

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG
FACULDADE DE LETRAS

ERNEST CHRISTIAN BOWES JUNIOR

TRANSFUSÃO DE COCA-COLA: A CONTINGÊNCIA DA CULTURA POP NA OBRA
DE ROBERTO DRUMMOND E NAS TELAS DE RUBENS GERCHMAN

Belo Horizonte
2015

ERNEST CHRISTIAN BOWES JUNIOR

TRANSFUSÃO DE COCA-COLA: A CONTINGÊNCIA DA CULTURA POP NA OBRA
DE ROBERTO DRUMMOND E NAS TELAS DE RUBENS GERCHMAN

Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da
Universidade Federal de Minas Gerais para obtenção do
título de Mestre em Teoria da Literatura e Literatura
Comparada. Data da defesa: 20 de fevereiro de 2015.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura
Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias
(LAM)

Orientadora: Profa. Dra. Vera Lúcia Casa Nova

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte

2015

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

Bowes Junior, Ernest Christian.
D795s.Yb-t Transfusão de Coca-Cola [manuscrito] : a contingência da cultura pop obra de Roberto Drummond e nas telas de Rubens Gerchman / Ernest Christian Bowes Junior. – 2015.

101f., enc.: il. color., fots.

Orientadora: Vera Lúcia Casa Nova.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 96-101.

1. Drummond, Roberto – Sangue de Coca-Cola – Crítica e interpretação - Teses. 2. Gerchman, Rubens, 1942- – Teses. 3. Ficção brasileira – História e crítica - Teses. 4. Arte pop – Teses. 5. Arte e literatura – Teses. I. Casa Nova, Vera Lúcia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.341



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Dissertação intitulada *Transfusão de coca cola: a contingência da cultura pop na obra de Roberto Drumond e nas telas de Rubens Gerchman*, de autoria do Mestrando ERNEST CHRISTIAN BOWES JUNIOR, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Vera Lucia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dra. Cláudia Campos Soares - FALE/UFMG

Prof. Dr. Flávio Luiz Teixeira de Sousa Boaventura - CEFET/MG

Prof. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 20 de fevereiro de 2015.

Dedico este trabalho à minha amada região nordestina por ser responsável pelos olhares que me identificam e por se fazer presente através da saudade. Lembrada estrela mais linda e idolatrada. Pedaco de mim. Reparto-me a cada despedida.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Leila Bowes e Christian Bowes, que me apoiaram em todos os momentos durante esta jornada e que se sacrificaram para me proporcionar uma educação de qualidade, com muito suor, muita luta e muito trabalho. Compartilhamos, intimamente, todas as dificuldades, mesmo sabendo que não seria fácil.

Às minhas irmãs, Erica Bowes e Sharlene Bowes, prontas a me ajudar nos mínimos detalhes, a abraçar os meus sonhos e a acreditar em meu potencial. Que me deram suporte, respeito e sempre fizeram esforço para me acolher e para alimentar o nosso vínculo. Muito Obrigado!

À minha avó e madrinha, Joselina Sales, pela existência dedicada a fazer das nossas conquistas a sua conquista.

Às minhas amigas, Lívia Drummond, Meline Souza, Clara Crepaldi, Isabela Castro, Marina Rodrigues, Candice Souza, Mariana Pires e Monique Cavalcanti pelos momentos de riso e extravagância. Pela troca de experiência, pela paciência nas horas intermináveis ao telefone, por dividirem tristeza e felicidade, por me aconselharem, por multiplicarem a afeição. Sobretudo por serem lindas e mulheres: amo a todas!

A Diego Morera, por me ajudar na diagramação e no *design* da dissertação, pela comunicação à distância e trocas de *e-mails*.

À minha orientadora, Vera Lúcia Casa Nova, que abriu a porta da sua casa e compartilhou sua sabedoria com humildade e generosidade. Presenteou-me com sua poesia, com a sua autenticidade, com seu carisma, com sua modernidade e com o chá das 16h. Nossa relação foi pautada na amizade e no apetite pela vida, fundamental para os meus resultados.

Aos funcionários da biblioteca da FALE – UFMG, por serem sempre solícitos, bem-humorados, carismáticos. Por reservarem os melhores armários para mim nesse ano de tempos reservados ao ambiente.

À Consuelo Salomé, pela dedicação na revisão de texto e sugestões de conteúdo.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por ter financiado esta pesquisa.

... Aquele Abraço!

“Quero uma arte política-erótica-mística, que faça alguma coisa mais que sentar o traseiro num museu. Quero uma arte que cresça sem saber se é arte mesmo, uma arte que tenha oportunidade de partir do zero. Quero uma arte que se misture com a merda cotidiana e que saia, apesar disso, na primeira linha. Quero uma arte que imite o humano, que seja cômica, se necessário, ou violenta, ou o que seja necessário. Quero uma arte que copie suas formas da linha da própria vida, que torça e estenda e acumule e cuspa o jorro, e que seja pesada e vulgar e doce e estúpida como a própria vida”.

(Claes Oldenburg, 1961. *Manifesto Pop*)

RESUMO

Este estudo se propõe à reflexão sobre as obras de Roberto Drummond, mais especificamente *Sangue de Coca-Cola* – romance que integra o ciclo Coca-Cola do autor –; além do que incursiona pela trajetória artística de Rubens Gerchman, a partir da década de 1960, cuja arte figurativa tematiza o homem brasileiro, subjugado pela produção em massa e sua consequente mitologia. O trabalho considera que ambos se deixaram conduzir pelos movimentos populares em meio a questionamentos do período político brasileiro por eles vivido, mediante a utilização de temas em comum, como a multidão, o futebol, o erotismo e o carnaval. Dessa forma, passaram a incomodar uma década ao explorar tal estética, e, apesar de empregarem linguagens artísticas distintas, compartilham entusiasticamente do mesmo movimento: a *Pop Art*.

A pesquisa se propõe a demonstrar ainda, nas obras de Roberto Drummond e Rubens Gerchman, o modo pelo qual a literatura e as artes visuais se apropriam da cultura pop e se relacionam entre si. Leva em consideração que a arte *pop* não é estática e que se materializa através da interação com outras linguagens e com a cultura. Partindo desse pressuposto, é pertinente olhar a contingência da literatura *pop* como procedente da literatura moderna, de alguns movimentos artísticos do final do século XIX e início do século XX, da produção industrial e do trabalho, junto aos meios de comunicação de massa. Ao nomear a Coca-Cola como representação máxima do império cultural norte-americano e das tendências globalizadas do homem pós-moderno, o trabalho constitui a literatura e a arte *pop* como um território apropriado para a reflexão sobre o comportamento contemporâneo. Assim, o trânsito entre distintos campos discursivos como a Filosofia, Sociologia e a Teoria da Literatura apresentou-se, então, como a estratégia mais apropriada para discutir a questão.

PALAVRAS-CHAVE: Roberto Drummond, Rubens Gerchman, Coca-Cola, *Pop Art*, Teoria da Literatura, Literatura *Pop*.

ABSTRACT

This study proposes an analysis of Roberto Drummond's works, specifically *Sangue de Coca-cola*, a novel that integrates his "Coca-Cola circle", along with what is presented in Rubens Gerchman's trajectory, from the 1960's on, an artist who narrates the Brazilians in a figurative way, subdued by the mass production and its consequential mythology. This study acknowledges that both were led by popular movements over questioning a political period that was the 1960 decade, reflected through common themes as the crowd, soccer, eroticism and *carnaval*. Thereby, they started to disturb a decade in virtue of such aesthetic and, although being distinct products, they share the same enthusiasm: the *Pop Art*.

The study considers that *Pop Art* is not static and that it materializes itself through the interaction with other media and with culture. Under this premises, it is relevant to look at the contingency of *pop* literature as a precedent of: modern literature, some artistic movements from the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, the industrial production and of labor, within the means of mass communication. To designate Coca-Cola as the maximum representation of the North American cultural empire and of the globalized tendencies of the post-modern men, the study constitutes literature and *Pop Art* as an appropriate territory for thought concerning the contemporary behavior. Therefore, the transit between distinct discursive fields as Philosophy, Sociology and Literary Theory was presented, then, as the most suitable strategy for this discussion.

KEY-WORDS: Roberto Drummond, Rubens Gerchman, Coca-Cola, *Pop Art*, Literary Theory, *Pop* Literature.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	09
Capítulo 1: Sangue de Coca-Cola: A contingência do <i>Pop</i> na obra de Roberto Drummond.....	21
1.1 Da Carnavalização	
1.2 Do sangue e da cultura	
1.3 Da reprodução	
1.4 A narrativa lisérgica e a história	
1.5 A metaficção historiográfica	
1.5.1 Zugzwang	
1.6 O carnaval de abril	
1.7 Amarelo repressão	
1.7.1 O Homem do Sapato Amarelo	
1.7.2 Camaleão Amarelo	
Capítulo 2: O Rei do Mau Gosto: Rubens Gerchman.....	47
2.1 Após o fim do bom gosto	
2.2 Lindonéia Desaparecida: o urbano em questão	
2.2.1 A apropriação/citação	
2.3 Pó Branco, Vida Negra	
Capítulo 3: Uma Comparação de Mau Gosto.....	72
3.1 É <i>pop</i> ? Não é acadêmico...	
3.2. <i>Pop pop pop</i>	
3.3 Excesso, ambiguidade, ironia	
3.4 A carnavalização em Roberto Drummond e Rubens Gerchman	
3.5 O <i>pop</i> político brasileiro	
Considerações Finais.....	94
REFERÊNCIAS.....	97

APRESENTAÇÃO

Sobre o título:

As ordens da sociedade pós-moderna estão atravessadas por ambiguidades, sinais heterogêneos e indefinições em várias instâncias: política, artística, moral, sexual, histórica. Essa ambiguidade está presente na cultura pós-moderna porque o velho modelo de identidade fixa e imutável do homem moderno desapareceu na era contemporânea e está se movendo em direção a um mundo em que a diferença e a diversidade são toleradas e celebradas. A ambiguidade aparece como o produto da indeferenciação, da incerteza. Não como sentido vulgar do confuso, do escuro, da leitura ou da interpretação difícil, mas a ambiguidade entendida no sentido proposto por mais de uma leitura; que depende do texto e do contexto, da pluralidade; que carrega no corpo do seu texto um conjunto de tensões internas. Essas tensões colidem e, eventualmente, ou não, são resolvidas na mente do leitor. Por essa razão, o recurso à ambiguidade é normalmente utilizado em histórias mais curtas. Mas há também narrativas mais longas que a ela recorrem em seus capítulos, como no caso de *Sangue de Coca-Cola*, romance de Roberto Drummond, que trabalho nesta dissertação e que dá origem a uma forma de produção aberta diferente daquela a que o leitor está acostumado.

Paradoxo, ambiguidade, ambivalência. Por um lado, a necessidade de uma ruptura com o passado e, por outro, um piscar de olhos, uma cumplicidade com a tradição, como estabelecida. É aí que reside o paradoxo: o desprezo pelos velhos costumes e, simultaneamente, a necessidade de uma retrospectiva ao acontecido, a reciclagem do passado e da história, um tributo à melancolia. Os formatos de uma decepção atraente. As formas *retrôs*, por exemplo, aparecem desprovidas de seu conteúdo original e para além de seu próprio contexto. Assim, essas formas remetem a um outro significado, a outras formas em trânsito.

A escolha do título, remete ao procedimento médico que envolve a passagem de sangue ou seus derivados a partir de um doador para um receptor com o objetivo de restaurar uma carência. É aí que reside a sua ambivalência: aqui usa-se o termo não só como fusão de elementos heteróclitos, mas também como a presença e uma forma de sobrevivência, mediante um despojamento do significado original. Nesse sentido, receber o sangue de um doador é manter o histórico desse doador em um novo contexto, não uniformizado, mas que

conserva a sua origem. Entretanto, exige a participação ativa do receptor. “Trans” e “fusão” nos oferecem uma infinidade de interpretações, muitas delas causadas pelo prefixo “trans”, que significa de “além de”, “em troca de” e “através”; outras pelo significado de “fusão”: ação ou efeito de fundir-se.

No campo literário, a estética pós-moderna tem priorizado a narrativa curta e fragmentada. É precisamente a história ou a micronarrativa que se manifesta como uma categoria “transgênero”, porque se apropria do estilo de outros campos discursivos, tais como o comercial, jornalístico ou o dos relatórios policiais, rejeitando as categorizações puras e considerando a necessidade de explorar novas possibilidades estéticas. Por outro lado, ao contrário de narrativas tradicionais, que buscavam sequências mais ou menos fixas e estabelecidas, a micronarrativa é caracterizada pela fragmentação e pela hibridação de gêneros, sua ambiguidade, sua descontinuidade e sua mixagem. No lugar uniforme e homogêneo, estabelece-se uma narrativa complexa e imprecisa, de modo ambivalente e contraditório. Todas as coisas parecem flutuar na indeterminação das distâncias abolidas. E nesse ecletismo pós-moderno, nessa propagação de ideologias, estilos e sintomas, essa combinação de métodos, sinais e formas, muitas vezes acontece que a fusão termina em confusão, e o contato em contaminação. Nesse sentido, transfusão de Coca-Cola seria a apropriação de um campo discursivo industrial contagioso e a perspectiva de uma transformação estética.

Em todas as disciplinas, testemunhamos um processo de (con)fusão e de contágio. Ao abolir as distâncias entre os gêneros, sistemas, arte, objetos, indivíduos, os limites são extintos e, portanto, uma incerteza se espalha sem definição. Baudrillard¹ discute as formas transestéticas como aquilo que perdeu a sua especificidade, pelo excesso e saturação. O conceito mostra como a arte vem se distanciando do seu significado original e está se tornando mais comercial com o tempo. Não mantém as formas e os padrões tradicionais e acompanham as mudanças sociais atuais, que ocorrem muito rapidamente na supermodernidade, fazendo com que suas imagens se tornem frágeis. Elas têm, ainda, o potencial de romper com o antigo padrão da beleza e da feiura. O conceito de transestético pode se vincular à tese de Arthur Danto sobre o fim da arte, pois aponta para o desaparecimento da arte, não no sentido de sua abolição, mas na perda de seu sentido original

1 BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

e moderno, como uma forma de representação ou questionamento desta por parte da vanguarda. Segundo a teoria desse filósofo, arte em todas as suas manifestações sofre uma mudança radical na sua filosofia.

Ancorada na estética provisória e experimental quanto a seus fundamentos, a arte tece o tema recorrente da banalidade na época contemporânea. Em uma sociedade satisfeita com o mundo de aparências, sem profundidade, puramente visual, o desejo de ilusão é perdido por causa da hiper-realidade. Nesse caso, seria impraticável um estado de “transe estético”, mas não a sua forma derrotada, o “transestético”, que, na visão de Baudrillard, se apresenta

Através da liberação de formas, linhas, cores e concepções estéticas, através da mixagem de todas as culturas e de todos os estilos, nossa cultura produziu uma estetização geral, uma promoção de todas as formas de cultura, sem esquecer as formas de anticultura, uma assunção de todos os modelos de representação e de anti-representação. [...]. Até o mais marginal, o mais banal, o mais obscuro estetiza-se, culturaliza-se, 'musealiza-se'. Tudo é dito, tudo se exprime, tudo torna força ou modo de signo. O sistema funciona não tanto pela mais-valia da mercadoria, mas pela mais-valia estética do signo [...] O que nos fascina num quadro monocromático é a ausência maravilhosa de qualquer forma. É o apagamento – ainda sob forma de arte – de toda sintaxe estética.²

O filósofo afirma que a arte penetrou todas as esferas da existência, e que os sonhos da vanguarda artística sobre a arte que informa a vida foi realizado. No entanto, em sua visão, com a realização da arte na vida cotidiana, a arte como um fenômeno transcendente desapareceu. Baudrillard chama essa situação de transestético, em que tudo se torna política, sexo e economia. De modo que esses domínios, como a arte, perdem a sua especificidade, seus limites, e sua distinção. O resultado é uma condição confusa, onde não há mais critérios de valor, de julgamento, ou de gosto, e a função normativa entra em colapso em um universo de indiferença. E assim, embora esse teórico veja a arte proliferando por toda parte, o poder da arte – de arte como aventura, arte como negação da realidade, arte como uma outra dimensão e assim por diante – desapareceu. Para Baudrillard, os indivíduos contemporâneos são indiferentes para com o gosto e só o desgosto é manifesto.

Não podemos decidir se a “transusão” de Coca-Cola é melhor lida como ficção científica e patafísica, ou como uma filosofia, ou teoria social das metafísicas culturais, e se o

² BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991. p. 23, 25.

trabalho de Roberto Drummond e Rubens Gerchman devem ser lidos sob o signo da verdade ou da ficção. As explorações críticas iniciais do sistema de objetos na sociedade de consumo contêm algumas de suas mais importantes contribuições para o trabalho em questão. Sua análise dos anos 1960 no Brasil é elaborada por uma mutação dramática no interior das sociedades contemporâneas e a ascensão de um novo modo de simulação, que traçou os efeitos dos meios de comunicação e informação na sociedade como um todo. *Transfusão de Coca-Cola* pode ser lido também como uma forma paródica sobre a ambiguidade presente no *Sangue de Coca-Cola* e nas obras de Rubens Gerchman. Aqui parece haver alguma sedução da indústria cultural, e, para além disso, é resumo por excelência do próprio objeto de estudo e da carnavalização, pois aponta para discussão que será apresentada e que corresponde a ambos os artistas e a suas compatibilidades sistêmicas.

