

Intertextualidade, colagem e o pop: o conto “Dôia na janela” de Roberto Drummond

Intertextuality, collage and pop: the short story "Doia at the window" by Roberto Drummond

Ernest Bowes¹

Resumo: Ao entrar no universo que Roberto Drummond cria com o ciclo Coca-Cola, o leitor é conduzido para um ambiente pós-moderno de referências grotescas da indústria de consumo, do cinema e da arte pop. Por mais atraente que pareça, e supostamente fácil, a leitura é carregada de procedimentos literários e diálogos com contextos políticos e críticas sociais. A sua proposta era dar continuidade à tendência mundial em discutir, de forma irônica, os seus hábitos na arte. Embora se originasse de uma cultura de consumo, a literatura pop de Roberto Drummond estava ligada a concepções progressistas e mesmo subversivas das relações sociais, da linguagem e da escrita. O trabalho pretende analisar a intertextualidade, a colagem e o pop na obra de Roberto Drummond ao trazer uma leitura do conto “Dôia na Janela”, do livro *A morte de DJ em Paris* (2002), obra tida como divertida e crítica, que questionava os valores culturais da classe dominante.

Palavras-chave: Literatura; Intermidialidade; Pop, Colagem; Roberto Drummond.

Abstract: Entering the universe that Roberto Drummond creates with the Coca-Cola cycle, the reader is led to a postmodern environment of grotesque references in the consumer industry, film and pop art. As attractive as it sounds, and supposedly easy, the reading is full of literary devices and dialogues with political contexts and social criticism. His proposal was to continue to discuss the global trend, ironically, and their habits in the art. Although it originated in a consumer culture, the pop literature of Roberto Drummond was linked to progressive and even subversive concepts of social relationships, language and writing. The paper discusses intertextuality, collage and pop in the work of Roberto Drummond to bring a reading of the story “Dôia na Janela”, in the book *A morte de DJ em Paris* (2002), a work regarded as fun and critic, that questioned cultural values of the ruling class.

Keywords: Literature; Intermediality; Pop; Collage; Roberto Drummond.

¹ Mestrando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisador e Bolsista CAPES. E-mail: ernestbowesjunior@gmail.com

Intertextualidade e o pop em Roberto Drummond

Quando pensamos em literatura, é inevitável a sua associação com a ideia clássica da sua definição: a *mimèsis*, termo que cunha o pensamento ocidental acerca da arte, principalmente da escrita, desde a *Poética* de Aristóteles. Nesse sentido, torna-se difícil pensar sobre as relações de interferência da literatura na sociedade, e como entendemos a escrita, sem passar pelos conceitos de discurso, espaço e tempo que a definiam como arte imitativa. Entretanto, a *mimèsis* sofre questionamentos da Teoria da Literatura, que propõe uma concepção de autorreferencialidade do texto literário. No *Demônio da Teoria*, Antoine Compagnon aponta que, “com a intenção do autor, a referência seria uma ilusão que impede a compreensão da literatura como tal. (...) a ideia de que ‘o poema fala sobre o poema’” (COMPAGNON, 2006, p. 97). Pode-se arriscar afirmar que, através da leitura de Compagnon, que a *mimèsis* evidencia uma forte consciência na elaboração da própria obra. A *mimèsis* ganha um aspecto inevitável e, possivelmente, inconsciente em larga medida. Ou seja, por necessidade de expressão temática, o poema recorta a realidade e, recortando-a, mimetiza em sua própria estrutura os aspectos temáticos por meio da linguagem poética ou de outros poemas.

A *mimèsis* é geralmente traduzida por imitação ou representação na *Poética*, entretanto, Aristóteles pensa a *mimèsis* para além de uma imitação da realidade, prendendo-se a questões textuais sobre o gênero épico, lírico e dramático. No decorrer dessas análises e durante a história, pensamentos que sucedem a arte poética mostram por um viés linguístico que tudo que a linguagem pode imitar é a linguagem. Assim, a literatura seria antes de tudo um sistema de comunicação, e “a função poética é dominante em relação às outras, e que ela prevalece em particular sobre a função referencial ou denotativa” (JAKOBSON *apud* COMPAGNON, 2006, p. 100). Apesar de assinalar uma prevalência na forma da mensagem em que a poética se integrava, o horizonte da função poética apontava para a autorreferencialidade do texto.

A outra denegação da *mimèsis* é adjunta ao formalismo francês à análise do mito, que, por sua vez, traz à tona o elemento narrativo como propriedade do discurso literário. Sendo

Revele n. 8 maio/2015

assim, há um entrelaçamento entre o conceito da *mimèsis* com a narrativa que determina a imprescindibilidade de um com relação ao outro, já que a *mimese* não se limita a imitar ou representar. A atividade *mimética* é compreendida como empreendimento humano, como um fazer, como um criar que, mesmo quando imita, já produz algo. E é por isso que os conceitos são interdependentes. Se pretendemos imitar uma ação, desde o início já elaboramos uma disposição desses atos, e ao imitar nunca o fazemos como uma simples cópia, pois aí também há algum tipo de criação, atrelado a figura do narrador, pois é aquele que conta a história e que é necessário para conduzir o leitor a trama. Entende-se assim que, para a compreensão do texto literário, deve-se ater apenas aos caminhos apresentados no texto em questão, e nele o leitor pode encontrar o necessário para a sua interpretação.

