cânone literário tem de oferecer ao sujeito os elementos necessários para as escritas de si.

Por fim, é preciso reiterar que a construção da personagem evidencia o caráter diluído das fronteiras entre realidade e imaginário, local e global, a partir do momento que, para se constituir o sujeito agencia estilhaços culturais que se disseminam através dos meios de comunicação e, depois de serem apropriados, assumem, no contexto local, um valor de uso.

Referências

BIRMAN, Joel. *Entre cuidado e saber de si: sobre Foucault e a psicanálise*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução Guy Reynaud. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

ERNST, Thomas. German pop literature and cultural globalization. In: TABERNER, Stuart (Org.). *German literature in the age of globalization*. Birmingham: University of Birmingham Press, 2004.

FERREIRA, Paulo Henrique. *Álbum duplo: um rock romance*. Rio de Janeiro: Record, 2013

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *Ditos & escritos V: ética, sexualidade, política*. Tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144-162.

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of the popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. London: Routledge, 2006.

HEGEN, Ivan (Org.). *Rock book: contos da era da guitarra*. São Paulo: Prumo, 2011

HOISEL, Evelina. *Supercaos: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

HORNBY, NICK. *Alta fidelidade*. Tradução Christian Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, recurso eletrônico.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. *E a tela invade a página: laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll*. Salvador: SCT, FUNCEB, EGBA, 2002

RAJEWSKI, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez Editora, 2008.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

HUYSSSEN, Andreas. Literatura e cultura no contexto global. In: MARQUES, Reinaldo & VILELA, Lucia Helena. *Valores*. Belo Horizonte: UFMG, 2002