Em tal caso, considero que os textos escritos ou visuais estão plenos de variadas referências. Ainda que essas referências não sejam diretas, é possível encontrar inúmeras relações entre texto e imagem, entre o universo das artes visuais e o da palavra escrita. Contudo, durante muito tempo o princípio dessa afirmação foi negado na sociedade ocidental, que prezava outro princípio, o de diferenciação entre palavra e imagem, administrado por uma ideia que hierarquizava a relação entre imagem e texto.

Com uma movimentação incomum das palavras, o trabalho de Roberto Drummond apresenta uma renovação da linguagem narrativa, enfatizando a natureza ficcional do texto e amalgamando fontes e culturas de vários tipos (europeias, *avant-garde* e clássicas), através da paródia e da ironia. Seus textos surgem de outros textos anteriores e mantêm uma familiaridade próxima a esses. As cenas apresentadas são sobrepostas a outras e cada parágrafo é uma variação escrita de uma leitura anterior. É difícil não descobrir alguns de seus temas principais, no entanto, é quase impossível decifrá-las no todo. Sua escrita resgata ideias e questões que atravessam o pensamento ocidental desde suas origens. Não há tentativas sérias para resolver as contradições; ele prefere enfatizá-las, reorganizando-as em paradoxos, envolvendo-as mais e mais com colagens diferentes.

No pós-modernismo, a letra e o texto estabelecem uma comunicação direta com a imagem ao ultrapassar o discurso textual e se integrar ao discurso plástico. Assim, o texto passa a se fazer presente no interior mesmo da imagem e assume, ele próprio, o seu papel de imagem. Como consequência desse diálogo que a escrita estabelece com a visualidade,

revela-se a realidade dupla da escrita, que não é apenas uma transcrição da fala, mas também uma visualização da imagem. É a partir das questões que surgem nas fronteiras da escrita e das artes visuais que encontramos um espaço para pensar as relações entre imagem e palavra. Trata-se, portanto, de um olhar a partir das bordas, do espaço, ou seja, dos momentos de cruzamento em que uma arte recorta, de outra, recursos e formas de estruturação, momentos em que a imagem busca a letra e a letra busca a imagem. Essa interseção entre a letra e imagem se dá, portanto, pelo mecanismo de assimilação dos elementos plásticos na produção de texto e também através da apropriação de elementos textuais pela produção visual. Mediante essa inclusão de elementos heteróclitos é possível abalar o lugar hegemônico antes ocupado pela literatura, bem como impulsionar um alargamento do propósito dos estudos de literatura comparada, que passam a reunir o vínculo entre as mídias e a literatura.

Fedric Jameson³ considera o pastiche como a principal consequência do fim da ideologia do estilo, que era a fonte essencial de invenção artística e inovação durante a modernidade. O autor associa esse fenômeno com o desaparecimento ou descentramento pós-moderno do sujeito, que causou a ruína de uma estética da expressão que incentivava a busca por um estilo pessoal e único. De um ponto de vista mais geral, Jameson concebe o pastiche como um fenômeno associado com o desejo humano de viver em um mundo transformado em imagens, em “pseudoacontecimentos”, ou no mundo do entretenimento. Sua estreita relação com simulações se deve a uma cultura regida pelas leis do capitalismo que generaliza o valor de troca em detrimento do valor de uso:

[...] a dissolução da alta cultura e a simultânea intensificação do investimento em mercadorias da cultura de massas podem ser suficientes para sugerir que, qualquer que tenha sido a situação em estágios e momentos anteriores do capitalismo (quando o estético era exatamente um santuário e um refúgio contra os negócios e o estado), hoje não sobrou nenhum enclave – estético ou não – no qual a forma mercadoria não reine suprema.⁴

Para uma melhor compreensão dessa abordagem sobre o pastiche e o pós-moderno temos de começar por verificar os fundamentos filosóficos da teoria, em especial os relacionados à poética da Pós-Modernidade. Este estudo procurou explorar a maneira como a cultura *pop* interfere na construção do discurso contemporâneo e influencia modos de

³ JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2001.

⁴ *Ibidem*, p. 64.

subjetivação da escrita com a sua estética provocativa associada a uma imagem de consumo e frente a uma eterna vigilância dos guardiões e das normas de arte. Este estudo objetiva, ainda, o debate que se apresenta em ambas as linguagens, literária e visual. Debate que, através do *pop*, coloca em perspectiva conceitos os quais atravessam a literatura e as artes visuais, como a bricolagem – entendida como uma atividade artesanal que compõe uma forma nova a partir de fragmentos⁵. O modo como esse universo se reflete na linguagem literária e se comunica com as artes visuais instaura um trânsito entre o real e o ficcional que se completam e promovem a legitimação do gênero dentro do território nacional. O ponto central do entendimento de bricolage é a interdisciplinaridade, que apresenta diversos cenários para a pesquisa.

Inicialmente, a ideia de bricolage é aqui vista no trabalho a partir do sentido lévi-straussiano. Depois, discuto a visão de colagem⁶ de Marx Ernst e Michel Butor destacando principalmente questões de interdisciplinaridade em Roberto Drummond e Rubens Gerchman. Ao levantar essa relação entre os artistas, o argumento é a perspectiva de hibridismo das linguagens e as formas do objeto interativo e estético, que se comunicam tanto com as questões da arte pós-moderna e contemporânea, quanto da *Pop Art*, estilo que emprega aspectos da indústria cultural, como a publicidade, histórias em quadrinhos e os objetos culturais populares. Esse movimento ganha força no início da década de 1960 e é amplamente interpretado como uma reação às ideias então dominantes do expressionismo abstrato. A *Pop Art* emprega imagens do popular, ao contrário da cultura elitista na arte, sublinhando os elementos banais ou de mau gosto, mediante o uso frequente da ironia. Também é o tipo de arte associada à utilização mecânica por parte dos artistas dos meios de reprodução ou técnicas de produção ao fazer uso da técnica surrealista de colagem.

Ao fazer uso dos elementos da indústria cultural, de expressões coloquiais, de jogos de palavras e de diferentes gêneros narrativos, Roberto Drummond estabelece conexões

⁵ “Ora, é peculiar ao pensamento mítico, assim como ao bricolage no plano prático, a elaboração de conjuntos estruturados utilizando resíduos e fragmentos de fatos – odds and ends, diria o inglês ou, em francês, des debris et des morceaux – testemunhos fósseis da história de um indivíduo ou de uma sociedade” (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 37).

⁶ “O conceito de colagem, *collage*, foi pensado durante o século XX por Max Ernst, e adotado por muitos artistas ligados a diversos movimentos e principalmente ao surrealismo. Durante o período pós-guerra, esses movimentos continuaram existindo e certamente estão hoje mesclados de alguma maneira às manifestações artísticas atuais, nas quais, nesse caso a *collage* se destaca mais ainda que há anos atrás”. FONSECA, Aline Karen. “Collage: A colagem surrealista”. In: *Revista Educação*. Universidade de Guarulhos. Disponível em: <<http://revistas.ung.br/index.php/educacao/article/viewFile/462/569>> Acesso em: 13 novembro 2014.

inusitadas e enigmáticas, fora da lógica. Essa leitura das diferentes linguagens imbricadas e abordadas visam a produzir definições plausíveis como consequência das correspondências simbólicas, tensionando o âmbito de conteúdo e o âmbito de expressão. Ao dar início a leitura pelo âmbito de conteúdo, isto é, pelos significados, podemos nos questionar sobre o que o texto diz e o que o texto nos mostra. Como nos ensina Derrida⁷ em sua premissa básica – a teoria da percepção da forma de arquivamento – o conteúdo manifesta-se através da forma, pois a forma é aquilo que constitui o conteúdo do arquivo. Como o meu objetivo primário é confrontar duas ou mais linguagens, precisava criar um espaço de convergência para que o comparativismo se manifestasse através dessas questões. Assim procuro mapear os mecanismos da arte *pop* na literatura de Roberto Drummond e nas obras plásticas de Rubens Gerchman.

Por outro lado, o problema da contingência da *Pop Art* na literatura de Roberto Drummond e nas obras de Rubens Gerchman foi abordado no trabalho fazendo uso da filosofia contemporânea, da teoria da literatura, da Escola de Frankfurt, através da crítica e do pós-estruturalismo. Fizeram-se extremamente necessárias as reflexões de Walter Benjamin sobre a literatura e a alegoria, e a tese da Carnavalização de Mikhail Bakhtin para discutir o assunto e seus efeitos sobre o discurso literário. Benjamin ressalta o compromisso com uma interpretação de que a imagem tem o seu tempo por essência anacrônico; ou seja, envolve um jogo de temporalidades que não está limitado a uma cronologia estrita e, em vez, tendem a minimizar as barreiras que a própria história tem concentrado na definição.

Outra questão necessária para refletir sobre tal problema, que atravessa a teoria de Arthur Danto⁸ é a dicotomia entre a “alta” e “baixa” literatura, atrelada à questão do bom gosto. O gosto tornou-se uma das mais problemáticas questões estéticas desde o Iluminismo até os dias atuais. A filosofia vinculou o bom gosto à sensação de prazer diante da beleza, à capacidade de sentir ou apreciar o belo e o feio. O que aconteceu é que, desde então, o belo, o feio, o sublime, o interessante, a sensibilidade ou o grotesco sofreram uma forte modificação. Porque o gosto não é apenas subjetivo, mas também é afetado pelas sensibilidades de uma certa época, ou seja, as formas como o gosto se configura e sofre influência do espaço-tempo

7 DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*/Jacques Derrida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

8 DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006.

a partir do qual se olha. E, desde o século XVIII, as abordagens empíricas e os padrões estéticos, sociais, políticos mudaram muito e, com eles, os olhares e os julgamentos estéticos. Agora aceitamos a beleza, mas também aceitamos e valorizamos a beleza negativa, o sublime, o mau gosto, o *camp*, a transgressão. De Chanel à Alexander McQueen, de Jean-Paul Gaultier à Manish Arora, de Carlos Drummond a Roberto Drummond, de Tarsila do Amaral a Rubens Gerchman tudo é aceitável e incrível; é praticamente impossível dizer de qual gostamos mais ou menos: do Parthenon ou do MoMA em Nova York? Propostas artísticas estão se tornando mais amplas e os padrões estéticos têm padrões de subjetivação cada vez maiores. O juízo de gosto é influenciado por fatores sociológicos, antropológicos, culturais, pelos meios de comunicação e também pelas megatendências. O que é percebido como de bom gosto no norte, pode ser percebido como de mau gosto no sul.

Mas o que é exatamente literatura *pop*? Pode-se ter literatura *pop* em tudo? Ou há uma contradição nestes termos? Há uma lacuna semelhante a que existe entre, digamos, Beethoven e Madonna? Isto levanta a questão do que é *pop*? É o que busco responder no trabalho e que parece ser melhor descrito como um triângulo de termos, pois emerge em um campo social fértil definido pela arte, comércio e tradições folclóricas.

As próprias imagens do dia a dia que foram reproduzidas poderiam ser planejadas para a publicidade, as revistas, catálogos de vendas, entre outros. As produções de Gerchman mantêm um inegável diálogo com a mídia publicitária, como Lindonéia (1966), que se tornou uma musa da luta política, uma arma crítica, questionando o sofisticado, apoiada por uma cultura intelectual, gerada pelos músicos e artistas da época, através de canções e manifestos tropicalistas.

Para refletir sobre imagem dialética utilizo conceitos de Georges Didi-Huberman⁹. Sob esse aspecto, é possível falar que a imagem dialética é caracterizada pela sua capacidade de lidar com os processos sociais e históricos, para fazer conexões entre as situações e as suas contradições. A imagem dialética geralmente é empregada como uma forma de recuperar as conexões históricas e sociais, que estão se dissolvendo e desaparecendo como resultado e característica da indústria cultural.

[...] ela não produz formas bem formadas, estáveis ou regulares: produz formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas

⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

deformações. No nível do sentido, ela produz ambiguidade – 'a ambiguidade é a imagem visível da dialética' escrevia Benjamin¹⁰.

Essa desconexão, essa repartição da ideia e significado abre espaço para o pensamento crítico e motiva uma reorganização de conceitos que o espectador tenta identificar e decodificar através das forças sociais em jogo na imagem, nos momentos históricos específicos.

Ao pensar testemunho e memória, discuto o caso dos “muçulmanos” pensados por Agamben¹¹ e a situação extrema em que estavam, é possível traçar um paralelo com a perda das identidades culturais e o anonimato, trabalhados por Rubens Gerchman e Roberto Drummond. Pois a palavra “anônimo” é utilizada para se referir a uma pessoa que se oculta, mas também a uma pessoa desconhecida sob várias razões: porque ninguém lhe pediu para revelar a sua identidade, ou porque se desconhece, ou porque a sua identidade não tem a menor importância. Quando falamos de anonimato cultural, estamos nos referindo a um problema de ausência de identidade que atinge um número significativo da *população*, ou seja, a maioria da sociedade sem nome de destaque. Problema típico de uma época em que a cultura de celebridade surge de fenômenos como o aparecimento gradual nos meios de comunicação, na cena cultural, especialmente rádio e televisão.

Quanto ao movimento de arte *pop* no Brasil, suas demandas estão relacionadas com o caráter da contracultura, que se torna mais relevante no final dos anos sessenta e início dos anos setenta, em seguida, diluída de forma sistemática. Com um espírito cheio de esperanças e desejos de mudar a sociedade consumista e burocrática em que viviam, os artistas e movimentos políticos de jovens que lhes estão associados entenderam perfeitamente que uma atitude crítica e libertadora passava pela adoção da cultura industrial de modo criativo.

Embora a arte *pop* seja diferente no espaço e no tempo, o traço permanente é que ela se apropria da maioria das técnicas utilizadas pela mídia e está sob forte influência de técnicas fotográficas, procedimentos filmicos, montagens publicitárias etc. No Brasil, o mais proeminente representante foi Rubens Gerchman, que no período da década de 1960 baseava o seu trabalho na iconografia tirada dos meios de comunicação e assumia as suas questões

10 Ibidem, p. 173.

11 AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008. (Homo Sacer III).

sobre o cotidiano com apropriação de notícias diárias, conectando a geral artisticidade com meios de comunicação industrial. Gerchman, então, lançou seu grito contra aqueles que acusam o declínio do gosto e o aviltamento da cultura, envolto em mero consumismo e busca de lucro. O artista, sob este ponto de vista, trabalhou como agente do povo, com o sério valor social investido das formas de como a arte poderia tirar vantagem dos meios de comunicação de massa de forma criativa.

Capítulo 1: *Sangue de Coca-Cola: A contingência do Pop na obra de Roberto Drummond*

1.1 Da Carnavalização

O teórico russo Mikhail Bakhtin desenvolve o conceito de carnavalização na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*¹². Esse conceito não se refere apenas à ideia de carnaval como o período antes da quaresma, celebrado pela sociedade ocidental. Ele compreende que o carnaval constitui um conjunto de manifestações da cultura popular medieval e do Renascimento e um princípio, organizado e coerente, de compreensão de mundo.

A leitura efetuada por Bakhtin sobre a cultura popular, a festa e a função do riso, constrói uma ponte entre a literatura e o mundo. Entre todos os gêneros, destaca-se a supremacia do romance, pois é o gênero que representa um maior grau de complexidade em sua construção e de modernidade em suas ideias. O autor se auxilia de um termo musical – polifonia – para significar a construção do romance e sua base de vozes diversas, em que a palavra das personagens é construída como se possuíssem autonomia em relação à voz do autor e à do narrador. As várias vozes contêm, assim, uma pluralidade de mundos, em que cada uma corresponde a um universo particular. Vozes que deixam emergir o inconsciente e deixam o pensamento fluir livremente, sem o mínimo de intervenções. É o que aparece de maneira muito forte em *Sangue de Coca-Cola*. No romance, Drummond enfatiza essas características, e se refere aos seus livros como “visão carnavalizada e lisérgica do Brasil”. Esta estrutura narrativa se complementa com uma série de alusões e imagens tipicamente carnavalescas, referidas à vida material e corporal e transporta-se à literatura. E é a essa “transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura.”¹³ Portanto, não é uma questão simplesmente de riso, pelo contrário: é uma outra abordagem que argumenta contra a visão monológica da metafísica tradicional aristotélica, que permeia todos os níveis da linguagem, do seu espaço e do seu tempo – ou dos tempos – e instaura um discurso polifônico.

12 BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

13 BAKHTIN, 2010, p. 105.

Questões sobre a história da arte, espaço e tempo permeiam vários volumes da obra de Didi-Huberman. Pensar em como subverter o movimento progressivo da história envolve uma mudança na perspectiva do trabalho histórico, uma variação de ponto de vista e, portanto, uma troca de referencial no conhecimento histórico. Esta mudança significa que o passado é móvel e vem em busca do autor, que é um olhar crítico, para lhe dar as condições de sua legibilidade. Isso desafia o discurso historicista que remete aos momentos da história como pontos fixos e inquestionáveis, em que o historiador se move para verificar o que "realmente" aconteceu e destacar os fatos. A unidade e linearidade, e até mesmo o movimento progressivo desde o início até o fim, determinam os padrões temporais dominantes na disciplina histórica. No entanto, para Roberto Drummond a história é um fluxo dessas pequenas histórias, o turbilhão de origem que perturba qualquer continuidade e toda gênese.