Doravante, questões como a do autor, a realidade, a época ou o contexto político, histórico e sociocultural devem ser deixados para segundo plano. Assim, o texto literário é um produto autônomo, dotado de marcas próprias. Para as correntes críticas contra a ideia de *mimèsis*, o formalismo russo, francês, o estruturalismo e o pós-estruturalismo, o que interessava era ressaltar a importância do texto. A partir dessa visão, o significante torna-se mais importante que o significado.

A representação era tratada por Platão, no livro III, da República, como *diégesis*, e ela se distinguiu através dos gêneros de escrita. Para Platão, a *mimèsis* dá uma sensação de que a narrativa é conduzida por outra voz, que não a do autor. Por isso ele a condena, pois para o mesmo seria a imitação da imitação, o que afasta o indivíduo da verdade.

A *mimèsis* na Poética de Aristóteles ganha outro sentido, a das ações humanas. A *mimèsis* conserva uma ligação forte com a arte dramática, própria do elemento narrativo e da tragédia. Tudo que cabe é a história. Assim, ela funciona como um artefato poético para a representação da história e não como uma imitação da realidade. Logo, o foco de análise de Aristóteles é a técnica da representação, a produção da ficção poética verossímil, e não o objeto imitado ou representado.

O argumento contemporâneo sobre a autorreferencialidade do texto literário se sustenta na possibilidade da *mimèsis* interna, desnaturalizada, que é produzida pelo texto literário para si mesmo. Diante desse ponto de vista, torna-se coerente a relação do texto com outros textos,

Revele n. 8 maio/2015

levando-nos a entender que não existe um texto original, pois em todos existe uma relação de *mimèsis* com outro texto.

Desse modo, a intertextualidade, conceito essencial para o entendimento do texto contemporâneo e para a sua interpretação, surge como outra propriedade do elemento narrativo. Assim, o que Compagnon chama de *mimèsis* desnaturalizada, deslocada a perspectiva platônica, seria a afirmação de uma luz interna ao texto, que deriva de um campo discursivo intertextual.

Tal tendência de deslocamento pode ser encontrada durante a leitura das obras de Roberto Drummond. Como exemplo, o conto *A sete palmas do paraíso* (2002) exige experiência anterior com o personagem fictício de histórias em quadrinho e, também, do cinema, Batman, codinome utilizado por Bruce Wayne, para entender os conflitos familiares do mesmo:

O pai de Batman recortava as fotografias das atrizes de cinema nas revistas e escondia no sótão. A empregada de Batman descobriu o esconderijo e começou a matá-las. A primeira vítima foi Candice Bergen (DRUMMOND, 2002, p. 41).

Na história, o pai de Batman é um propagandista de remédio que tem como hábito recortar fotografias de atrizes de cinema nas revistas e escondia no sótão. Durante o tempo em que ficou sem trabalhar, o pai de Batman recebe visitas da mãe de Batman, que foge do retrato, colado na parede, numa sexta-feira. Logo após o incidente, o pai de Batman é morto, culminando na tentativa frustrada do herói em voar.

Não conseguindo, o herói morre e a sua mãe vai buscá-lo. Percebe-se na estrutura do enredo do conto que o importante é a sua análise e não a sua relação com o mundo externo ao texto. A *mimèsis* nesse sentido é inerente ao próprio texto, sustentando o argumento da linguagem informativa, instrumental, fragmentada, de uma textualidade que não constrói elos de significação. O que torna a leitura desnaturalizada, ou seja, a afinidade que o texto pode ter com outros textos e a sua autossuficiência. Sustenta, assim, a ideia de que nenhum texto é original e que todo texto tem um pouco de outros textos. No caso de Roberto Drummond, percebe-se a absorção clara de outros elementos literários, mas vemos uma história com identidade e não uma repetição, como sugere o nome do personagem Batman, repetido a cada duas linhas.

Enquanto para Platão a *mimèsis* tem ligação com a educação da sociedade, para a escola estruturalista, “a literatura pode estar em acordo com a sociedade, mas também em desacordo; pode acompanhar o movimento, mas também precedê-lo” (COMPAGNON, 2006, p. 37). Uma ideia que tende a relativizar os discursos teóricos sobre o conceito da literatura e sua relação com o mundo. Seria inadmissível o desacordo da *mimèsis* com a sociedade platônica, mas para os formalistas, o que importava era a literariedade. Assim, além de representar a realidade, a *mimèsis* se aproxima de uma forma representativa entre linguagens. O texto literário compreende-se agora por um texto que representa outros textos.