Segundo Maria Lúcia Guelfi, em *Sangue de Coca-Cola* temos um exemplo de carnavalização utilizado pelo autor, pois apresenta alguns procedimentos formais e posicionamentos ideológicos como

a ausência de causalidade e de teleologia nas narrativas, o hibridismo de gêneros e o ecletismo de estilos, o historicismo, a metaficção historiográfica¹⁴, a carnavalização, o pastiche, a intertextualidade, o hiper-realismo, deslocamento de fronteiras entre o real e ficção, entre literatura culta e os produtos destinados ao consumo de massa, o esvaziamento do sujeito, o caráter artificial, mutável e provisório das identidades, buscando-se discutir as possíveis relações entre essas constantes e certos problemas ontológicos e epistemológicos mais vastos emergentes nas culturas ocidentais, principalmente a partir da década de 1960, tais como a polêmica a morte da arte e da imaginação, o ocaso das vanguardas, o anti-humanismo, a sociedade do simulacro, as novas formas de se conceber o tempo e o espaço, a supervalorização do discurso e da informação, as propostas alternativas de contestação, o ceticismo em relação aos grandes relatos e às utopias, o cinismo, a luta das minorias, a questão das novas identidades e noção de sujeito como construto historicamente datado.¹⁵

Para pensar a história, Drummond propõe uma dialética anacrônica e de contracorrente, uma vez que, em seu romance, a história transita por tempos e espaços

14 O termo "metaficção historiográfica" foi cunhado por Linda Hutcheon em seu ensaio Teorizando o pós-moderno, em 1987 e, em seguida, desenvolvido em seu estudo *A poética do pós-modernismo* (1988) para descrever romances populares intensamente autorreflexivos e paradoxais.

15 GUELFÍ, Maria Lúcia Fernandes. *Narciso na sala de espelhos: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas da ficção*. Rio de Janeiro, 1994. 394 f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. p. 13-14.

distintos, que se entrelaçam ao período histórico narrado. Desse modo, não se reduz a reconhecer dados e fatos sobre um passado, nem obedece a propósitos universais. Esse passado é construído como uma montagem de imagens e temporalidades divergentes e está sempre carregado de memória, de restos e ruínas que não poderiam ser digeridos pela economia do progresso.

É possível encontrar diversas características da carnavalização na narrativa, um dos exemplos são os capítulos que focalizam a personagem símbolo da ditadura militar – O General Presidente – uma mistura de cinco generais que governam o país a partir de 1964. Fruto, também ele, das leis de exceção e dos atos institucionais, que sempre governavam sua vida, o presidente é vítima do próprio autoritarismo. O presidente ajoelha-se com frequência diante da “Santa Coca-Cola” para uma reza, prometendo fazer dela a padroeira do Brasil, pois vendeu a sua alma e é consumido pelo sentimento de culpa.

A experimentação da linguagem empreendida por Roberto Drummond importa uma mistura do que se fazia na literatura dos anos 1970 e colabora para a configuração de aspectos pós-modernos na ficção. A carnavalização da linguagem veio ao encontro do projeto *pop*, numa série de coincidências entre as técnicas e procedimentos valorizados nas duas formas de arte, tais como: a apropriação de elementos populares da linguagem cotidiana, a valorização do pastiche, da cópia, das citações, a colagem dos textos, a intercalação de gêneros e estilos diferentes¹⁶. São artificios utilizados pelo autor, consignando, reunindo signos para trabalhar o trágico através do recurso da ironia. Assim, o que é dito forma uma silhueta para alcançar o trágico e a sua crítica. “Sabemos que toda ação trágica, por mais elevada, que caminhe sobre seus coturnos, lança uma sombra cômica”¹⁷. Mas o seu contrário também pode ser lido. Assim, *Sangue de Coca-Cola* expõe o cômico para falar do trágico.

1.2 Do sangue e da cultura

Importante estar atento ao signo sangue. É o que atravessa esse jogo transmitido na própria palavra, possuído de dupla função, que permite introduzir o pensamento, aqui, para

16 GUELFÍ, Maria Lúcia Fernandes. *Narciso na sala de espelhos: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas da ficção*. Rio de Janeiro, 1994. 394 f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. p. 156.

17 BENJAMIN, Walter. Destino e caráter. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Ed. 34, 2011. p. 98.

refletir sobre a contingência do *pop*. O líquido vermelho viscoso, universalmente considerado como veículo da vida, o sangue corresponde, também, a um grau de parentesco, à família, à raça, à linhagem de uma origem, à cultura. Assim, a substância, unidade material, exerce uma atividade auxiliar para a unidade discursiva a que ela dá apoio.

O título, *Sangue de Coca-Cola* (1982), que o autor escolheu para nomear o seu livro, corresponde em síntese ao que se esconde e se manifesta, simultaneamente, ao longo de sua narrativa. Repousa sobre o título um discurso de impossibilidade, que só adquire existência por intermédio da escrita. Como se traduz um *sangue de Coca-Cola*? O que sugere a relação entre os dois nomes, sangue e Coca-Cola? São contradições que se apresentam ao leitor no contato inicial com a obra.

Aparentemente, o autor recorre ao símbolo do imperialismo norte-americano para fazer aparecer o que se oculta nas tendências econômicas – grandes empresas como Coca-Cola – e a influência que um governo exerce sobre o mundo para alcançar os seus objetivos econômicos. Não retoma exclusivamente os efeitos da história da globalização, mas utiliza a imagem e a lembrança desta para desafiar a memória e a narrativa dos fatos. Incorporando, assim, o que pretende contestar, em um subtexto ideológico. Nesse sentido, alguém que tem *sangue de Coca-Cola* carrega em si a história do consumo, mas também é o resultado/fruto da nova relação do homem com o mundo, geração Coca-Cola.

A cultura imperialista é uma fábrica que produz e reproduz os mitos que dão tensão a um universo simbólico e estimulam o imaginário social. O movimento da *Pop Art* utiliza imagens da sociedade de consumo, e também de sua cultura com o objetivo de repensar sobre a sua função social e criticar o modo de vida da cultura ocidental através das propagandas, histórias em quadrinhos e dos objetos produzidos em massa. Desafia, portanto, as instituições nas quais encontra abrigo. A Coca-Cola faz parte desse processo de apropriação e, nesse contexto, o título do livro *Sangue de Coca-Cola*, por ser textualizado por muitas referências, opera, também, esse mito imperialista de alcance mundial, ao carregar o *Pop* no rastro do nome “Coca-Cola”, na própria assinatura. Um *sangue de Coca-Cola* passa a significar, também, nos termos de negação das diferenças, a genética da *Pop Art*, que carrega em sua materialidade a hereditariedade e as variações que subsistem nas gerações do *pop*, da cultura e do imperialismo. O lugar em que se começa a modelar o organismo da *Pop Art*, em que a mesma se desenvolve.

1.3 Da reprodução

Walter Benjamin¹⁸ amplia esse pensamento em seu ensaio: A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Aí, Benjamin propõe a consideração da inovação tecnológica, do ponto de vista de maior acessibilidade dos objetos de arte promovendo a aceitação social coletiva. A partir desta perspectiva, entende-se que a comunicação transformou a estrutura da nossa percepção. O argumento de Benjamin é que as massas, nas suas relações diárias com o ambiente urbano moderno, mantêm um olhar não contemplativo ou concentrado, mas um olhar disperso.

Não é nenhum segredo que, atualmente, reproduzir uma obra é extremamente fácil em comparação com o início da civilização, quando as cópias eram feitas cem por cento a mão, e se fazia uso de instrumentos não muito ágeis para a cópia. As obras de arte copiadas a mão degradam um pouco a aura, mas, sem dúvida, são as máquinas que fazem desaparecer esse afastamento, por conta da repetição. Benjamin diz que:

O que faz com que uma coisa seja autêntica é tudo o que ela contém de originariamente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico. Como esse testemunho repousa sobre essa duração, no caso da reprodução, em que o primeiro elemento escapa aos homens, o segundo – o testemunho histórico da coisa – encontra-se igualmente abalado. Não em dose maior, por certo, mas o que é assim abalado é a própria autoria da coisa.¹⁹

A reprodutibilidade técnica mudou a arte, na medida em que se constituiu em um conjunto de outros conhecimentos, que rivalizam com a produção original. Desde a fotografia, a reprodução figurativa foi aumentando até chegar ao momento em que a palavra e a imagem se dessem as mãos. Agora têm a mesma velocidade. Velocidade, uma forma de expressão, sem dúvida, que modifica as sensações.

Benjamin exemplifica como a obra de arte muda de papel, condicionada pelo contexto em que se desenvolve. O caráter atual do seu texto impressiona pelo fato de o

18 BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

19 BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 225.

filósofo iniciar a reflexão sob a ideia de que a obra de arte sempre foi reprodutível, porém a sua reprodução se fortalece à medida em que a revolução industrial, o crescimento do modelo capitalista e o domínio das diversas técnicas de reprodução se unem a esse procedimento. Hoje já é possível se pensar em produto artístico, mas a novidade consiste em que os elementos da cultura, arte e divertimento atravessam um denominador comum: o dinheiro (o capital). É a partir do capital que a *Pop Art* se reproduz, com a sua sintaxe e seus léxicos singulares.

1.4 A narrativa lisérgica e a história

Tentar recontar a história narrada em *Sangue de Coca-Cola* é estar preso em um labirinto, numa vasta construção onde uma rede de referências, informações e tempo se embaralham de tal maneira que se torna difícil encontrar a saída. Um encadeamento do discurso perdido, conjunto de ideias cujo estado é irremediável e que foi esquecido, pois a narrativa se estabelece por meio de colagens de não acontecimentos para narrar um fato histórico acontecido: o golpe militar brasileiro. Surgem diversas histórias paralelas, que só compartilham o momento em que são narradas: o 1º. de abril de 1964.

O livro foi dividido pelo autor em 4 etapas. A primeira delas não é nomeada, já as outras são todas nomeadas com um único título: “A pausa que refresca”. Funciona como uma propaganda, em referência aos programas de TV ou aos cinemas da época que davam tempo para os espectadores consumirem. Agregado ao título, nada mais ilustrativo do que uma tampa de Coca-Cola sobre um líquido de coloração preta adstringente, que não ignora o contexto imperialista em que vivemos. Cada parte do livro traz um subtítulo distinto. 1) “O que você estava fazendo no dia 1º. de abril de 1964?”; 2) “Qual é o seu último desejo?”; 3) “O que a lua viu?”, seguido de um trecho de poemas de Maiakovski, conhecido como “o poeta da Revolução”. Voltaremos aos trechos dos poemas mais adiante.

Toda a narrativa se passa num único dia – 1º de abril. O relato começa às 7h15 e só termina às 21h35 e tenta fazer dialogar o acontecimento histórico com a ficção, sem fazer uso dos testemunhos e da narrativa oficializada sobre a repressão brasileira. O discurso de

Roberto Drummond sustenta-se sobre o dizível dessa memória²⁰, mas não necessariamente sobre aquilo que foi dito. Pois há uma impossibilidade de se contar uma história na medida em que sempre (re)contamos e deixamos esquecimentos aparentes. Não há testemunho fiel, mas testemunhos. O anacronismo implicado por essa dialética faz da memória não uma instância que arquiva – que sabe o que acumula –, mas uma instância que perde, pois sabe, em primeiro lugar, que jamais saberá por inteiro o que acumula.

A narrativa de Roberto Drummond tenta lutar contra o esquecimento do dia 1º de Abril, luta, por certo, imprescindível, mas comum a toda tradição artística. Ao pensar memória e esquecimento no âmbito da Segunda Guerra Mundial, Jeanne Marie Gagnebin acrescenta que:

Lembrar escrever esquecer natural [sic], a injunção à lembrança assume uma conotação bastante diferente do trabalho de memória tal como se desenvolveu no fim da Segunda Guerra Mundial. Os sobreviventes, aqueles que ficaram e não se afogaram definitivamente, não conseguiam esquecer-se nem que o desejassem. É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição. Assim, seu primeiro esforço consistia em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhes permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade. Meio século depois, a situação mudou. Dito brutalmente: conseguimos muito bem, se quisermos, esquecermo-nos de Auschwitz. Aliás, dadas a distância histórica e a geográfica que separa o Brasil da Europa do pós-guerra, muitas pessoas entre nós nem precisam esquecer: simplesmente ignoram; ignoram, por exemplo, o que essa estranha palavra "Auschwitz" representa. E mesmo na velha Europa surge, muitas vezes, certa impaciência quando se insiste na rememoração da Shoah (sobretudo tendo em vista os conflitos presentes na Palestina).²¹

Pensar o momento da travessia entre a lembrança e o esquecimento é posicioná-lo numa encruzilhada de muitos tempos sobrepostos, onde cada momento passa a significar uma alternativa de leitura (ou de lembrança) que pode ocorrer antes, ou depois, para, a seguir, desaparecer e ser substituída por outra. *Sangue de Coca-Cola* trabalha a ideia de que a tríade realidade/acontecimentos/memória é estruturada por discursos. Uma vez que, ao apresentar

20 AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008. (Homo Sacer III).

21 GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer* / Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 89.

colagens textuais de acontecimentos ficcionais, o autor questiona tanto a relação entre a história e a realidade quanto a relação entre a realidade e a linguagem. No momento em que explora esse modelo, ele testa e cria outros significados e não se limita ao resultado oferecido pela história. Desarticula, nesse momento, o modo de pensar e escrever o passado ao se perguntar de quem é a noção de verdade, a qual passa a ter poder e autoridade sobre outras, já que seria impossível escrever um livro ou fazer uma pintura sobre a ditadura militar no Brasil. Livro ou pintura que representasse, por inteiro, todas as questões elaboradas em torno do acontecimento.

1.5 A metaficção historiográfica

A partir da segunda metade do século XX, a literatura revela um caráter metafictional, marcado por sua capacidade de descobrir os seus próprios procedimentos composicionais, fazendo uso constante da intertextualidade. Roberto Drummond vai mais longe, e reservou para o seu romance não só a metaficção, mas também a historiografia em seus ecos e contextos. Contudo, a presença dos paradoxos faz que este se diferencie da ficção histórica tradicional. A metaficção historiográfica é uma categoria que está relacionada com as características do pós-modernismo e que pode muito bem abraçar uma obra como *Sangue de Coca-Cola* de Roberto Drummond. Para tanto, devemos considerar a paródia como um elemento essencial. Sem ela, estaríamos diante de um tratamento tradicional da história.

Utilizando o termo da Linda Hutcheon²², metaficção historiográfica, chamo a atenção para o aspecto em que o livro passa a ser deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Existe sempre a presença do passado. Entretanto, não é um retorno nostálgico, mas uma crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade. Acontece, assim, uma “deformação” histórico-temporal, em que a metaficção historiográfica é

intensamente autorreflexiva e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropria de acontecimentos e personagens históricos/autoconsciência teórica sob e sobre a história e a ficção como criação humana e passa a ser base para seu repensar e a reelaboração das formas e dos conteúdos do passado.²³

22 HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*/ Linda Hutcheon. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

23 Ibidem, p. 21.

Ou seja, a metaficção historiográfica define a forma através da qual as narrativas manifestam sobre o próprio método de elaboração artística, a natureza metaficcional, e, ao mesmo tempo, a forma em que fazem uso da história para, em seguida, questionar a própria autenticidade histórica. Interroga sobre a metodologia de criação literária e de concepção historiográfica, pois contesta o que existe de autêntico no texto ficcional e de ficcional nos relatos históricos, já que não podemos atestar que a manifestação dos modos de uma sociedade lembrar uma época esteja livre de ficcionalização.

Ainda de acordo com Hutcheon²⁴, obras de metaficção historiográfica são os romances de conhecimento popular que são intensamente autorreflexivos e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, reivindicam eventos históricos. Metaficção historiográfica é uma forma de arte essencialmente pós-moderna, com dependência de jogo textual, paródia e reconceituação histórica. Em *Sangue de Coca-Cola*, Roberto Drummond, por um lado, destaca as ficções que as pessoas criam em torno de suas vidas como supostas realidades e, por outro, chama a atenção para a gravação dos dados verificáveis e os gráficos de memórias individuais que não necessariamente coincidem com a versão recebida da história.

Hutcheon oferece uma resposta lógica a várias questões teóricas. Entre as teorias negativas de transtorno na pós-modernidade, sobre a incoerência e a acusação de Jameson da "falta de profundidade", Hutcheon pensa que o pós-modernismo tem a função específica de questionar reflexivamente a história, empregando a sua própria narrativa, a fim de revelar os buracos em tal verdade percebida. Esta especificidade é nova a partir do que vimos sobre a arte e as teorias de seu fim. A autora questiona a teoria de Baudrillard sobre os simulacros, a representação como uma cópia de uma cópia, e a naturalização da mídia sobre o "real". A mesma teoria que assume que houve um "real" no início de tudo. Para Hutcheon, não há nada de natural sobre o "real" e nunca houve, mesmo em épocas em que não existiam os meios de comunicação de massa.

O texto tem marcação temporal – dia 1º de abril de 1964. Todos As personagens estão presos a essa data, presos na repetição da experiência traumática. Ao fazer uso do conhecimento popular, sabemos que, *popularmente*, o “primeiro de abril” é conhecido como o dia da mentira. A informação intensifica as camadas de leitura em que se apoia o autor para construir a narrativa. Principalmente quando nos deparamos com a informação de que a

24HUTCHEON, Linda., Ibid. 1991. p. 21.

origem do dia da mentira está ligada a uma confusão sobre a festa de ano novo, que havia mudado de data em 1562 por conta do calendário gregoriano, o qual instituía uma mudança da festa de ano novo de 1º. de abril para 1º. de janeiro.

Entretanto, chamo a atenção para um outro aspecto não menos importante sobre a data. Na madrugada de 31 de março para 1º. de abril (1964), líderes civis e militares conservadores derrubaram o então presidente do Brasil. O chamado de golpe de 64, que aconteceu para afastar do poder um grupo político, liderado por João Goulart, que, na visão dos militares, encaminhava o Brasil para o comunismo. Iniciava-se a Ditadura Militar no Brasil.