Após entendermos que a língua mantém uma relação de signo com outro signo e não signo e mundo como entendíamos anteriormente, a *mimèsis* ganha outros questionamentos, que levam a pensar na Escola do Realismo como ilusão. O efeito de realidade que o texto alcança conjectura uma afinidade de reconhecimentos do leitor com o que lhe é proposto. Pois, enquanto acreditava na possibilidade de representar o mundo, o que acontecia era que o realismo tinha criado uma linguagem de efeito do real, já que criava uma ilusão que falava do mundo, quando falava dele mesmo, no próprio texto.

Segundo Barthes (2004), a verossimilhança pode ser denominada de efeito de real, em que existe uma ilusão referencial, que age sob a forma de conotação. O verossímil não é necessariamente o verdadeiro e nem sempre o verdadeiro é composto de verossimilhança. Ela é diferente da realidade, mas é necessária para que pareça real. É preciso que haja nas representações uma semelhança, um lugar possível para a imaginação, o que desloca a *mimèsis* da ilusão do mundo real, para a ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real. O texto passa a ser um intertexto, já que a intertextualidade é o que produz a relação possível do escrito com o real. Assim, atribui-se valor à literatura como:

Um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e se vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passível, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (CÂNDIDO, 2006, p. 84).

A mimêsis passa a ser entendida não só como a representação do mundo, mas como o mundo constrói o conhecimento do próprio homem, e o modo como o homem se apresenta e modifica o mundo. O texto literário se faz presente na instância de alteridade, problematizando identidades e construindo-as. Dessa forma, “as representações já não têm condições de cobrir um espaço social. O movimento se inverte: o indivíduo já não sai de si à procura de identificações, mas (...) entra em si, à procura de seus fetiches” (LIMA, 1980, p. 97). E quando consideramos a literatura no Brasil, percebemos que ela atravessa diversas formas de conceber o mundo, através das suas épocas e dos seus estilos. Primeiramente por uma ligação à igreja, depois com as situações políticas da época, até desencadear no Romantismo, Realismo e Modernismo, sendo visível sucessão de referências nos movimentos literários – e por que não dizer, acúmulo desses movimentos? O que mostra que a diferenciação da literatura se dá, no final das contas, no processo de hierarquização desses movimentos. O valor atribuído à cada literatura, diferenciando-as, são as formas que elas se compõem e como distinguimos uma das outras.

São de suma importância para o entendimento da representação da literatura pop contemporânea, a ideia de trânsito nos movimentos literários anteriores e, por consequência, o conceito de intertextualidade. Se for legítimo entender o texto literário como reprodução de uma mimêsis interna, aquele que dialoga com outro texto, é pertinente perceber a literatura pop como uma linguagem que se configura através de um texto literário dialógico por excelência. É o pastiche declarado que traz outras referências no corpo do texto, da sua representação, assumindo-o para o leitor.

Roberto Drummond, ao escrever *Um homem de Cabelos Cinza*, exemplifica o pastiche presente na literatura pop ao recuperar os próprios personagens antigos, modificando-os e os reinventando. No conto, Roberto Drummond resgata o gênero policial, glorificado pela indústria cultural e comum na década de 60 e 70. Entretanto, traz uma perspectiva cômica ao tentar destacar como elemento extremamente necessário para o entendimento da narrativa, marcas utilizadas pelo personagem e seus respectivos valores. Na narrativa, “O homem de cabelos cinza usava meia Lupo verde de Cr\$ 6,00, sapato Samelo nº 39 de Cr\$ 180,00, cueca Champion com fio da Escócia, cor bege, de Cr\$ 32,00, gravata Cardin Vermelha, presente de

um banqueiro” (DRUMMOND, 2002, p. 57). Assim, o diálogo se configura entre os livros do próprio Roberto Drummond, com outros gêneros literários e com o mundo.

A intertextualidade, termo utilizado por Julia Kristeva em 1969 para explicar o que Mikhail Bakhtin chamava de dialogismo, nasce da concepção da *mimêsis* interna, que é a referência ou a incorporação de um elemento discursivo em outro. Essa relação é estabelecida por um cruzamento de vozes e proporciona também discursos enunciativos distintos (COMPANGNON, 2006). E “(...) a intertextualidade nasce da percepção da disjunção existente entre essas vozes, essas duas consciências, esses dois discursos, homólogos narrativos das contradições profundas que coexistem a cada instante dentro e fora das pessoas de uma mesma coletividade.” (BARROS; FIORIN, 1999, p. 76). Essa ocorrência intertextual ou dialógica foi denominada pelo movimento moderno como antropofagia.

Não obstante, a intertextualidade é fruto de um diálogo entre vozes que se relacionam sem o intuito de anulação uma da outra, mas de afirmação. Observa-se que:

Bakhtin, durante toda sua vida, foi fiel ao desenvolvimento de um conceito: o de dialogismo. Sua preocupação básica foi a de que o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro. Em outras palavras, o outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu. Bakhtin aprofundou esse conceito, mostrou suas várias faces: a concepção carnavalesca do mundo, a palavra bivocal, o romance polifônico etc (BARROS; FIORIN, 1999, p. 29).

A intertextualidade se apresenta na cultura pop através de diversas linguagens. Sobre a sua leitura estão presentes elementos da contemporaneidade, do espaço urbano, do cotidiano, do tempo e de outras linguagens artísticas. Pensar na representação da cultura pop contemporânea na literatura é também pensar nas questões que envolvem o dialogismo, a intertextualidade e a *mimêsis* interna, uma sutil imensidão de referências onde esse movimento se esconde e se apropria.

Literatura pop ou pop na literatura?

Costumamos entender bem o que é Pop nas artes plásticas, no cinema, sobretudo na música, mas ainda não definimos o que seria o pop na Literatura. Após Roberto Drummond e José Agrippino de Paula, na década de 70, publicarem os seus primeiros livros, nos deparamos com a seguinte questão sobre a pertinência de um novo gênero literário: seria correto nomear de “literatura pop” ou seria apenas mais um caso de escrita pós-moderna que absorve ícones da cultura pop na sua escrita?

Os livros que compõem o Ciclo Coca-Cola, de Roberto Drummond, se regulam através de uma experiência da literatura de denúncia e intermedialidade, passando a informação com bastante duplo sentido e ironias: o dito pelo não dito. Ao provocar a escrita dessa maneira, o autor aproxima-se cada vez mais de como os artistas consagrados pelo pop, que se comportavam na criação das suas obras, sempre com um tom irônico. Assim, Roberto Drummond produz uma escrita sofisticada em termos de estrutura formal diante da construção de sua narrativa. E mesmo com o seu comportamento transgressor sobre o que respeitava a literatura prestigiada, as belas letras, nos deparamos com um modo eminente de construção textual.

Em breve resumo histórico: a partir da década de 1960, notamos uma diferença nos assuntos escolhidos pela arte de vanguarda, temas que abordavam não apenas as questões que envolviam desconstruir o modernismo artístico, mas, sobretudo uma desconstrução de algumas das imagens determinadas por ele, como por exemplo, as que o modernismo solidificou. É de conhecimento geral que o projeto modernista se comprometeu na construção de uma identidade nacional, na descoberta de uma representação que fosse adequada para definir o Brasil e envolver todas as diferenças que existem no território nacional brasileiro. Afirma-se o sentimento mais do que idealizado do lugar, com o modernismo, ao construir uma valorização de elementos regionais.

É na mesma década de 1960 que os Estados Unidos começam a procurar a sua identidade, já que antes da guerra tinham como referência artística a Europa Ocidental. Parte dessa visão incluía que a arte era apenas europeia, e que a arte americana era uma arte nativa,

folclórica, arte popular. No entanto, após a guerra, os Estados Unidos tinham se tornado uma potência política, econômica e cultural. O dilema de como a cultura americana devia ser formada e concebida era alimentado por diversas linhas de pensamento. Um meio de distinguir a arte americana da europeia era “instalá-las nessas tradições que pareciam exclusivamente americanas, mas fazê-lo de um modo original que fosse mais propriamente de olhar para frente do que nostálgico” (BANES, 1999, p. 114).

De acordo com Banes (1999), o kitsch surgiu como cultura de consumo, facilmente dirigível, parasítica em torno das técnicas e descobertas da alta cultura. O kitsch é a frente para o academicismo na arte, se mascarando na alta cultura e seduzindo artistas de vanguarda com o seu lucro. Pode pousar de arte artesanal, mas não é, pois só aparece quando os métodos da reprodutibilidade tomam o lugar do artesanato, tendo como mais recente encarnação a arte pop.

No Brasil, essa nova linguagem e a ideia do pop podem ser aplicadas sob forma de apresentações nas obras dos neoconcretas, em especial à Tropicália, de Hélio Oiticica, em que o artista estabelece uma ambiência com dados extraídos do dia-a-dia das classes mais populares, objetos típicos da denominada cultura de massas (uma TV, no caso), juntamente com ícones que simulavam o conceito de brasilidade acompanhado de figuras tropicais da época como duas araras, plantas típicas e como não podia faltar, a espada-de-são-jorge, alegoria máxima do Rio de Janeiro, mais alguns elementos poéticos. Assim, podemos proferir que ele não só dialoga com a elevada cultura e baixa cultura, como de fato, resume a informação sobre uma cultura híbrida, ao juntar os seus domínios e superar essa separação. Isso acontece quando ele desloca para espaços institucionalizados, Museus e Galerias, objetos que a princípio não são idealizados como obra de arte, e que une a cultura popular e a cultura erudita. Portanto, a obra de Oiticica e dos neoconcretas, se apresenta como essencial para a mudança no posicionamento da obra de arte diante da cultura e da política no Brasil.