No livro *Sangue de Coca-Cola*, esse é o dia que está marcado para ser o começo da Revolução da Alegria no Brasil. No mesmo dia, no alto do edifício Palácio de Cristal, localizado na Cidade de Deus, haverá o “Brazilian Follies”, uma importante festa para 30 mil convidados e pessoas célebres de 96 países. Durante o Carnaval, diferentemente de as pessoas se fantasiarem de personagens, serão as personagens do livro que se fantasiarão de “pessoas reais”, como por exemplo, Marlon Brando, Brigitte Bardot e Conde Drácula, Farah Diba, Fidel Castro, Jackie Kennedy.

Somos conduzidos a atestar duas informações inversas e complementares. O mesmo tema dialoga com duas ideias distintas: o dia 1º. de abril como o dia da mentira, portanto o lado cômico; e o do dia 1º. de abril como o início da repressão no Brasil, o lado trágico. São olhares distintos para dois campos de objetos perfeitamente diferentes, rastros. Essa dialética trata de um único tema, mas é a partir de diferentes categorias de discurso, categorias opostas, quase como se arma um jogo de xadrez, em que existem peças brancas e pretas. As ideias se confrontam e se complementam, pois compartilham do mesmo ambiente/data na sua melhor posição, em uma posição de Zugzwang, uma jogada à força em que a obrigação faz caminhar a pessoa para a destruição.

1.5.1 Zugzwang

Palavra de origem alemã, Zugzwang é uma expressão usada no jogo de Xadrez que define a situação em que o jogador se vê obrigado a fazer a jogada que piora a sua situação. Na narrativa, Zugzwang coloca a jogada a nossa disposição e nos pergunta sobre a

relação entre os dois pontos, o de compreensão do acontecimento relatado e do acontecimento em si; no caso o do dia 1º. de abril em suas duas circunstâncias, em uma jogada de autorreflexão. O que essa justaposição realmente significa? Uma similaridade ou um contraste? Essas imagens despertam claramente algo fora delas, algo que nos observa, algo perturbador do equilíbrio das emoções. Há uma familiaridade transmitida através dos seus relatos e o *Zugzwang* é o conhecimento subjetivo e reflexivo sobre a polêmica data, que radicaliza o problema da representação e desencadeia atitudes defensivas e reações reflexivas, testa a liberdade de pensamentos de exposições, testa a autonomia da narrativa como uma regra do jogo em que é necessária a destruição. Tal situação não se verifica unicamente em relação aos temas, mas, também, em relação ao(s) narrador(es) e o leitor.

1.6 O carnaval de abril

As unidades discursivas e arqueológicas²⁵, na terminologia de Foucault, estão presentes no livro *Sangue de Coca-Cola* e se manifestariam através da combinação e coordenação dos acontecimentos simultâneos que definem as transformações do mesmo, sua não identidade através do tempo, a descontinuidade interna que suspende sua permanência, as inúmeras referências (ou não referências), os encadeamentos. O sistema que rege a sua repartição, como as referências dessas unidades, se apoiam e se excluem; ou seja, o dia da mentira, o dia da Revolução de 64, as colagens, as personagens sem interação, a narrativa deslocada e os recortes imprevistos. Todas as unidades fazem com que nos afastemos do fato histórico para ser testemunhado, mas sem perder esse rastro distante de referência. O que resulta na narrativa.

O autor resume o livro nas primeiras páginas como um “relato de alucinações num dia – 1º. de abril – que cheirava a carnaval, quando o Brasil, segundo suspeitas mais tarde

25 O filósofo traz a ideia de possibilidades de acontecimentos: “A arqueologia busca definir não os pensamentos, as representações, as imagens, os temas, as obsessões que se ocultam ou se manifestam nos discursos; mas os próprios discursos, enquanto práticas que obedecem a regras. Ela não trata o discurso como documento, como signo de alguma coisa, como elemento que deveria ser transparente, mas cuja opacidade importuna é preciso atravessar frequentemente para reencontrar, enfim, aí onde se mantém à parte, a profundidade do essencial; ela se dirige ao discurso em seu volume próprio, na qualidade de monumento. Não se trata de uma disciplina interpretativa: não busca um ‘outro’ discurso mais oculto. Recusa-se a ser “alegórica””. FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, revisão de Lígia Vassalo. Petrópolis: Vozes, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972. 260p. p. 159.

confirmadas, tomou Coca-Cola com LSD e entrou numa *bad*²⁶. Desse modo, encontramos uma indicação do autor sobre o motivo do aprisionamento desses personagens em um único dia, e sobre a confusão temporal que acontece através dos relatos dos mesmos, em que passado, futuro e presente se confundem, em que próprio narrador se remete ao futuro como passado. Desta maneira os acontecimentos se ligam não por ordem cronológica, mas por diálogos intermediários.

O LSD passa a ser o motivo desse aprisionamento, funcionando como um efeito traumático em diálogo direto com o acontecimento histórico de 1964. É de sabedoria comum e popular que a droga apenas potencializa históricos pessoais mal resolvidos de quem a utiliza. E, apenas desse modo, entramos em uma *bad trip* (uma viagem ruim – em tradução literal do termo). O LSD causa alterações sensoriais de variação inesgotável e imprevisível, é uma das drogas alucinógenas mais fortes produzidas em laboratório. O seu efeito dura por horas no organismo, e só por conta desse efeito prolongado temos a sensação de que estamos aprisionados dentro de uma verdade ilusória. A alucinação se materializa como fato, como loucura. E “a unidade do objeto loucura não nos permite individualizar um conjunto de enunciados e estabelecer entre eles uma relação ao mesmo tempo descritível e constante”²⁷. O que se pode dizer a respeito da verdade da loucura? Para quem a vivencia, aquela é a única verdade.

Sabemos, ainda, que a droga era a mais famosa da década de 60 e era utilizada para a busca da felicidade, da verdade e do autoconhecimento. O autor brinca com essa concepção de verdade e ilusão causada pela droga, já que ela manifesta aquilo que é verdade em quem utiliza. Há relatos em que a droga era utilizada como mecanismo de tortura entre os prisioneiros da ditadura militar, ela os forçava a falarem a verdade sobre o que era questionado pelos militares. Os capítulos que marcam a presença da personagem sargento Garcia e também do Helicóptero nº.3 (outra personagem), por exemplo, nos apresenta esse poder de aumentar a sinceridade à medida que o uso da droga se intensifica.

Em *Sangue de Coca-Cola*, no dia 1º. de Abril de 1964, a atmosfera brasileira cheira a lança-perfume, deixando todas as personagens mais agitadas no decorrer do dia que passa. No caso do Sargento Garcia e do Helicóptero nº.3, há um elemento revelador presente

26 DRUMMOND, Roberto. *Sangue de Coca-Cola*. São Paulo: Geração Editorial, 2004, p. 07.

27 FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Petrópolis: Vozes, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972, p. 92.

no diálogo à medida que se agravam as agitações. O leitor toma conhecimento da suposta infelicidade de um Sargento traído, abandonado e esquecido pela ex-mulher, mas que continua apaixonado. Em um dos diálogos com o Helicóptero nº3, se destaca um fragmento que revela, com ironia, um Sargento desesperado:

Central de Comando chamando helicóptero nº 3. Alô helicóptero nº 3. Tocava uma música, caramba! Como era mesmo a música que tocava? Alô helicóptero nº 3. Ela parou na porta da loja de disco e ficou ouvindo a tal música. Ela lá parada, caramba e eu escondido atrás da banca de jornal. Fingindo que olhava revista de mulher pelada, caramba! E a tal música tocando, santo Deus. Alô helicóptero nº 3 Central de Comando chamando. E eu fiquei escutando aquela música. E me deu aquela vontade de ir lá, caramba. De ser bom pra ela. De abraçar ela. De ficar alisando o cabelo dela. E falar com ela: Bebel, vamos tomar um sorvete de morango?

(...)

- Alô, Central de Comando...

- ???

- Alô, Central de Comando...

- Caramba! Eu precisava duma informação urgente...

- É uma ordem, sargento...

- Lembras de uma música, caramba? Uma que o Erasmo Carlos cantava? Uma que dizia, caramba, Tou sentado à beira do caminho, lembrás dela caramba?

- Lembro, sargento...

- E você podia cantar um pedaço, caramba?

- Alô, sargento. Alô, sargento...

- Podias cantar um pedaço, podias, caramba?

- Sargento, o senhor está passando bem, sargento...

- Canta, caramba! É uma ordem superior, canta!²⁸

O Sargento Garcia se refere à música “Sentado à beira do caminho”²⁹, de Erasmo Carlos, lançada em 1970, no álbum *Erasmo Carlos e Os Tremendões*. Mais um aspecto da confusão temporal explorada por Roberto Drummond. A letra da música traduz as queixas de um apaixonado que reflete sobre o seu abandono. Ainda existe saudade, ainda existe amor, ainda existe abandono, mas a falta de esperança é maior e ele precisa acabar com isso e se lembrar de que ele próprio ainda existe. A letra serve como metáfora do estado-do Sargento Garcia, que sofre por sua ex-mulher. Todas as lembranças são desencadeadas pelo cheiro de

²⁸ DRUMMOND, Roberto. *Sangue de Coca-Cola*. São Paulo: Geração Editorial, 2004, 136-137.

²⁹ ERASMO CARLOS. Site Oficial de Erasmo Carlos. Disponível em: <<http://www.erasmocarlos.com.br/index1.html>>. Acesso em: 01 fev. 2015.

lança-perfume e pela borboleta verde da felicidade. O inseto é considerado como o símbolo da transformação, da felicidade, da beleza e da renovação.

Os trechos dos poemas de Vladimir Maiokovski, citados na “pausa que refresca” do romance de Drummond, revelam-se úteis para uma leitura do aprisionamento das personagens: “o meu coração nunca chegou a Maio, na vida vivida nunca passou de Abril” (trecho da segunda parte). O nome do poema é “A nuvem de calças” e a primeira associação que fazemos é a de que as memórias se passam no dia 1 de abril de 1964 e a história acontece no dia 1 de abril de 1964. As personagens, assim como o narrador e a maioria dos brasileiros, nunca conseguiram superar esse dia e vivem as consequências de 1 de abril até os dias de hoje. Estamos presos a essa data de 1964, em “bad trip” de LSD, em um eterno retorno do golpe militar sintético. O autor ironiza o fato dizendo que “Fascismo mal curado é pior que tuberculose mal curada: volta no primeiro resfriado...”³⁰

Pelo céu da cidade, passeia a Borboleta Verde da Felicidade e em cada lugar que ela entra provoca nas personagens emoções estranhas, assim como também é estranha a sensação de alegria sentida por eles. A mesma sensação idealizada sobre os efeitos das drogas sintéticas. No relato do autor, a Borboleta Verde é feita de ar e ilusão.

A borboleta simboliza, por um lado, a ressurreição e a imortalidade; por outro, a vaidade vazia e a futilidade, devido a sua vida curta e a sua beleza passageira. Na interpretação psicanalítica dos sonhos, a borboleta aparece muitas vezes como símbolo da libertação e de um novo começo.³¹

Enquanto o país se prepara para a festa, as personagens vão aparecendo e a história de cada uma delas é contada por diversos narradores como técnica de colagem textual e vão compondo a paisagem daquele 1º. de abril. É por meio da história das personagens que o narrador explora, reiteradamente, o traço carnavalesco/carnavalizado com o qual cria o romance. A história de cada personagem articula elementos realistas com elementos fabulosos ou absurdos, provocados pelo efeito de LSD, da Borboleta Verde, de 1º. de Abril, e do cheiro de lança-perfume que aflora no ar brasileiro da narrativa, e se ligam pelo mesmo evento – a comemoração do Brazilian Follies no Palácio de Cristal no dia 1º. de abril –, compondo um mosaico da história do Brasil entre 1964 e 1979. História marcada por fatos pertinentes à

30 DRUMMOND, Roberto. *Sangue de Coca-Cola*. São Paulo: Geração Editorial, 2004, p. 41.

31 LEXIKON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1990, p. 37.

ditadura militar e, também, por uma “investigação” do histórico tragicômico de cada personagem.

Os capítulos não têm título, apenas números, com exceção dos que tratam da personagem Camaleão Amarelo, personagem que é sempre suspeito de alguma coisa por ter *sangue de Coca-Cola*. Portanto, dou aqui destaque a ele, já que o livro foi montado enfocando em cada capítulo uma personagem. Tento, também, fazer conexão com uma outra personagem: O Homem de Sapato Amarelo.

O autor explora através desses personagens a contingência do *pop*. A possibilidade de ser um gênero *pop* dentro do universo poético da pós-modernidade, em que apresentar referências é lei, utiliza o potencial transgressivo da ironia, da paródia, do humor com o objetivo de se opor às presunções universalizantes da arte denominada como “séria”. Toda a sua energia formal e temática se baseia em sua problematização filosófica sobre a natureza da referência, da relação entre palavra e coisa, entre discurso e experiência. Ele não a rejeita, nem a aceita simplesmente. O abandono da expectativa de um sentido indiscutível e único e a passagem para um reconhecimento do valor das diferenças e até das contradições se estabelecem na maneira como liga acontecimentos distintos que passam pela natureza *pop*. Inclusive a natureza do detalhe como conteúdo e da ironia como trabalho intelectual, que traz algo aparentemente escondido e destaca essa função. O seu universo está na sombra do que é histórico e se faz realidade. Somos obrigados “a dissociar as obras, ignorar as influências e as tradições, abandonar definitivamente a questão da origem, deixar que se apague a presença imperiosa dos autores e da história”³². O império no *Sangue de Coca-Cola* é a superfície lisérgica da letra. Do papel. Escrita como experiência dos limites: os limites da linguagem e da subjetividade, que disseminam, mas também reafirmam a situação enunciativa ou o contexto discursivo da obra.

De acordo com Linda Hutcheon, “os anos 60, em contraponto da repressão, foram a época de formação ideológica para muitos pensadores e artistas pós-modernistas dos anos 80”³³, década em que é publicado o livro *Sangue de Coca-Cola*, e cujos resultados ainda hoje podemos verificar. Mas se nenhum artista tem seu pleno significado sozinho, como

32 FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Petrópolis: Vozes, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972, p. 44.

33 HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*/ Linda Hutcheon. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 25.

diferenciar o artista *pop* do artista tradicional? Seria legítima apenas a justificativa de que ter múltiplas referências o que torna uma obra *pop*?

1.7 Amarelo repressão

1.7.1 O Homem do Sapato Amarelo

São dezoito os capítulos em que a personagem O Homem do Sapato Amarelo aparece direta ou indiretamente, sendo também a primeira personagem com quem o leitor tem contato. No começo do dia, ele está diante da janela de seu apartamento e pensa em pular dali. Ao fazer uma retrospectiva do que foi a sua vida, O Homem do Sapato Amarelo se lembra do momento em que vivia à custa de Érica Sommer, antes de ter incorporado a personalidade de um morto. Lembra-se de quando fora ao Instituto Médico-Legal de Belo Horizonte, dizendo que procurava o irmão que tinha sofrido um acidente. Não queria entrar para ver os cadáveres, mas a insistência do funcionário fez com que criasse coragem. O Homem do Sapato Amarelo é a interseção de duas questões importantes à obra de Roberto Drummond: a militância política e a influência dos meios de comunicação de massa. A personagem é a representação dos muitos que desistiram da luta no meio do caminho e, com isso, sofreram a condenação ao autoexílio. Vivenciavam uma situação adversa entre fugir da repressão da ditadura militar e o desejo de acolher uma outra ditadura, esta capitalista e industrial.

Ser um “morto-vivo”; essa é a síntese da condição de autoexílio ou do exilar-se de si mesmo imposta a diversas personagens de Roberto Drummond nas obras do Ciclo da Coca-Cola. Essas personagens podem ser classificadas ou rotuladas de diferentes maneiras, não há uma única maneira de se referir a elas. São determinadas e definidas pelos seus estados e contextos. Assim, podemos também encontrar várias maneiras de nomear o indivíduo nas suas diversas condições. O inominável adquire recursos dialéticos que permitem expressar a vida cotidiana e/ou o horror da vida cotidiana. O que é o indivíduo ou o que não é, ou que nunca será, podem ser representados em conceitos opostos: homem/não homem, humano/inumano, morto/vivo, vivo/não vivo, morto/não morto. Existem ainda outras formas de colocar em palavras os estados individuais: rejeitada pela vida, ser para a morte, meio morto, zumbi, cadáver morto-vivo, cadáver meio morto.

A expressão de morto-vivo também era utilizada para classificar a condição de “muçulmano” em Auschwitz. Um conjunto de deportados que parecia ainda viver, mas verdadeiramente vagava em pé, como fantasmas³⁴. Para Agamben, “muçulmano” não é apenas um limite entre a vida e a morte, mas o “umbral entre o homem e o não-homem” e também quem guarda o testemunho de Auschwitz. Como se pode justificar que o grande testemunho a ser dado de Auschwitz, o do não-homem, não possa realmente ocorrer? O muçulmano se cala, não depõe, mas o seu testemunho é o silêncio e isso é o que resta de Auschwitz.

Muçulmano é um termo que identifica os prisioneiros de campos de concentração que tinham abandonado qualquer esperança e foram completamente esvaziados de vontade ou desejo. Agamben inicia a descrição da personagem nessa condição, detalhando as profundas mudanças físicas (perda de peso, fadiga muscular, mudanças nos rostos, olhos) e outras de ordem psicológica que ocorrem nesses prisioneiros. Sua abordagem é abrangente e não se refere apenas às características dessas pessoas (sua expressão indiferente, mecânica e triste, seus corpos como ruínas, como cadáveres ambulantes), mas também a outras a quem a etimologia da palavra "muçulmano" e significado simbólico e literal o autor julga caber. Essa abordagem, detalhada e minuciosa, lança luz sobre vários pontos que reforçam sua declaração inicial, o “muçulmano” é um ser incapaz de testemunhar. Segundo ele, isso é devido a várias razões, entre elas, o fato de que esses seres eram indiferentes a tudo o que acontecia ao seu redor. Nesse caso, a destruição da dignidade, dos desejos e o vazio de suas histórias fazem desses seres, uma massa anônima e sempre idêntica. É uma massa que não é capaz de gerar piedade ou compaixão, precisamente porque os “muçulmanos” já não são considerados como homens, e não são mais vistos como seres humanos.