Esse conteúdo político também se faz presente na obra de Roberto Drummond, pois utilizava o pop como estratégia de crítica – inventiva – para a situação em que viviam os brasileiros na década de 1960, por conta da repressão da ditadura militar. Dessa maneira, as obras acabam por servir como incentivo para a negociação entre essas forças, principalmente

por promover, ainda que indiretamente, o debate sobre a inserção dos meios midiáticos na cultura popular e problematizar as distinções entre a cultura popular e a cultura erudita.

Ainda sobre a história do Pop, David McCarthy (2002) identifica que o movimento busca ideias em alguns movimentos de arte do começo do século XX, mas é no Dadaísmo e no Surrealismo que estão à sua base. Para o autor, até as técnicas utilizadas pelo Dadaísmo foram apropriadas pelo movimento Pop, o que possibilitava para os seus artistas uma fuga do Expressionismo Abstrato para a identificação com ambientes comerciais e produtos industriais.

A obra de Roberto Drummond une todos esses elementos. O autor associa a ironia às obviedades, recicla a imagem estética e retrata a realidade brasileira, resignificando as formas previsíveis, graças à composição arquitetada para mostrar tal deboche. Permite uma possível brasilidade de aparência contemporânea e arrojada, com dinamismo, fluidez, de acordo com os arquétipos estéticos e sociais vigentes à época. O autor utiliza a técnica da colagem, que como aponta Márcia Arbex (2002) ao analisar a obra do Max Ernst, “carateriza-se nitidamente como processo paródico no sentido amplo, enquanto apropriação e transformação de outros textos com fins lúdicos ou satíricos” (ARBEX, 2002, p. 207).

A televisão brasileira tem papel fundamental nas obras Pop de Roberto Drummond que absorve os seus programas de auditório, como os programas de Silvio Santos e do Chacrinha, e os concursos de Miss Brasil/Universo. A sua trajetória é um exemplo das influências pop absorvidas e produzidas nos últimos anos pela televisão brasileira. Tal intermedialidade acontece também na literatura como se pode observar em *PanAmérica* (1967), obra de José Agrippino de Paula e outro exemplo de Literatura Pop, uma história de ações alegóricas com as mais absurdas invenções. A história de *PanAmérica* é contada através de um “eu” narrador, diretor de superproduções hollywoodianas, “a bíblia”, em que atuam milhões de figurantes e atores famosos, como Marilyn Monroe, John Wayne, Burt Lancaster, entre outros. No livro, todas as coisas se misturam e estão ligadas na história, que não obedece a um juízo comum ou uma lógica linear, mas não perde a coerência. Semelhante ao “sentindo mais restrito de referências intermediáticas”, como entende Irina Rajewsky (2012). Para a autora, essas referências devem “ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto” (RAJEWSKY, 2012, p. 25). A

Revele n. 8 maio/2015

obra causa certo estranhamento natural, uma vez que a proposta é diferente - o da literatura pop -, também utilizada pelas obras de Roberto Drummond e o seu chamado Ciclo Coca-Cola.

A invenção da “literatura pop” parece confusa em cada tentativa de explicação sobre a sua diferenciação dos outros estilos literários e com o que nos deparamos nos grandes autores dessa literatura. São textos aparentemente simples, mas que carregam uma densidade de imagens e referências da vida cotidiana, da história das artes visuais, da história do mundo associado a uma linguagem rápida e espontânea. Nesse sentido, a literatura parece apenas trazer os elementos do Pop Arte para os textos.

Parece consenso nos estudos literários que foi a Pop Arte, nas artes visuais, que forneceu subsídios para a construção do movimento literário pop, a chamada literatura pop, como reflete Antônio Laranjeira:

No Supercaos, Evelina Hoisel reflete sobre as relações entre a pop art e a literatura pop, demonstrando haver uma convergência entre ambos. Decerto, o fenômeno pop se define, a princípio, dentro do campo das artes plásticas, como também observa Décio Cruz. É presumível então que o discurso literário pop se aproprie não somente das técnicas e da linguagem da arte pop, mas também do imaginário que a circunscreve, adquirindo uma feição múltipla, em que as mais diversas linguagens podem se mesclar para formar um produto cultural distinto (LARANJEIRA, 2010, p. 25).

Assim vemos que não são apenas nas temáticas que a literatura e arte pop se assemelham, mas também nos modos de construção artística por parte dos autores e artistas que se expressam através do gênero. Para ambos, representar a sociedade e o comportamento humano é a razão do pop como linguagem, principalmente ao abordar os sonhos e desejos do universo capitalista, ou materializando idealizações.

Após discorrer sobre como o pop se manifesta nas artes visuais, chega-se à conclusão de que as artes clássicas e a literatura dialogam com mais intensidade quando o assunto é o pop, através do imaginário pop, sugerindo diversos sentidos, em que se faz necessária a intertextualidade, o dialogismo e a intermedialidade para a configuração dessa linguagem, como podemos identificar nas obras do Roberto Drummond. Sempre preferindo expressar conteúdos do homem pós-moderno, da sociedade de consumo e de grandes referências

Revele n. 8 maio/2015

artísticas do cinema ou da música, os sentidos assumidos pela cultura pop nas narrativas dependem do posicionamento do sujeito no discurso.