Um “muçulmano” é uma figura sem nome, um ser indefinido, o qual se explica segundo as palavras do filósofo:

[...] como figura nosográfica [em referência à certa enfermidade particular nos campos], ou como cartografia ética, ou alternadamente como limite político e conceito antropológico, o muçulmano é um ser indefinido, no qual não só a humanidade e a não humanidade, mas também a vida vegetativa e a de relação, a fisiologia e a ética, a medicina e a política, a vida e a morte transitam entre si sem solução de continuidade. Por isso, o seu ‘terceiro

34 AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008. (Homo Sacer III).

reino' é a cifra perfeita do campo, do não-lugar onde todas as barreiras disciplinares acabam ruindo, todas as margens transbordam.³⁵

As batalhas das oposições que residem dentro do “muçulmano” são devidas, em grande parte, à situação extrema em que eles, se encontram: uma experiência limite, que gera um único ponto de não retorno, o “muçulmano” perde sua individualidade e, conseqüentemente, é excluído do humano, resultando na perda trágica e total de dignidade humana.

Diferentemente, mas também impossibilitado de testemunhar, o Homem do Sapato Amarelo é aquele de muitas vidas. Em vez de um ser esvaziado, ele é um ser extremamente preenchido por estímulos da indústria cultural e de consumo, um vivo-morto. Uma pessoa que depõe, mas que não testemunha, pois o seu discurso é sempre reprodução de condições de discursos, sem questionamentos. O Homem do Sapato Amarelo pode ser considerado uma pessoa preenchida por outras vozes, mas nenhuma nasce dele, por isso é que ele se cala, exilado em seu próprio corpo. O “muçulmano” testemunha em silêncio, sem depor, pois o testemunho integral do homem é aquele cuja humanidade foi destruída integralmente, aquele que sobrevive ao próprio homem. O Homem do Sapato Amarelo não sobrevive, ele é a própria morte da identidade do homem, como revelado em trecho do livro:

Você vai ficar no Brasil e vai se exilar dentro de você mesmo: você vai ser o seu próprio país estrangeiro... Esses anos todos, ele foi o seu próprio país estrangeiro, um morto-vivo, era famoso, tinha o maior Ibope do rádio brasileiro, mas não podia falar com a própria voz, rir como gostava, ir à praia, mostrar o verdadeiro rosto que tinha uma cicatriz no supercílio esquerdo.³⁶

Ele é aquele que não pode dar testemunho, aquele que não fala com a própria voz. Aquele que precisa de outros para falar por ele. Esse outro é internalizado por ele mesmo, O Homem do Sapato Amarelo, que testemunha através do outro em seu próprio corpo. O Homem do Sapato Amarelo assume uma identidade falsa e simboliza, assim, a impossibilidade de dar o seu próprio testemunho. Ele é um eu que se efetiva sob as formas do

35 AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008. p. 56.

36 DRUMMOND, Roberto. *Sangue de Coca-Cola*. São Paulo: Geração Editorial, 2004, p. 09.

outro, uma imagem especular, um perfeito símbolo da alienação. A sua reflexão nasce através da ilusão dessa identidade. Ele se faz dizer, se faz testemunha, mas se cala.

Pode-se dizer que os meios de comunicação são responsáveis pela caracterização da personagem. Nesse sentido, ele é um produto da união de elementos provenientes desses meios – Chacrinha, Flávio Cavalcanti, Homem do Sapato Branco³⁷ – o procedimento de criação do Homem do Sapato Amarelo é semelhante ao da colagem/montagem *Pop*. Seu verdadeiro nome não é revelado; só sabemos que ele usa um nome falso: Dirceu Zanelo. Mesmo tendo assumido uma identidade que não é a sua, ele ainda cria uma personagem para si mesmo – O Homem do Sapato Amarelo, cuja narrativa atravessa por caminhos televisivos, com os programas de auditório, muito populares na década de 70. Resgata o que era levado a sério para um contexto não tão sério assim.

Trata-se de uma simulação, sempre performática; uma reprodução alterada ou um composto duvidoso, um entrelaçamento de tendências ou de prestígios que desloca um cenário, um acontecimento, uma situação, um produto ou uma entidade qualquer. Na medida em que a personagem constitui uma realidade, é possível identificar uma mediação de alguns elementos, recortados e colados, mas que ao serem unidos, esses elementos constroem uma ilusão referencial. O Homem do Sapato Amarelo, cujo viés do olhar sempre é demarcado pela mídia, é uma construção artificial destituída de um modelo original, embora a influência desse modelo nem sempre fosse determinante para ele. Sendo, cabalmente, imitação da imitação, a trajetória da personagem é assinalada por uma mudança radical: de militante político de esquerda a jornalista preocupado com os índices de audiência do Ibope; destaque muitas vezes, nas revistas populares e, por isso, assediado por uma legião de fãs.

Entrevistar a Morte é o grande desejo do Homem do Sapato Amarelo. A personagem segue esse objetivo até o final da narrativa quando, enfim, consegue entrevistar a morte no momento em que é atingido por um helicóptero e atirado longe. Antes de morrer, ele pega o microfone sem fio e diz:

37 O Homem do Sapato Branco foi um programa muito popular na televisão, criado por Jacinto Figueira Júnior em 1966. O apresentador costumava entrevistar seus convidados usando um sapato branco, que sempre era focalizado pelas câmeras. A ideia de usar os sapatos brancos surgiu porque era a cor dos sapatos que os médicos e os psiquiatras usavam e Jacinto pretendia ser uma espécie de "médico" do povo em seus programas. Foi o introdutor do estilo "mundo cão" na televisão brasileira. Ele trazia para o palco casais problemáticos que chegavam a brigar na frente das câmeras. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Jacinto_Figueira_J%C3%BAnior>, acessado em 02/02/15.

- Ateeeeeenção Brasiiiiiiil, para uma revelação sen-sa-ci-o-naaaaaallll: a morte é uma mulher, uma mulher loura e neste e-xa-to mo-men-to, Brasiiiiilll, a morte está cantando “El día que me quieras” em ritmo de bolero, ateeeenção, Brasiiiiil, muita ateeeençããããã, vou colocar no ar a voz da morte cantando um bolero...³⁸

A imagem da morte como sendo uma mulher loura está diretamente ligada às atrizes hollywoodianas. Ela é atraente e chega cantando não um bolero qualquer, mas *El día em que me quieras*, de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera, cujo título faz referência direta e irônica à situação narrada. A morte aqui é também uma construção *Pop*. Como defini-la? Ao se pensar sobre o roteiro concedido para o Homem do Sapato Amarelo, que foi dado como morto, privou-se das suas convicções de juventude e teve que assumir outra identidade, falsa. a personagem passa todo o tempo com medo de ser descoberto e, por esse motivo, vive fantasiado, fugindo. Nessa situação, a morte passa a ser atraente e sedutora. Ela se apresenta como a possibilidade de salvação/redenção para quem está perdido, ou para alguém que está preso num umbral de ser um morto-vivo. A morte representa o fim de um período, mais especialmente quando surge como sacrifício e, pela mesma razão, o herói morre jovem.

O Homem do Sapato Amarelo tenta convencer as pessoas, por meio de seu depoimento, de que a Morte é bonita e não assustadora como se imagina, diferentemente do seu aspecto usual que é a do décimo terceiro arcano do Tarô, imagem que apresenta a conhecida alegoria do esqueleto e que maneja a foice do lado esquerdo. Os ossos não são cinzentos, mas rosados. O chão está semeado de restos humanos, mas estes, como nas lendas e contos folclóricos, apresentam caracteres do que é vivo. As cabeças conservam inclusive a sua expressão. As mãos que emergem da terra parecem prontas à ação. Tudo no arcano tende à ambivalência, para remarcar que a vida em si está intimamente ligada à morte. Também a morte é o manancial da vida, não só espiritual, mas ainda da ressurreição da matéria. É, por outro lado, vista como a suprema libertação.

Os capítulos no romance *Sangue de Coca-Cola*, como já foi dito anteriormente, não têm nome, à exceção daqueles em que a personagem Camaleão Amarelo é o centro. Os seus capítulos são nomeados de: “Sangue de Coca-Cola”, “Jornal de Ontem”, “Jornada Esportiva” e “Em busca do tempo fodido”. Destes capítulos, selecionaremos alguns episódios

38 DRUMMOND, Roberto. *Sangue de Coca-Cola*. São Paulo: Geração Editorial, 2004, p. 314.

cuja construção se espelha nos modelos advindos da Arte *Pop*, para que assim possamos dar continuidade à explanação das bases que sustentam a literatura *pop* de Roberto Drummond.

Observemos, primeiramente, a citação abaixo que abre o romance e que também será retomada no final do mesmo:

Agora eu sei, Tati, que nunca eu vou poder assistir com você um comício do PCI em Roma: eu estou morrendo, Tati. Eles me mataram, eu estou sangrando e morrendo. E eu provo um pouco do meu sangue: tem gosto de Coca-Cola, Tati, e eu descubro que isso é a causa de tudo de ruim que aconteceu comigo e com o Brasil. Porque o Brasil também tem *sangue de Coca-Cola*...³⁹

O diálogo acima revela a personagem James Scott Davidson – O Camaleão Amarelo –, que na sua infância ficou conhecido como Esther Willians⁴⁰. A personagem com quem ele compartilha a cena é Tati, sua mulher, que lembra Cláudia Cardinale e com quem tem um filho de 7 anos. Ele revela na passagem ter sangue de Coca-cola, ou seja, muda de ideia com facilidade e abandona seus princípios quando está em uma situação de perigo. Camaleão Amarelo suspeita que o mesmo acontece com o Brasil. Ele crê que ambos caíram em desgraça devido a este traço marcante e para tanto ele é alguém que renuncia à própria identidade. Diferentemente do Homem do Sapato Amarelo que não tem escolha, o Camaleão Amarelo renuncia a própria identidade.

1.7.2 Camaleão Amarelo

O Camaleão Amarelo é tomado por um sentimento de culpa e de vergonha. “O rubor é o resto que, em toda subjetivação, denuncia a dessubjetivação e, em toda dessubjetivação, dá testemunho de um sujeito”⁴¹. Portanto,

o que aparece na vergonha é, precisamente, o fato de se estar pregado a si mesmo, à impossibilidade radical de fugirmos de nós para nos escondermos de nós mesmos, a presença irremissível do eu frente a si mesmo. [...] Na

³⁹ DRUMMOND, Roberto. *Sangue de Coca-Cola*. São Paulo: Geração Editorial, 2004, p. 304.

⁴⁰ Esther Jane Willians foi uma atriz estadunidense, eleita uma das estrelas de maior público. Além de ser considerada a Sereia de Hollywood e a rainha dos filmes musicais dos estúdios MGM, invariavelmente em espetáculos aquáticos.

⁴¹ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008. (Homo Sacer III). p. 116.

vergonha, o sujeito não tem outro conteúdo senão a própria dessubjetivação, convertendo-se em testemunha do próprio desconcerto, da própria perda de si como sujeito.⁴²

Esse duplo movimento de subjetivação e dessubjetivação é característico da vergonha. No duplo movimento entre o James Scott Davidson e Esther Willians, o Camaleão Amarelo é a vergonha. A ambiguidade decorrente da situação de olhar e ser olhado, tenciona, sem solução, um único e mesmo corpo, um único e mesmo ato.

Como todo publicitário, vive uma crise entre a criatividade e o mercado, a arte e o produto, provocada pela venda de sua criatividade como produto para o capitalismo. É significativo que o narrador lhe dê o nome de Camaleão Amarelo, sabendo-se ser especialidade deste animal a extrema facilidade de se camuflar diante de novas circunstâncias. O nome verdadeiro do Camaleão Amarelo era, aliás, James Scott Davidson, bem mais próximo de um pseudônimo e menos próximo de um nome brasileiro. Ao longo de sua vida é sucessivamente apelidado de Esther Williams, Ava Gardner e Sofia Loren, o que sugere uma incorporação de outras personalidades e uma dissimulação que não revelam os seus sentimentos verdadeiros. Em sua morte, o Camaleão descobre que seu sangue tem sabor de Coca-Cola.

Na manhã de 1º de abril, a personagem decide tentar saber o motivo de descontarem 12 dias em seu salário. Percorre, então, três instâncias das Organizações de Deus, uma organização com 137 empresas espalhadas pelo Brasil. Ele conversa sempre com três funcionários diferentes: O Tamanduá Bandeira, a Hiena e o Ouriço Caixeiro, este último uma mulher. Os funcionários o acusam de ter cometido um crime que ele não tem conhecimento, mas que assume e pelo qual, ao longo do romance, passa a se sentir culpado, como ocorreu durante toda sua infância e juventude no Colégio do Bosque. Tudo o que não foi relatado sobre a vida da personagem nos capítulos que tratam especificamente sobre sua infância será contado por seus inquisidores.

[...]
 – Confessa que é do signo de gêmeos?
 – Confesso.
 [...]

42 LEVINAS apud AGAMBEN, 2008, p. 109.

- O declarante confessa que começou a anotar o nome e o número de cada mulher com a qual mantinha relações sexuais numa agenda dos Pneus Firestone?
- Confesso.
- Confessa o declarante que, tão logo esgotou a citada agenda dos Pneus Firestone, o declarante passou a anotar o nome e o número de cada mulher, num caderno de capa azul, no qual, anteriormente, dava notas, de uma a cinco a estrelas, nos filmes que assistia?
- Confesso.
- [...]
- Confessa que, enquanto os amigos eram presos por subversão durante o governo do marechal Castelo Branco, o declarante limitava-se a anotar nomes de mulheres, com os correspondentes números, em seus cadernos espirais?
- Confesso.
- Confessa que, logo que o marechal Castelo Branco assumiu o governo do Brasil, o declarante passou a usar óculos escuros como os de Ray Charles?
- Confesso.⁴³

A situação gera um absurdo cômico ao propor uma cena formal de interrogatório associada a questões superficiais da vida do Camaleão Amarelo. A banalidade das perguntas feitas por agentes de poderes repressores é uma constante nos textos de Roberto Drummond. Primeiramente, o escritor cria um ambiente similar ao de uma delegacia ou de uma sala de interrogatório, mas esses ambientes sempre têm algo de cômico, que acaba por abalar a seriedade inicialmente proposta e, por isso, são coerentes com os questionamentos feitos. Os diálogos presentes em *Sangue de Coca-Cola* são cheios de referências à indústria cultural, e o interrogatório não poderia ser diferente. E, no caso do diálogo citado, predomina os elementos culturais que marcaram a vida do Camaleão Amarelo, que não procurou fazer articulações políticas durante a sua existência. A justificativa para tal comportamento é seu *sangue de Coca-Cola* que possibilitava a ele se adaptar às mais diferentes circunstâncias sempre em favor de si próprio, tanto assim que passa a usar óculos escuros, à maneira de Ray Charles, depois que o governo militar tomou o poder, numa alusão clara à cegueira a que ele se obrigou frente ao regime imposto.

Em contraste sobre as denúncias que a Hiena fez contra o Camaleão Amarelo, acusando-o de alienação, existem outros acontecimentos que revelam o seu outro lado: de engajado politicamente. Entretanto, sua militância nunca foi plena; ele nunca se dispôs, de fato, a lutar por qualquer ideal. Suas ações somente resvalavam na luta contra o poder, mas nunca foram concretas.

43 DRUMMOND, Roberto. *Sangue de Coca-Cola*. São Paulo: Geração Editorial, 2004, p. 79-82.

Por não ter coragem para o combate, o Camaleão Amarelo arruma um jeito de ajudar na luta. Entretanto, a sua contribuição é mais uma ironia do narrador, que revela o real envolvimento do personagem com as causas sociais. A sua contribuição social são pares de botinas número 39, que demonstra um absurdo cômico ao levar em consideração a situação de lutas armadas em que o país se encontra. Botinas são, ainda, uma peça de roupa essencial no uniforme militar, que inserido no contexto provoca certa desconfiança sobre ingenuidade do Camaleão Amarelo. O mesmo se dá em relação aos desejos dele frente ao destino dos presidentes. As ações concretas são insignificantes; prevalece o medo e a conveniência: ou seja, o *sangue de Coca-Cola*. É esse o momento em que seu sentimento de culpa passa a ser uma consciência de culpa – a expressão imediata do medo da autoridade externa. Em 1930, Freud escreve “que esse estado é chamado de ‘má consciência’, ainda que na verdade não mereça tal nome, pois é evidente que nesse estágio a consciência de culpa é apenas o medo da perda do amor, medo ‘social’”.⁴⁴ Medo que se manifesta como o derivado de impulsos opostos: a necessidade de aprovação dessa autoridade externa e o ímpeto que busca a satisfação dos impulsos.

A personagem central das memórias finais que relatam a infância de Camaleão Amarelo é o padre frei Tanajura, e o capítulo leva o nome de “Em busca do tempo fodido” em clara referência ao romance de Marcel Proust: *Em busca do tempo perdido*. Entretanto, a substituição da palavra “perdido” por “fodido” demonstra que a memória involuntária poética não é tão boa assim.

Essas referências ostensivas a cânones são comuns na obra de Roberto Drummond. Assim como alguns artistas *Pop*, Roy Lichtenstein e Andy Warhol, por exemplo, Roberto Drummond não busca seus referenciais somente na cultura de massa, mas também nas obras de arte ou de literaturas de prestígio. Entretanto, ele não as trata com sutileza, mas as trabalha de forma clara e excessivamente irônica. Roberto Drummond é irreverente ao substituir termos e temas essenciais da literatura Proustiana, como por exemplo: homossexualidade e memória. Os dois temas são frequentes na obra de Proust e ganham uma perspectiva *Pop*, com alusões e referências à indústria cultural.

O capítulo em questão destaca o frei Daniel, chamado de frei Tanajura entre os alunos. No colégio, sempre se posicionava contra Luz Del Fuego, a quem se referia como

44 FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. São Paulo: L&PM Pocket, 2010, p. 81.

criatura do demônio. A sua função no Colégio era a de descobrir as vocações sacerdotais dos alunos, e fiscalizar o namoro entre eles, um censor de prontidão na proibição do menor contato. Como se vê, as recordações não remetem a personagem a um passado idealizado, repleto de aventuras dignas de serem lembradas. Pelo contrário, elas são a marca de uma época de injustiças e valores invertidos que deixarão sequelas profundas no caráter de Camaleão Amarelo.

“Ninguém nunca soube explicar” é a frase que acompanha os acontecimentos narrados em que o padre desempenha um papel importante. São eles: o aparecimento de tanajuras no Colégio; a descoberta das fotografias de Luz Del Fuego⁴⁵ que circulavam entre os estudantes; o castigo de sete alunos que tinham as fotos; e a estranha comunicação entre os que sofreram a punição.

De acordo com Silvia de Oliveira⁴⁶, os muitos pontos nebulosos desse episódio deram margem para que Roberto Drummond pudesse criar novas indagações a respeito. Nenhuma delas adentra a História, até porque não é esse o objetivo, mas a forma como foram expostas cria uma ridicularização dos acontecimentos. Os episódios que foram relatados sobre a fotografia, associados ao ano de 1954 – ano da morte do Presidente Getúlio Vargas – e incorporado à frase de que “ninguém nunca soube explicar” ironizam o fato histórico: o suicídio de Getúlio Vargas. Já que “é possível que ninguém saiba o porquê das tanajuras aparecerem no colégio, mas é improvável que ninguém saiba como Frei Tanajura soube sobre as fotografias que circulavam entre os alunos”⁴⁷. Há um mistério sobre como foi revelado o segredo a respeito das fotografias. Se levarmos isso para o fato histórico, veremos a exploração pelo autor dos mistérios que envolveram o suicídio do ex-Presidente insinuados em sua carta-testamento que foi lida no momento de seu enterro. Nela, há uma série de denúncias, mas todas atribuídas a um sujeito indeterminado; sabe-se dos fatos, mas “nunca ninguém conseguiu explicar como” ou o porquê da ocorrência dos mesmos. Carnavaliza-se não só 1964, mas também a História do Brasil por meio da confluência entre os fatos

45 Luz del Fuego, nome artístico de Dora Vivacqua foi uma bailarina, naturista e feminista brasileira. Depois de um tempo estudando na Europa, Luz del Fuego volta ao Brasil em 1950 e começa a revolucionar os costumes do povo brasileiro. Luz del Fuego apresentava-se seminua com uma, ou às vezes duas, cobras jiboias enroladas em seu corpo, e ficou muito famosa em sua época. Era adepta da alimentação vegetariana e do nudismo. [Texto adaptado] <http://pt.wikipedia.org/wiki/Luz_del_Fuego> Visto em 03 de fevereiro de 2015.

46 OLIVEIRA, Sílvia de Cássia Rodrigues Damacena de. *A literatura pop de Roberto Drummond: Arte Pop, referencialidade e ficção*. São José do Rio Preto, 2008. 497f. Tese (Doutorado).

47 Ibidem, p. 338.

ocorridos no colégio e os fatos ocorridos no Brasil em 1954. Eis mais um traço da literatura *pop* de Roberto Drummond.

Além da conexão óbvia pela cor – o amarelo⁴⁸ – percebe-se que as personagens estão ligadas pelo exílio, pelo sangue e pela morte. O sangue como mancha de violência, o rastro duplo entre proibição de desejo pelo consumo, provocado pela presença corrosiva da Coca-Cola em suas veias. O sangue como a violência pulsante de algo inevitável: o impulso imediato de consumo a que não se pode fugir. A consciência do líquido em suas veias provoca angústia na personagem, pois este sabe que não pode fugir aos desejos que o corroem por dentro. Algo que lhe é natural, mas que lhe é interdito.

O sangue no título aponta para a morte de uma sociedade que se encontra em mudança e aceita a indústria cultural e o poder do capital. O sangue de Coca-Cola corrói o outro e a si próprio, que não identifica que a violência que o mata é de origem externa a si, e, sem essa percepção, é incapaz de identificar e lutar contra seus verdadeiros agressores: a estrutura social do capital e suas ideologias legitimadoras. Nessa perspectiva, eles se destroem, pois já fazem parte de uma mesma estrutura familiar, marcada pelo laço familiar de Coca-Cola que corre em suas veias: o líquido proibido, mas sempre desejado.

Em *Sangue de Coca-Cola*, o mundo é uma paródia que precisa ser interpretada, mas a interpretação é uma tarefa quase impossível por conta da natureza fugaz da experiência, que escapa a proposições racionais e sistemáticas. O objeto do conhecimento epistemológico apenas é alcançável em um grito de agonia de prazer ou num grito rasgado de dor extasiante da morte. Desta forma, as suas ferramentas metodológicas e conceituais caminham pelo universo da intermitência, tentando abordar o mundo indescritível da continuidade em que o homem é submetido a jogos gratuitos do destino.

48 No dicionário de símbolos, a cor amarela significa “o meio caminho entre o muito alto e o muito baixo, ele não arrasta na sua esteira mais que a perversão das virtudes de fê, de inteligência, de vida eterna. [...] imagem da soberba e da presunção, da inteligência que só deseja alimentar a si mesma. O amarelo está ligado ao adultério, quando se desfazem os laços sagrados do casamento, à imagem dos laços sagrados rompidos por Lúcifer, com a nuance cujo símbolo a linguagem comum acabou por inverter, atribuindo a cor amarela ao enganado, quando ela cabe, originariamente ao enganador, como o atestam outros costumes”; e ainda que “a porta dos traidores era pintada de amarelo a fim de atrair para ela a atenção dos transeuntes. O que faz do amarelo a mais divina das cores e ao mesmo tempo a mais terrestre, segundo a expressão de Kandinsky”. LEXIKON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1990.

Capítulo 2: O Rei do Mau Gosto: Rubens Gerchman

We live in transplanted culture
Memory
Burnt perfume
Burnt poem
Proposition for a culture that would be:
non-white, non-european, non-colonial,
non-geographical.
 Rubens Gerchman



Figura 1: Capa do LP *Tropicália ou Panis et circenses*, 1968

Hoje se sabe que os valores estéticos não são absolutos, e estão estreitamente relacionadas com a situação histórica e social em que eles surgem. Cumprem uma função crítica para refletir as situações econômicas, éticas, artísticas, etc.; e o próprio contexto em que estão inseridos. São, portanto, frutos de uma verdade de época e não de uma verdade eterna. A definição do que é ou não é arte pertence a uma categoria de valor estético e, nesse sentido, é uma tarefa dada à controvérsia a partir do momento em que a narrativa histórica da arte foi posta abaixo. Primeiro veio a fotografia, em seguida, o cartaz, o cinema, os quadrinhos; mais tarde, a televisão; e agora, o vídeo e o computador. A história destes meios

tem sido marcada por confrontos entre aqueles que admitem suas potencialidades artísticas e possibilidades de criação de um produto de notável estética e aqueles que, pelo contrário, só conseguem ver o triunfo da vulgaridade que nos mergulha na mais grosseira das subculturas. Contudo, o que é incontestável é que não existe um critério absoluto que garanta a um objeto sua validade artística. Qualquer objeto pode ser considerado arte⁴⁹. Serve este como um esboço para a nossa situação atual, em cuja análise insistiremos. Antes, é conveniente proceder a uma revisão deste confronto a que nos referimos para chegar à ponte que se comunica entre as portas da indústria cultural (estética e icônica) e a arte aristocrática, que defende a importância da estética tradicional.

Para pensar tais questões, particularmente, me interessa na obra de Rubens Gerchman o seu contexto histórico e geográfico. Este capítulo põe em destaque o horizonte de uma reflexão feita pelo artista, no seu livro *O rei do mau gosto*⁵⁰ (2013). Livro que se constitui da reunião de textos sobre sua obra, como artista plástico, e que se inicia por um depoimento do próprio artista: “As coisas aí estão. Apenas, é preciso ver, saber ver”⁵¹. Esse pensamento é um eco relativo às críticas feitas a sua obra, uma ponta de uma ideia que traz consigo efeitos teóricos produtores de conhecimento. Portanto, efeito crítico sobre a própria crítica.

Zygmunt Bauman⁵², introduz o tema sobre o Pós-modernismo, ou “segunda modernidade”, para articular uma mudança radical nas condições atuais de coabitação e vida social dos homens. A modernidade líquida é um conceito que define mudança e impermanência. Bauman não só oferece teorias que descrevem as nossas contradições e as tensões sociais, mas também as existenciais, que são geradas na interação humana. A caracterização da modernidade como um “tempo líquido” traz uma ideia de modelos e estruturas sociais que não persistem por tempo suficiente para se enraizar. Assim, os costumes dos cidadãos foram passando por transformações e perdas, a cuja memória, como condição de um tempo pós-histórico, deve-se renunciar. A instabilidade moderna associada à ausência de referências é o elemento principal para a modernidade líquida.

49 BELTING, Hans. *O fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naif, 2006. E também DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odisseus Editora/Edusp, 2006.

50 GERCHMAN, Rubens. *O rei do mau gosto*. São Paulo: J.J Carol, 2013.

51 Ibidem, p. 25.

52 BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar Editor, 1997.

Multidão, Brasil, cidade, rua, desaparecidos, futebol, misses, travestis, sexo, carros, eis o que se pode encontrar na obra de Gerchman e que a crítica qualificava como “folclore urbano”. A sua arte foi produzida através de um olhar sobre o mundo, sobre a cidade. Que encadeamento entre os temas era proposto? Qual a ligação entre uns e outros? Por que estes e não outros? Para tentar responder é, portanto, necessário recuperar as suas enunciações, o local de onde vêm e considerar que “o lugar dos objetos descobertos falam tanto quanto os próprios objetos”⁵³.

Rubens, a pessoa, ao pensar a obra de Gerchman, o artista, não desejava estabelecer conceitos definitivos, pois entendia que os mesmos resultariam em uma autolimitação. Sua posição de artista lhe oferecia critérios de competência e de saber e a sua arte estava em sintonia com o meio, pois chocava, em correspondência, com a cidade. A cidade contemporânea e a obra de Rubens Gerchman, por sua vez, se encontravam em transformações aceleradas.

Marc Augé⁵⁴ entende as transformações aceleradas das cidades como um sintoma da supermodernidade. O termo, utilizado pelo antropólogo para definir a cidade, ao agregar a palavra “super”, consigna a informação de abundância e de excesso. Assim, supermodernidade surge como um conceito que abraça o excesso como uma característica que constitui a sociedade pós-moderna.

São os retratos da cidade do excesso que compõem a arte de Gerchman. Uma explosão de imagens do reconhecível, do urbano imediato, marcada por uma época conturbada em que a transformação social interfere na criação artística, que absorve e ao mesmo tempo se deixa absorver pelo capitalismo. Assim, são suas características: a expansão da arte – antes voltada em explorar a sua forma e técnica – para o mercado e para a comunicação; o deslocamento do olhar artístico para temas populares, produzindo a identificação da multidão com a imagem presente, ao que pode ser expresso por *pão e circo*,

53 BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 174.

54 AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

ou *Panis et Circenses*⁵⁵. O que nos permite lhe atribuir o conceito de uma imagem crítica⁵⁶ – como apresentada por Didi-Huberman –, pois suas formas permaneciam abertas à deformação e transformação da própria imagem, em um trabalho crítico da memória social e artística, através de um exercício dialético da imagem, crítica do próprio conhecimento produzido.

1967 foi o ano em que o movimento Tropicália começou a tomar forma artística, quando o vanguardista Hélio Oiticica criou uma instalação chamada *Tropicália*, inspirada nas favelas e fez com que seus habitantes participassem, disfarçados, com capas pintadas, em representações urbanas. Nessas representações, o artista misturava música, cinema, teatro, artes visuais, e criticava a política da ditadura, que se instalara no país. Caetano Veloso tomou o nome da instalação (com o qual também intitulou uma música sua), e nomeou o movimento de renovação cultural que transformaria as artes no país, com maior projeção na cena musical.

O movimento é caracterizado por uma combinação de cultura popular brasileira tradicional com a música de vanguarda vinda do exterior. Estabelece, assim, uma relação entre manifestações populares e música, absorvendo a história musical da MPB (Música Popular Brasileira) para criar um produto cultural que era acessível a todos os públicos e servir como uma resistência frente à situação política do país.

*Panis et Circenses*⁵⁷ (1968) compõe também juntamente com *Tropicália* o título do álbum-manifesto musical, liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil. A arte da capa do disco é de Rubens Gerchman que apresentava, assim, a abertura do universo plástico ao universo musical. No momento em que construía a possibilidade de interação entre as duas

55 “Panem et circenses [ludos] é a forma acusativa da expressão latina panis et circenses [ludi], que significa 'pão e jogos circenses', mais popularmente citada como pão e circo. Esta foi uma política criada pelos antigos romanos, que previa o provimento de comida e diversão ao povo, com o objetivo de diminuir a insatisfação popular contra os governantes. Em uma visão mais tradicional, a expressão serviu para mostrar que os romanos viviam em meio a espetáculos sangrentos, como os combates entre gladiadores, que eram promovidos nos anfiteatros para divertir a população; além disso, pão era distribuído gratuitamente para a população. A produção historiográfica mais recente tem relativizado esta visão tradicional”. Informação retirada da página: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Panem_et_circenses>. Visto em: 03 de fev. de 2015.

56 Sobre imagem crítica, George Didi-Huberman afirma que “precisamos doravante reconhecer esse movimento dialético em toda sua dimensão ‘crítica’, isto é, ao mesmo tempo em sua dimensão de crise e de sintoma – como turbilhão que agita o curso do rio – e em sua dimensão de análise crítica, de reflexividade negativa, de intimação – como o turbilhão que revela e acusa a estrutura, o leito mesmo do rio” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171).

57 “O ano de 1968 anunciava uma radicalização de novos procedimentos que debatiam os caminhos políticos e estéticos do Brasil. Os tropicalistas lançavam um disco manifesto – *Tropicália ou Panis et Circensis* – que se fundamentava na paródia, no uso das alegorias, na desconstrução dos discursos fechados da direita e da esquerda. Tentavam a retomada da tradição das vanguardas literárias brasileiras, sobretudo a antropofagia oswaldiana, o concretismo paulista e as conquistas da Bossa Nova, filtradas numa estética pop” (CONTIER, Arnaldo. “O movimento tropicalista e a revolução estética”. In: *Cadernos de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura*. São Paulo, v. 3, n.1, 2003, p. 138).

artes, desterritorializava o trabalho que fazia, sem perder o traço territorial e distintivo tropical brasileiro, consciente de sua supermodernidade e convicto de que a civilização se desenvolve de modo descontínuo e acelerado. Para tanto, os elementos que nela se apresentam, e a imagem originada através dela, acompanham proporcionalmente a aceleração descontínua. Esse movimento traduz a redenção e, ao mesmo tempo, a opressão social provocada pelo avanço industrial, como delineia a composição de Tom Zé para o disco *Tropicália* (1968):

Retocai o céu de anil
 Bandeiras no cordão
 Grande festa em toda a nação.
 Despertai com orações
 O avanço industrial
 Vem trazer nossa redenção.
 Tem garota-propaganda
 Aeromoça e ternura no cartaz,
 Basta olhar na parede,
 Minha alegria
 Num instante se refaz
 Pois temos o sorriso engarrafado
 Já vem pronto e tabelado
 É somente requestrar
 E usar,
 É somente requestrar
 E usar,
 Porque é *made, made, made, made in Brazil.*
 Porque é *made, made, made, made in Brazil.*
 A revista moralista
 Traz uma lista dos pecados da vedete
 E tem jornal popular que
 Nunca se espreme
 Porque pode derramar.
 É um banco de sangue encadernado
 Já vem pronto e tabelado,
 É somente folhear e usar,
 É somente folhear e usar.⁵⁸

A composição de Tom Zé se apresenta como potência reflexiva sobre as contradições dos excessos de uma cidade supermoderna. Produz uma leitura crítica do seu próprio presente e antecipa o possível olhar crítico contra sua própria manifestação crítica. A ironia é (r/v)isível ao alcançar o seu grau mais elevado no estrangeirismo “*made in Brazil*”

58 *Parque industrial*. (Tom Zé) Interpretação: Caetano Veloso / Gal Costa / Gilberto Gil / Mutantes. In: *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo: Estúdio RGE Philips, 1968. 1 disco (38:38 min.).

associado ao som repetitivo da palavra *made*. Tentemos pensar tal expressão no contexto da música e do manifesto tropicalista na década de 1960 e encontraremos uma gama de ambiguidades e possibilidades de leitura aporética. Primeiramente, há uma referência explícita ao contexto neoliberal que começava a se estabelecer no mundo, ou seja, a globalização e o alcance da indústria cultural. Os rótulos dos produtos colocavam à mostra a sua origem, e passamos a consumir, desde então, produtos de nacionalidades variadas, a língua universalizada, o inglês. Expõe, através do neologismo, aquilo que levou o Brasil a seguir um determinado caminho em que não só consumíamos os produtos globalizados, mas, também, absorvíamos suas linguagens e suas expressões. *Made in Brazil*, com Z, é o exemplo máximo da ironia na composição, no contexto repressivo da década de 1960, pois posiciona o Brasil na mesma localização de onde vêm os produtos, “pronto e tabelado”.