Podemos perceber de antemão como o autor utiliza esses ícones do cinema e da música pop, expressões coloquiais, o jogo das palavras, os diferentes gêneros narrativos, as logomarcas e os produtos de consumo, além de diversas imagens que estão cristalizadas no imaginário popular. É através da apropriação desses recursos que Roberto Drummond se pauta para a criação dos seus personagens e do cenário em que ocorrem as suas narrativas. Todos esses elementos juntos é o que se denomina de literatura pop, um estilo de escrita pouco experimentada.

A aparência é o apelo principal da arte pop, ela é representada pela estética, a gratuidade de beleza. Assim, a posição que exercemos é a do público diante da televisão independentemente de elas nos passarem situações pertinentes, mas têm o poder de nos hipnotizar com a sua beleza plástica, natural do pop. O que Roberto Drummond faz, vem do cerne do conteúdo televisivo, também plastificado, com os seus jogos de palavras, adicionado a um tom crítico dentro dos seus escritos. É através das emoções que ele fisga o leitor para a continuidade da sua obra, por isso o escritor propõe em suas narrativas situações pitoresca.

É necessário o conceito de literatura pop para a distinção do estilo de escrita entre esses autores e outros que escrevem na contemporaneidade. Não é apenas a ideia que eles absorvem das artes visuais, os seus ícones e heróis modernos, mas como as artes visuais absorvem grandes personagens pop da literatura e o eternizam dentro das belas artes. Tanto para a literatura quanto para as artes visuais de linguagem pop existe um trânsito necessário que alimenta a existência da linguagem. Não são apenas os artistas de cinema, os atletas do esporte, famosos de revista, modelos e cantores da moda, mas, ainda, junto a todos eles, os personagens históricos que não sonhavam em ser pop, como Czar, Jesus cristo, a Cleópatra, o Papa. Ou ainda famosos personagens literários que, por conta do pop, conseguem transitar em outras obras.

Assim, a literatura pop ressuscita personagens e transforma-os em mais uma ferramenta, com a sua forma anacrônica de visualizar o mundo, de forma indireta, através da técnica do pastiche, que se diferencia da paródia, como aponta Genette:

O pastiche é considerado como imitação, uma transformação indireta, pois supõe a mediação de um modelo genérico que deve ser reconhecido como tal, enquanto a paródia é a transformação de um texto, com modificação de seu conteúdo sem mudança de estilo (GENETTE *apud* ARBEX, 2002, p. 213).

Na linguagem, assim como nos livros de Roberto Drummond, sobretudo os do Ciclo Coca-Cola, pode sempre apresentar o mais banal, o cotidiano, independente das etnias, religiões ou posições políticas. A representação desses elementos consegue criar situações que nunca aconteceram, mas que são possíveis na literatura. E nós, leitores, não nos surpreendemos, pois abrimos tais narrativas buscando o fantasioso dessa linguagem específica da literatura pop.

“Dôia na janela”, Roberto Drummond

Roberto Drummond sofre influência da Arte Pop e isso é perceptível em sua literatura. Com o rótulo literatura pop, as suas obras sempre estiveram ligadas e conversavam de forma dialógica uma com as outras, utilizando um equilíbrio entre experimentalismo e denúncia. De experimental, seus livros tinham como características de formação e composição. Existia uma inovação para a época em que eram publicadas. Além, evidentemente, do seu olhar crítico ao sistema capitalista. Deste modo, o autor explora certos problemas com muita sutileza e o leitor deve abrir as suas obras sem ingenuidade.

No conto “Dôia na Janela”, o conto que abre o livro *A morte de D.J em Paris*, de Roberto Drummond, conta a história da observadora Dôia que se esconde em suas alucinações em um pequeno quarto, enquanto analisa o mundo e o deseja. Anúncios luminosos Coca-cola, dos pneus Firestone, além de grandes marcas, são presença garantida na narrativa. A sociedade de consumo parece se resumir no coração de Dôia, que debruçada na janela absorve todas as informações com seu olhar encantado. Segundo a narrativa, certas noites, o único consolo de Dôia era uma garrafa enchendo um copo de Coca-Cola. Até o dia em a sua mente projeta a crucificação de um homem, uma adaptação moderna de como teria ocorrido com Jesus Cristo, caso ele estivesse vivo na pós-modernidade. Ele tinha a barba de

Revele n. 8 maio/2015

Cristo, cabelos longos, aparentava 33 anos, mas usava uma cueca Zorba laranja e era parecido com Alain Delon. Além de costumar aparecer para Dôia em seus sonhos “com os cabelos de Robert Redford”.