Convém observar que a arte de Rubens Gerchman está ligada por um sistema de relações movido pela especificidade de uma prática discursiva. O seu discurso não manifesta apenas o que diz, mas um conjunto de referências exteriores a si: o período de tempo, a sua posição social, sua trajetória e, principalmente, os lugares em que esse discurso é construído. Acumula muitos arquivos em camadas, alguns dos quais são observados diretamente na pele dos próprios quadros “made in Brazil” e inspirados na natureza urbana da realidade cotidiana brasileira. A arte de Gerchman era o seu próprio olho social, como o mesmo visualizava as coisas que estavam postas para serem vistas. A expressão do excesso da supermodernidade e, por isso, uma arte cheia de excessos, uma superarte.

A relação com essa realidade retomada pelos quadros origina um imaginário familiar, que desenvolve uma conexão entre o real e o ficional. As suas telas são apresentadas aos receptores, os quais desenvolvem por ela uma relação de afetividade, que possibilita a representação. Nesse caso, diversas questões sinalizam dúvidas sobre a sua origem, quais os discursos por detrás. Consequentemente, o conceito de origem se torna a melhor forma de sintetizar esse pensamento, pois determina que a origem se situa na história, contudo ela própria não é história. Como observa Walter Benjamin:

O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir a ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por

um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma ideia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinja a plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história⁵⁹.

Para Benjamin, origem não é a gênese. Não nos diz um lugar de onde vem o texto, mas aquele ponto de onde ele emerge, pois a ideia de origem possui uma dimensão dialética e crítica na medida em que não tem nada que ver com o lugar em que algo nasce. Entretanto, a origem parece se fundamentar enquanto uma composição que desequilibra a normalidade dos estudos das práticas humanas e provoca um reaparecimento de questões anteriormente esquecidas e silenciadas. “A origem é uma fonte que permanece pulsando, insistindo, e graças à qual algo pode sustentar-se como existente. Neste sentido, a origem não pode ser apreendida no “início” de algo, mas apenas, e de uma vez, na consumação desse algo”⁶⁰.

Um autor e um artista plástico têm à sua disposição uma iconografia e uma iconologia, um presente e um passado de histórias e imagens que ganham corpo em suas expressões artísticas. Nestes objetos, percebemos uma conservação significativa de alegoria do momento presente naquelas imagens que seguem os contornos da sua forma, e rastreiam, dispersos no tempo e no espaço, as suas origens. As telas, aqui, estudadas são as que fazem parte do catálogo de seleções dos livros *O rei do Mau gosto* (2013) e *Rubens Gerchman* (1989). Em especial, a emblemática tela *Lindonéia*, a Gioconda dos Subúrbios, cujo ícone revela um desvio de direção do gosto e acentua a concepção pós-histórica na obra de arte.

2.1 Após o fim do bom gosto

Em geral, pode-se dizer que, para muitas pessoas, o bom gosto é uma qualidade que está ligada a boas formas de comportamento, educação, ordem, moderação e harmonia. Talvez porque harmonia, simetria, proporção, ordem, linhas retas, formas quadradas, etc. foram, durante séculos, os critérios estéticos e artísticos essenciais para que uma obra, uma imagem ou objeto fossem percebidos como de arte. Hoje esses critérios não mais funcionam.

59 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984, p. 67-68.

60 LISSOVSKY, Mauricio. *O tempo e a originalidade da fotografia moderna*. Informação retirada de: <http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/mlissofsky_6.pdf>. Visto em: 03 de fevereiro de 2015.

O juízo de gosto, o que define bom ou mau gosto, não se rege por regras preestabelecidas. Na verdade, para alguns especialistas, o bom gosto não existe, ele é imposto.

Arthur Danto⁶¹ propõe uma reflexão sobre a arte contemporânea no livro em que discute “o fim da arte”. A expressão tem um impacto assustador no primeiro instante, pois é possível ler, em um dos seus sentidos, que o homem perdeu sua expressão artística e, desse modo, estaríamos diante do desaparecimento de um dos rastros que auxiliam o entendimento da cultura. Com o fim dessa manifestação, passaríamos a entender o mundo de outra maneira. Contudo, o pensamento de Danto apoia-se nas ideias de Hegel sobre estética, onde a mesma expressão aponta para a ideia de substituição da racionalidade como meio de criação da obra de arte, que se desvincularia da necessidade mimética, da fidelidade à realidade e ao critério do belo. A arte passava a ser o seu próprio meio cultural e reflexivo. Assim, vê-se que Danto não considera “o fim da arte” como a extinção da expressão artística, mas que o termo aponta para uma mudança na criação artística, a qual faz que se torne impossível se pensar a arte da forma consagrada ao longo dos séculos. A arte continuaria a ser produzida, mas o olhar que lançamos sobre ela e a consciência que dela temos não mais seriam os mesmos, como sugere Hegel:

A arte, considerada em sua vocação mais elevada, é e permanece para nós coisa do passado. Com isso, para nós ela perdeu verdade e vida genuínas, tendo sido transferida para nossas ideias em vez de manter o seu destino primeiro na realidade e ocupado o seu lugar mais elevado. O que agora é estimulado em nós por obras de arte não é apenas a satisfação imediata, mas também o nosso julgamento, uma vez que submetemos à nossa consideração intelectual [...] o conteúdo da arte, e [...] os meios de apresentação da obra de arte, e a adequação e inadequação de um ao outro. A filosofia da arte é, por essa razão, uma necessidade maior em nossos dias do que fora nos dias em que a arte por si só produzia uma completa satisfação. A arte nos convida a uma consideração intelectual, e isso não com a finalidade de criar arte novamente, mas para conhecer filosoficamente o que é arte⁶².

Hegel se refere ao término de uma narrativa específica da história da arte. O que tinha chegado ao fim era a narrativa que legitima a arte, mas não a prática de se fazer arte. Ao escrever *Após o fim da Arte*, Arthur Danto traz a questão iniciada por Hegel no século XIX

61 DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006.

62 *Ibid.*, p. 35.

para os tempos atuais e problematiza o quesito da pós-historicidade como fundamental para se pensar arte na contemporaneidade. A morte da arte significaria a morte do pensamento metafísico como uma totalidade. Segundo o filósofo, durante a época moderna existia uma facilidade em identificar o que era obra de arte. Após o fim da arte, as questões sobre estética não se mostram suficientes para definir a contingência da arte. Assim, enquanto a arte moderna se estabelece sobre elementos, consagrados pela narrativa histórica, a arte pós-histórica nasce através da eliminação desses. Neste caso, os espaços e tempos contraditórios se experimentam dialeticamente, em contradição.

Ainda em *Após o fim da arte*, o autor aponta a arte *Pop* como o marco de finalização da narrativa histórica da arte, pois não seria apenas um movimento estético, mas uma ruptura do fazer artístico, uma arte autônoma em relação a toda uma narrativa anterior. A obra de arte se estabelecia com a *Pop Art* como uma arte autocrítica e autorreflexiva de todas as áreas do conhecimento humano. De acordo com Juliana Bragança⁶³, tem-se, desta forma, uma imagem de crítica e memória ao mesmo tempo, uma novidade radical capaz de reinventar o originário, de criar conhecimentos. Esta imagem de crítica e memória opera, de um lado, como forma e transformação, e, de outro lado, como conhecimento e crítica do conhecimento. O filósofo, ao se referir à *Pop Art*, afirma:

A causa da mudança, no meu ponto de vista, foi a emergência de algo infelizmente chamado de *Pop Art*, que considero ser o movimento artístico mais crítico do século. (...) Eu subscrevo uma narrativa da história da arte moderna na qual a *Pop Art* desempenha o papel filosófico principal. Na minha narrativa, a *Pop Art* marcou o fim da grande narrativa da arte ocidental pelo facto de ter tornado autoconsciente a verdade filosófica da arte.⁶⁴

Em seus textos, Arthur Danto localiza o ponto exato de rompimento com a tradição artística anterior na década de 1960. No entanto, apesar desta afirmação radical, o filósofo continuou fazendo uma crítica da natureza da arte em nosso tempo. *Após o fim da arte* apresenta a primeira grande escala de reformulação intuitiva de Danto e mostra como, após o eclipse do Expressionismo Abstrato, a arte mudou de curso abandonando a narrativa

63 BRAGANÇA, Juliana. Fotografia e Imagem. In: *Revista Pós*. Belo Horizonte, v. 4, n.7, p. 152-161, maio de 2014.

64 DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006, p. 122.

histórica definida na Renascença. Desse modo, a alternativa é apontar o caminho para um novo tipo de crítica que seja capaz de nos ajudar a entender a arte na era pós-histórica. Uma vez que, por exemplo, as teorias tradicionais não podem explicar a diferença entre uma obra de Andy Warhol e o produto comercial do qual adveio. E, portanto, tenta capturar uma série de considerações tão rigorosas como agradáveis, atravessar o estético e o filosófico sobre a arte, que, por sua vez, refletem perfeitamente o pensamento de um observador sobre questões da cena atual. Nesse livro, então, reunir, entre outras coisas, o *pop* e a "arte do povo" é entender como se delineia uma nova história da arte que vai desde a tradição mimética (a ideia de que a arte é uma representação fiel da realidade), até os manifestos dos tempos modernos, (em que a arte é definida como a filosofia do artista). Conclui-se que as ideias tradicionais de estética não se aplicam sobre a arte contemporânea, e que precisamos nos concentrar em uma filosofia da crítica de arte que poderia lançar luz sobre suas outras possibilidades.

O mau gosto enquanto possibilidade é uma das principais estratégias utilizadas pela *Pop Art*. E se direcionar na contramão do bom gosto. O problema reside em estabelecer o valor e a função artística da *Pop Art* e distingui-la tanto da massa, quanto do feio, que implica a vulgarização e submissão da arte ao mercado. O uso dos elementos da estética, da indústria cultural e do mercado, faz surgir o conceito de *Kitsch*⁶⁵, muito associado ao *pop* e ao mau gosto. O termo é de origem alemã e de aplicação e significado controverso. Usualmente é empregado nos estudos de estética para classificar objetos vulgares, baratos, de mau gosto, que copiam referências da cultura sem critério e que se destinam ao consumo popular. Logo, o *kitsch* é um nome não vulgar que a academia utiliza para expressar vulgaridade, "mau gosto". Percebe-se nessa diferença que a preocupação com o uso do nome é a de não colocar em risco a distinção acadêmica.

65 "A palavra *kitsch* tem uma origem pouco clara. Segundo o dicionário etimológico de Friedrich Kluge, a palavra surgiu entre pintores alemães em torno de 1870. Talvez estivesse associada ao ato de atravancar, amontoar detritos ou barro nas ruas, *kitschen*, e ao instrumento com que isso era feito, *Kitsche*. No dialeto do sul da Alemanha significava também fazer móveis novos a partir de velhos. Também poderia estar ligada à palavra *verkitschen*, que significa trapacear, vender uma coisa no lugar de outra. Outras palavras alemãs com a mesma terminação "tsch" comumente se referem a coisas vulgares, ingênuas, sentimentais ou infantis. É um produto da industrialização e da cultura de massa, sendo considerado típico da classe média com pretensões de ascensão social, mas nos círculos ilustrados emprega-se o termo frequentemente com intenção pejorativa e como reprovação moral. Entretanto, o *kitsch* é um fenômeno de largo alcance, movimenta uma indústria milionária e, para grande número de pessoas, constitui mais do que uma simples questão de gosto, todo um modo de vida, tendo para este público todos os atributos da legitimidade". Texto adaptado de <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Kitsch>> Visto em: 03 de fevereiro de 2015.

O que Rubens Gerchman faz é justamente o contrário. Como artista popular, ele ultrapassa esse limite do próprio nome, ao assumir como parte decisiva do título do seu livro o termo “mau gosto”, se autointitulando como *o rei do mau gosto*. Ele incorpora a estética do *Kitsch* a si ao se assumir como a encarnação do mau gosto. Inverte assim a posição de vergonha para orgulho, em um processo educativo do nome próprio, da sua assinatura.

A dificuldade que existe em aceitar Rubens Gerchman como um artista popular dentro da instituição se deve à dificuldade de legitimar o excesso como expressão artística de bom gosto. Gerchman é um artista do excesso, que se apropria dos elementos da produção massiva, da supermodernidade para construir a sua arte. A dificuldade quanto a isso é que o artista parece abordar todos os temas populares, e defende, por analogia, que tudo pode ser arte, já que as coisas estão aí para serem vistas.

Essa é a exata condição da arte pós-histórica, defendida por Arthur Danto, a de que ela se caracteriza pela possibilidade de tudo ser arte. Todos os estilos são possíveis, e ao artista não se impõe limite, ele pode simplesmente ser um expressionista ou um artista da *Pop Art* ou um *performer*. Pode ultrapassar a barreira da instituição legitimadora, e da própria redoma visual, em diálogo com a música, fotografia e a literatura, ou seja, ter a prerrogativa do excesso, do mau gosto. Assim, o fim da arte seria também o fim da ideia de estético, que elege como de bom gosto, aquilo que se afasta do popular. O fim do bom gosto, ou o mau gosto, funciona como exercício do fim da narrativa legitimadora da arte. E Rubens Gerchman se situa e se destaca nessa vertente que põe em cheque uma tradição de muitos séculos.

2.2 Lindonéia Desaparecida: o urbano e o anonimato em questão

Ao olhar a sua obra mais famosa, a primeira dificuldade é: “como encontrar, como produzir com palavras a conflagração que, na imagem, nos olha?”⁶⁶. A imagem escolhida que manifesta essa dúvida utiliza como técnica colagem e pintura para compor a sua superfície, a face de uma mulher. Somado ao desenho do rosto dessa mulher, o quadro *Lindonéia*, a Gioconda dos subúrbios (1966), conhecido apenas como *Lindonéia*, se faz acompanhar das informações escritas de “Um amor impossível” (posição superior da imagem) e “A Bela Lindonéia, de 18 anos morreu instantaneamente” (posição inferior da imagem), que insinuam

66 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 184.

uma tragédia e direcionam atitudes a serem assumidas diante da pintura, pois a imagem, por si só, não seria suficiente para remeter ao contexto da personagem.



Figura 2: Lindonéia, a Gioconda dos subúrbios. (s/data). Impressão fotográfica, colagem e pintura, 141 x 122 cm

As formas de *Lindonéia* têm um contorno definido e são preenchidas com cores planas. Seu rosto é centralizado no quadro, a sua pele é lisa e não remete a nenhuma ilusão volumétrica. Ao fazer uso desse recurso, Gerchman emprega as linguagens utilizadas em suas campanhas pela indústria de consumo, como o jornal de circulação local. É possível, ainda, traçar uma relação entre outras de suas obras com a configuração e a estrutura desse universo, a exemplo de quadros como *Trabalhador Morreu...* (1978) ou *Correio Sentimental* (1966), pois além de funcionar como uma metáfora da visualidade urbana, essas telas recorrem a formas geométricas e gráficas da escrita, com diferentes fontes e tamanhos de letras distintas, recursos similares aos que ocorrem na publicidade.

Gerchman afirma que pratica o desenho como “escrita cotidiana. E também como utopia. Utopia no sentido original, primeiro, da palavra, que é o de projeto”⁶⁷. E esse recurso de complementariedade da palavra com a imagem e a própria palavra/letra como imagem está

⁶⁷ GERCHMAN, Rubens. *O rei do mau gosto*. São Paulo: J.J Carol, 2013, p. 37.

presente em grande parte de seu projeto, incluindo *Lindonéia*. Ele faz uso da escrita em forma de tabloide, informa ao observador o principal acontecimento sugerido pela imagem, compondo uma narrativa biográfica da personagem aí inscrita.

Wilson Coutinho⁶⁸ (1989) classifica o trabalho de Gerchman como uma “fenomenologia do urbano”. Para o autor, trata-se de uma absorção das notícias de jornais adicionada a uma estética de mau gosto. É interessante chamar a atenção para o fato de que não se trata de qualquer visualidade urbana, mas daquelas que dizem sobre o humano e a sua materialidade. Assim, o retrato de *Lindonéia* se reveste de significação e tem a sua construção fincada em bases sociais. Pobre, feia, um leve tom escuro em torno de seu olho esquerdo que revela um traço de violência (um machucado), traços grossos, lábios inchados, olhar triste. Qual a pergunta que *Lindonéia* nos faz? De que nos acusa? Seria *Lindonéia* uma personagem de alguma narrativa? Quais as hipóteses presentes entre “Um amor impossível” e “A bela Lindonéia. De 18 anos morreu instantaneamente”? O seu retrato carrega uma narrativa própria de autoimagem e, ao mesmo tempo, um espelho das histórias sociais. Sabemos, ao menos, que *Lindonéia* é suburbana, pois o subtítulo da imagem acrescenta que ela é a “Gioconda dos subúrbios”. Ou seja, ela traz em sua manifestação corporal as marcas ideológicas de uma repressão, e sua imagem está centralizada numa moldura de vidro com arabescos, um porta-retratos popular de mau gosto. Tudo isso é composto sobre um fundo de madeira pintada uniformemente de amarelo-alaranjado, que lembra a cal hidratada, muito utilizada para pintar paredes de casas humildes, por conta do seu baixo valor no mercado.