Podemos perceber que a cena visualizada por Dôia tem elementos fortes do imaginário religioso, mas que apresenta características e objetos da atualidade. Uma relação anacrônica da situação, mas uma suposição possível. De um lado, temos um acontecimento Pop, no sentido popular da palavra, e de outro temos marcas Pop, no mesmo sentido. Questiona o repertório cultural e religioso das pessoas, e desconstrói o caráter sagrado da situação. Enquanto está escondida em seu quarto, Dôia sonha com o mundo e passa a perceber este de maneira bem simples. A liberdade ganha outro sentido e, ali no quarto, ela está livre para criar situações sem sua própria cabeça, uma vez que basta imaginar e simular fatos do cotidiano, enquanto analisa situações, e invade a privacidade das pessoas através do seu quarto sem ser notada. O conto “Dôia na Janela” faz referência a vida televisada, a alta exposição das pessoas na pós-modernidade, aos 15 minutos de fama de Andy Warhol, faz referência a Alfred Hitchcock. Como é descrito na narrativa, Dôia é capaz de amar, conhecer o mundo e se reconhecer através daquela janela. De forma que sugere:

Dôia ficava esperando o avião que ia para Nova Iorque. Dôia conhecia os aviões pelo barulho que faziam e achava bom vê-los voando baixo, as janelinhas acesas parecendo brasas vermelhas. Os passageiros daqueles aviões nunca souberam o quanto Dôia os amava. Dôia só ia dormir depois que passava o satélite artificial “Pássaro Madrugador”. Antes de fechar os olhos, Dôia uma última olhada para Sirius, a estrela (DRUMMOND, 2002, p. 13).

A liberdade de que Dôia goza é sempre descrita a partir de fragmentos do cotidiano, dos pequenos prazeres de Amelie Poulain, que passam despercebidos no nosso cotidiano, no nosso dia-a-dia. A impressão de que o Pop é a materialização das fábulas modernas é sentida durante todo o livro de Roberto Drummond e durante o seu ciclo Coca-Cola. É tanto que quando o autor descreve as roupas e o cenário da narrativa, eles são representativos da realidade da década de 60.

Dôia sonha com uma calça Lee e um Quede - sapato de lona e borracha em estilo desportivo - azul, enquanto o homem crucificado aparece como a reprodução dos seus desejos, com uma camisa Adidas comprada em Buenos Aires. O homem - Cristo/Alain Delon

Revele n. 8 maio/2015

- é virtuoso, pois consegue na pós-modernidade consumir o que todos querem sem se contaminar. Na cena, ele é crucificado com uma cueca Zorba alaranjada e a esponja que, em outras épocas seria molhada no líquido sagrado – água, agora é molhada no líquido sagrado da pós-modernidade – a Coca-Cola, que serve para umidificar a sua boca. O que Roberto Drummond parece sugerir, através da alucinação de Dôia, é que um Jesus Cristo pós-moderno só seria um homem digno de inveja e temido pelos poderosos, como foi há mais de dois mil anos atrás, se ele pudesse gozar da liberdade de consumo, desejada pelo sujeito pós-moderno em sua era líquido-moderna. Não obstante, deveria ser Jesus tão belo quanto os astros de cinema e inserido nos padrões de beleza.

No decorrer da leitura pode-se perceber que Roberto Drummond exemplifica o sentimento do deslocamento, da marginalização, do sujeito pós-moderno em uma sociedade organizada. Independente da circunstância poética que aborda o ato em que se encontra a narrativa, dentro de uma cadeia de acontecimentos sociais, que abarcam os hábitos humanos, as vestimentas, a sua comida etc., toda obra do autor assume uma postura de (re)inventar esses objetos e costumes do sujeito pós-moderno. Costumes que são criados pela sociedade de consumo e pela indústria cultural, de onde esse sujeito vive um conflito, mas que são absorvidas pelo homem como necessário em seu cotidiano.

Os seus trabalhos assumem um lugar de diálogo com outras mídias, mas construindo um conteúdo próprio. Essa relação tem níveis infinitos de entendimento, semelhante ao que Moser (2006) conclui ao discorrer sobre as relações entre as artes:

A relação básica entre arte e mídia é uma relação de implicação que, no nível da manifestação e percepção, se traduz frequentemente em uma “invisibilidade”, uma transparência da mídia na arte: a arte persegue seus próprios objetivos, apoiando-se no que chamei aqui de um alicerce midiático indispensável, que é, entretanto, frequentemente “esquecido” no ato de recepção. É no momento estésico da interpelação dos sentidos que arte e mídia se entrelaçam, mas o aparelho midiático, com suas dimensões materiais, técnicas, sociais, econômicas, etc., ultrapassa muito essa zona de contato concreta. O dispositivo das relações entre as artes, com suas estratégias e práticas muito variadas, permite ao artista anular a transparência da mídia, tornar a midialidade da arte opaca e, assim, reconhecida. A interseção e a interação concreta entre duas artes, que implica sempre também aquela entre duas mídias, revela-se, portanto, como um caso privilegiado para se pensar a midialidade em um contexto que já é intermediário (MOSER, 2006, p. 63-64).

Ao refletir sobre a nova nomenclatura dos estudos comparativos entre artes / mídias, o referido teórico corrobora a ideia de que a intermedialidade pode ser construída a partir dos Estudos Interartes. Dessa forma, as mídias podem ser compreendidas como novos fenômenos pertencentes às esferas artísticas. As mídias são utilizadas na obra de Roberto Drummond como um mecanismo de trânsito entre a realidade e a fantasia, o sonho do homem pós-moderno, a insanidade, a ambiguidade e características de uma época, egocentrismo, livre-arbítrio, civilização e, sobretudo a ficção da realidade. Pois o autor questiona os limites do universo, mostra a interação do sujeito e da sua construção, como acontece com Dôia, que projeta uma crucificação, em que esses elementos – religiosos, políticos e culturais – permanecem vivos no inconsciente do homem. São imagens que são absorvidas através da educação ou do noticiário, representados em um espaço comum. Podemos perceber a anormalidade que nos cerca através de suas obras. Ele descreve elementos do nosso cotidiano de um modo absurdo, que nós não podemos aceitar se não for por conta da literatura.

Entretanto, conseguimos aceitar as suas metáforas, pois já abrimos o livro com esse acordo tácito, o acordo do fantasioso. A sua plasticidade é intensa e está inserida em uma literatura pop. Durante os seus contos, o autor provoca uma sensação de contradições se utilizando da intermedialidade. A seu conto emblemático sobre Dôia demonstra exatamente isso, uma garota que tem alucinações com possibilidades reais. Ela trilha o percurso da cultura e da literatura. Assim, Dôia é a representação máxima dos desejos de Roberto Drummond, em seu caráter híbrido, que parece surtar ao ficcionalizar a sociedade de consumo e outra mídia. Grandes marcas como a Coca-Cola, a Adidas e a Zorba fazem parte do imaginário social, assim como o Bombril. Além disso, Dôia é a representação do home que se esconde e não encara a realidade de fato, de que tem medo da morte industrial, mas que vive sonhando com elementos do pop.

Pensar na literatura pop é refletir sobre o que acontece com Roberto Drummond, que propõe experimentalismos ao seu texto, que primeiro momento parece uma leitura simples, mas traz outra perspectiva de abordagem do sujeito. Aquele que se mistura com o trânsito urbano e caótico das grandes metrópoles, ambientadas em seus livros publicados. Acontecimentos que apresentam discursos contemporâneos sobre questão humana, o outro, o sujeito, a identidade, drogas e elementos presentes nas convivências sociais, representadas em

uma névoa de referências da cultura pop, do cinema e da década de ouro hollywoodiana e dos movimentos de vanguarda francesa como o Nouvelle Vague, e a sua valorização dos cafés e cigarros. Sem esquecer-se da religião, da política, e do futebol, enfim, aos pilares sobre os quais a sociedade brasileira está estruturada e, a partir deles, Roberto Drummond tece seus textos propondo ao leitor um olhar menos ingênuo para a sociedade em que está inserido. Um olhar capaz de identificar as desigualdades e a violência que se manifestam no cotidiano e que remetem a problemas e instituições históricos que demandam crítica e transformação. Expostas as análises dos livros que, podemos dizer que o escritor construiu uma forma própria de literatura. Em síntese, podemos dizer que é isso que fez Roberto Drummond no *Ciclo da Coca-Cola*: valeu-se de subsídios prosaicos pertencentes à realidade, contudo ofereceu a eles uma caracterização, como chegamos a ver durante o trabalho das obras que marcam a sua literatura pop.

Referências

- AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ARBEX, M. Onirismo, subversão e ludismo no romance colagem. In: RAVETTI, G; ARBEX, M. *Exílio, performance, fronteiras*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002.
- ARISTÓTELES. *Poética, Ética e Nicômaco*. São Paulo: Nova Cultura, 1991. (Os Pensadores, v. II).
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, W. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- BUTOR, M. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- CRUZ, D. T. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.

Revele n. 8 maio/2015

DRUMMOND, R. *A morte de D. J. em Paris*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

_____. *Quando fui morto em Cuba*. São Paulo: Geração, 2011.

GENETTE, G. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1992 *apud* Arbex (2002).

HOISEL, E. *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.

JAKOBSON, R. Deux aspects du langage et deux types d'aphasie (1956). *Essais de linguistique générale*. Paris: Éd. du Minuit, 1963 *apud* Compagnon (2001).

LARANJEIRA, A. E. S. *Nossos sonhos atravessam as fronteiras da realidade*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2010.

LIMA, L. C. *Mimêsis e modernidade: formas da sombra*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

Mc CARTHY, D. *Arte pop* (Col. Movimentos da arte moderna). São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MOSER, W. Por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria: Revista de Estudos da Literatura*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, v. 14, n.1, p. 42-65, jul.-dez. 2006.

RAJEWSKY, I. Intermedialidade, Intertextualidade, e “remediação”. In: DINIZ, T. F. N. (Org.) *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da Arte Contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 15-46.

SALLY, B. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Recebido em: 18/8/14

Aceito em: 10/10/2014