A caracterização do rosto da jovem de 18 anos aponta para a morte, sob a forma de um prenúncio narrativo, pois parece ser retirada das páginas de óbito dos jornais populares. *Lindonéia* certamente não é uma figura conhecida, mas é uma anônima figura popular, facilmente confundida com diversas outras vidas. Assim, a obra, na medida em que funciona como espelho, nos revela através de sua superfície refletora a nós mesmos, tão anônimos quanto à personagem. Na tela se encena o próprio debate entre o anônimo e o afamado. Isso porque *Lindonéia* não é apenas uma pobre vítima suburbana, mas é também comparada com A Gioconda de Da Vinci. *Lindonéia* é, neste termos, aquilo que já assustava Ortega y

68 COUTINHO, Wilson. Na era do conceito e a antropologia do desejo. In: GERCHMAN, Rubens. *O rei do mau gosto*. São Paulo: J.J Carol, 2013, p. 45-49.

Gasset⁶⁹, e que continua incomodando tantos intelectuais até hoje, *Lindonéia* é a massa. A massa sendo reconhecida, ou melhor, o anônimo em destaque.

Arthur Danto⁷⁰ afirma que a arte do passado deve estar à disposição para a criação artística e isto seria a definição da imagem dialética e ambígua. Isso nos permite legitimar a imagem de *Lindonéia* como a A Gioconda dos subúrbios. E fazer tal conexão entre as duas telas de épocas distintas, numa espécie de colagem de informações, atende ao paradigma da arte contemporânea, conceituado por Max Ernst como “o encontro de duas realidades distantes em um plano estranho a ambas”⁷¹. O artista recorta uma ideia isolada para justapor a sua, mediante o procedimento que entendemos como apropriação. Assim, ele cria uma ambiguidade da imagem, pois ao mesmo tempo em que traz referências do vulgar associa-o ao clássico e ilustre.

2.2.1 A apropriação/ citação

Não só da linguagem e das imagens populares se faz um trabalho de mau gosto, mas também dos objetos e materiais da cultura de massa, de forte carga simbólica que ela produz. Isso fica evidente em *Lindonéia* através da utilização de um vidro com arabescos gravados e da parede revestida de cal hidratada. O artista procura um contato direto com a população não apenas ao expor suas obras nas galerias, mas naquilo que é retratado em sua obra. A realidade coletiva e a solidão individual na supermodernidade são preocupações de Gerchman, por esse motivo pessoas (personagens) anônimas ganham destaques em sua pintura – pessoas que antes eram apenas números de identidade numa multidão. Questão que inquietava o próprio artista:

Na realidade criou-se uma ambiguidade na minha vida. Tenho dois nomes, ou seja, não tenho uma identidade e sim uma dupla identidade – expressão que virou o título de um trabalho que fiz 25 anos depois sobre passaportes, dando continuidade ao da carteira de identidade. Sempre fiquei intrigado com o fato de as pessoas precisarem ter um número para ser identificadas.

69 ORTEGA Y GASSET, J. *A rebelião das massas*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

70 DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006, p. 7.

71 ERNST, Max. *Apud* DANTO. *ibid.*

Meu nome de família é Gerchman, mas meu nome nos documentos é Herschman⁷².

E completa, explicando como o seu mundo artístico tinha uma relação conturbada com a pessoa Gerchman:

A Lindonéia é uma personagem inventada, mas um pouco autobiográfica. Eu tinha uma namorada que não se chamava Lindonéia, mas era uma Lindonéia. Era uma passista da Mangueira pela qual eu me apaixonei. Fiz um porta-retrato dela como se fosse uma notícia de jornal: “A bela Lindonéia de dezoito anos morreu instantaneamente”. A Nara Leão foi de uma generosidade muito grande e quis comprar ou trocar a obra. Eu disse que ainda não podia me desfazer da obra, tinha uma relação afetiva forte com ela, ficava como porta-retrato em cima da minha mesa. A Nara ligou para o Caetano Veloso e descreveu a obra pelo telefone, uma mulher atrás do espelho sem que ninguém visse. *Linda, feia, Lindonéia desaparecida*. O Caetano fez a música, foi uma coisa conceitual entre os dois, a Nara incluiu no disco dela [Lindonéia, no disco *Tropicália ou Panis et Circensis*]⁷³.

A narrativa de *Lindonéia* parece evidenciar um tipo de tragédia contemporânea exibida diariamente nos meios de comunicação. Nesse desfecho, encenando o espetáculo de si mesma, ela realiza seu mais secreto desejo: a vontade de ser reconhecida e vista. E, apesar de não ter rosto digno de miss Brasil ou artista de cinema hollywoodiano, a jovem *Lindonéia* estreia através de sua pintura estampada na tela do artista: um protagonismo. Recupera a vitalidade em morte, já que em vida era anônima. A vida de *Lindonéia* começa quando a sua história chega ao fim. Sua morte é o seu primeiro dia de fama ou o primeiro dia de vida de um rosto desenhado, que recebe como um dom todos os poderes que lhe foram antes recusados. A morte de *Lindonéia* é a sua libertação, um esplendor inalterável. Já na canção de Caetano Veloso, a bela feia é uma suburbana, anônima, solitária, misteriosa:

Na frente do espelho
Sem que ninguém a visse
Miss
Linda, feia
Lindonéia desaparecida
Despedaçados
Atropelados
Cachorros mortos nas ruas
Policiais vigiando

⁷² GERCHMAN, Rubens. *O rei do mau gosto*. São Paulo: J.J Carol, 2013, p 77.

⁷³ *Ibidem*, p. 88.

O sol batendo nas frutas
 Sangrando
 Oh, meu amor
 A solidão vai me matar de dor
 Lindonéia, cor parda
 Fruta na feira
 Lindonéia solteira
 Lindonéia, domingo
 Segunda-feira
 Lindonéia desaparecida
 Na igreja, no andor
 Lindonéia desaparecida
 Na preguiça, no progresso
 Lindonéia desaparecida
 Nas paradas de sucesso
 Ah, meu amor
 A solidão vai me matar de dor
 No avesso do espelho
 Mas desaparecida
 Ela aparece na fotografia
 Do outro lado da vida
 Despedaçados, atropelados
 Cachorros mortos nas ruas
 Policiais vigiando
 O sol batendo nas frutas
 Sangrando
 Oh, meu amor
 A solidão vai me matar de dor
 Vai me matar
 Vai me matar de dor⁷⁴.

A história de *Lindonéia* tem sua continuidade em outra série de quadros de Gerchman denominada: *Desaparecidos I e II*. Nessas telas, o aspecto da narrativa se une com uma temática política na elaboração de uma composição ambígua. As telas de Gerchman retratam a representação do ausente, daquele que não está representado, da figura que não é aparente, do anônimo. São os anônimos que somem na supermodernidade, de milhões de pessoas e são anunciados nos jornais como os desaparecidos. Ou seriam ainda aqueles que desapareceram por contingência da ditadura militar e também foram eternizados como os desaparecidos? Seria o desejo do reconhecimento, da identidade, o amor impossível de *Lindonéia*? Uma das questões mais interessantes, a partir dessa vertente, é, portanto, compreender a dinâmica social popular e sua relação com a cidade como um todo e entre seus

74 Lindonéia (Caetano Veloso) Interpretação: Nara Leão. In: *Tropicália ou Panis et Circencis*. (Disco) São Paulo: Estúdio RGE Philips, 1968. 1 disco (38:38 min.)

próprios elementos. Os contextos podem ser diferenciados e os papéis variados, mas o anonimato é uma situação típica da supermodernidade e da vida em grandes cidades. O anonimato virou uma doença sistêmica. Como disse Sérgio Santeiro⁷⁵ ao escrever sobre Rubens Gerchman: “O anonimato é anemia da vida”⁷⁶. Devido à dimensão e complexidade do meio, o homem retratado por Rubens Gerchman será em princípio um homem anônimo, um desaparecido das colunas sociais. Pois esta era uma questão que preocupava o artista e lhe era imposta. *Lindonéia* era uma personagem imposta a ele. Situação que dialoga com a passagem de Arthur Danto (2006), em que o autor pensa a condição imposta pelo meio:

As artes têm um desenvolvimento que não se origina somente a partir do indivíduo, mas também de uma força acumulada, da civilização, que nos precede. Não se pode apenas fazer qualquer coisa. Um artista talentoso não pode fazer simplesmente o que lhe agrada. Ele não existiria se usasse apenas os seus talentos. Não somos os mestres do que produzimos. O que produzimos é imposto a nós.⁷⁷

Essa postura é bastante evidente no trabalho de Rubens Gerchman, que sintomaticamente apresenta o diálogo implícito com a música e questões da sociedade. *Lindonéia* justifica-se por suas extensões no campo artístico e cultural da época, o rosto de uma jovem garota morta em meio a questões sobre o governo brasileiro, sendo chamada inclusive de musa tropicalista. Em pose frontal, semelhante à pose das fotografias de carteira de identidade, *Lindonéia* é a exteriorização da anemia da vida, da identificação por números, do anonimato e do desejo de ser reconhecida. A vida triste que muitas levam é representada no retrato de Lindonéia.

Com o advento da televisão, os movimentos de neovanguarda, como a Tropicália, tinham à sua disposição duas poderosas ferramentas a serem exploradas: o cinema e o rádio. Esses dois meios de comunicação em ascensão serviram aos artistas contemporâneos mais como inspiração de criação do que instrumentos para publicizar sua própria arte. A vantagem da televisão, além do escopo completo de penetração no Brasil, em 1960, foi a de que ela transformou temas populares em objetos do discurso de uma forma ainda mais familiar, pois

75 SANTEIRO, Sérgio. “Rostos na multidão”. In: GERCHMAN, Rubens. *O rei do mau gosto*. São Paulo: J.J Carol, 2013, p. 33-35.

76 Ibidem, p. 33.

77 DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006, p. 9.

invadiu o ambiente do lar, e se integrou às “pessoas da sala de jantar”⁷⁸ dos lares brasileiros. A chegada da televisão ao Brasil não significou simplesmente o fim das formas tradicionais populares. Pelo contrário, a televisão brasileira atualizou as práticas anteriormente populares, transformando a radionovela em telenovelas, fabricando celebridades, mediante um corpo de trabalho e realizações, além de um conjunto de interações que afirmam a sua fama.

Aproveito o termo *celebridade* para destacar um significado particularmente notável em relação à facilidade de reconhecimento de uma pessoa nas diversas formas de mídia, incluindo jornais e revistas. É especialmente concreto o fenômeno da absorção do indivíduo pelo público, através do seu rosto, nome e reconhecimento de sua marca. Diferentemente de fama, que é considerado um fenômeno de longa duração, em que os indivíduos são glorificados por seus atos, celebridade é visto como um fenômeno moderno relacionado à indústria cultural, provocado por jornais, revistas, televisão, internet e suas tecnologias. O primeiro deriva da condição de ser glorificado e o segundo de um processo de exposição na mídia, que atribui à pessoa em destaque a condição de estrela. Sobre a complexidade das estrelas, Edgar Morin⁷⁹ define que:

A estrela é uma mercadoria total: não há um centímetro de seu corpo, uma fibra de sua alma ou uma recordação de sua vida que não possa ser lançada no mercado. Esta mercadoria total tem outras qualidades: é mercadoria-símbolo do grande capitalismo. Os enormes investimentos, as técnicas industriais de racionalização e uniformização do sistema transformam efetivamente a estrela numa mercadoria destinada ao consumo de massa⁸⁰.

Considerando as características associadas ao tipo de mercadoria total e do reconhecimento das celebridades, na natureza contrária a das estrelas, pois não encontra nenhum correspondente a essas características: *Lindonéia* personifica o anônimo – dotado da anemia da vida, de não reconhecimento. A vida de *Lindonéia* não é visível e, portanto, não está vinculada às forças que integram o discurso, pois não é um sujeito do discurso.

Lindonéia representa a ambivalência que caracteriza toda brasileira suburbana. Entre a fotografia e os olhares, abre-se uma brecha de conteúdo que revela a sua identidade

78 Panis Et Circenses (Caetano Veloso) Interpretação: Os Mutantes. In: *Tropicália ou Panis et Circencis*. (Disco) São Paulo: Estúdio RGE Philips, 1968. 1 disco (38:38 min.)

79 MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1989.

80 Ibidem, p. 76.

(ou não identidade?), mediante a ação de sua própria imagem. A imagem que nos aparece toma direções imprevisíveis. Uma mulher desamparada nas reviravoltas do destino, *Lindonéia* move-se entre as mais baixas paixões: o engano, o ódio, a violência e a vingança; e as atitudes mais nobres: a solidariedade, a justiça, a piedade. Transforma-se em uma heroína para quem a falta da realização de sonhos, desolação, frustração e morte são constantes. Uma figura suficientemente trágica, pois tende a sofrer as maiores desgraças como se essas brotasse simplesmente de sua essência, das ações que caracterizam a si mesma.

2.3 *Pó Branco, Vida Negra*



Figura 3: *Pó Branco, Vida Negra* (1987 – 1988) Técnica: acrílica sobre tela Dimensão: 109 x 152 cm.

Rubens Gerchman, ao retratar o abuso de drogas, exige do espectador certa maturidade pois suscita diferentes posicionamentos frente ao seu consumo. A imagem veicula um momento recreativo, um apelo ao gozo do usuário, aliado aos sintomas de vício e à fantasia.

Para refletir sobre essa construção, primeiramente, é necessário entender em que medida a arte produzida por Gerchman passou a conceber novos formatos de expressão ao sequenciar as mais variadas intervenções em imagem, desde palavras até linhas e desenhos usados na representação da cocaína. A sequência de imagens em questão apresenta: *Pó*

Branco, Vida Negra (1987/88)⁸¹, *Vieira Souto* (1988)⁸², *Bandidos* (1988)⁸³, *Cheirador de Pó* (1987)⁸⁴. Tais imagens, captadas do catálogo⁸⁵ sobre a sua obra, colocadas em um plano-sequência passa a compor um exercício imagético cuja fruição aconteceria em ambientes específicos, formulados para agir em confluência com as imagens.

O primeiro quadro da série, *Pó Branco, Vida Negra*, é um acrílico de 109x152cm de dimensões, e faz parte da coleção do artista. A textura da imagem é uma mistura, ora lisa, ora desbotada, com alguns relevos trabalhados com a própria tinta de tons escuros e sombrios com a disposição dos elementos em primeiro plano, chapados. Na imagem é possível ver uma cena que ronda o imaginário das drogas e do seu tráfico: são cinco pessoas em volta de uma mesa; enquanto uma das pessoas prepara as carreiras de cocaína sobre um prato, as outras posam para o retrato segurando as suas respectivas armas. Os seus rostos aparecem meio apagados e rasurados. Ao vermos a imagem, formamos uma ideia da boêmia e associamos a figura com a violência que resulta do consumo ilegal das drogas.

Essa obra carrega um tom de denúncia de que no momento em que se criminalizam as drogas, o estado acaba por depor contra si mesmo, ao passar para mão da ilegalidade e marginalidade o poder de mercado para comercialização do produto. Assim, a ilegalidade torna-se produtora dessa violência e da associação da “vida negra” e sombria com as drogas. Essa associação é explorada por Gerchman que, como sabemos, fazia uso da linguagem verbal em seus quadros, como parte complementar à imagem para torná-la mais complexa e ultrapassar a dimensão apenas visual de sua obra. Toca, Faca Mole, Tião, Rui e Pd são os nomes que compõem como linguagem a informação no quadro dando indícios de uma associação de conteúdo de manchete de jornais. Pois são anônimos que sempre serão identificados com apelidos e abreviações, já que seus nomes pouco importam. Nomear, nesse caso, significa muito mais que atribuir um nome, mas produzir um efeito de subjetividade ou uma rasura dessa subjetividade. Em *Pó Branco, Vida Negra*, encontramos uma ambiguidade no próprio título que nomeia a tela, em que “vida negra” recorta um vestígio que anuncia posições raciais que atravessam os locais habitados por esses sujeitos. Negra, nesse caso, não

81 GERCHMAN, Rubens. *Gerchman*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

82 *Ibidem*.

83 *Ibidem*.

84 *Ibidem*.

85 *Ibidem*.

é só um jogo linguístico de contraste entre cores com o branco do pó, mas uma consignação de discursos que carrega no nome diversos fatores sociais, o estilo de vida popular e a discriminação por raça e cor. Tem-se, de forma dialética, uma crítica ao discurso que contribui para o apagamento da identidade mestiça no país e que associa a cor à marginalização e à vida indigna, à rodada de drogas e à criminalidade. No quadro, apesar de a cocaína não aparecer em destaque, a destacamos, pois na narrativa provocada pela imagem, a droga exerce autoridade nas identidades manchadas, uma vez que a droga tem nome e é facilmente identificada, ao contrário dos outras personagens. Assim, o termo *negra*, denunciando a ausência de cor, associado ao nome *vida*, é a ausência de vida, é o anonimato como uma ausência de vida, ou a anemia da vida, escurecidas pelo branco da cocaína.

Trata-se de descrever a formação discursiva em todas as suas dimensões para demarcar a propriedade de um conjunto da imagem. A partir desses elementos equivalentes e (in)compatíveis é possível derivar uma série coerente de conceitos e formas enunciativas presentes no quadro. Todos esses grupamentos de enunciados estão voltados para o índice de memória consignada sobre questões que preocupavam o artista, como a identidade popular, a cultura de consumo na época vivida, e temas desconcertantes como a utilização de drogas e o universo desse mercado. A droga era uma ligação entre a cultura de massa popular e a cultura burguesa e da alta sociedade. Era a cocaína a ponte que ligava os dois espaços e que atravessava esses mundos. Há que se mencionar a potencialidade do nome “droga” e os inúmeros rastros de sentido que a acompanham, nome que passa por fármaco, infortúnio, tóxico e fracasso.

Qualquer ambiguidade nos é apresentada como o efeito da diferença ou *difference*⁸⁶ (sic) – nos moldes da teoria de Derrida –, como é o caso de droga. O rastro é o que torna possível a cadeia geradora de sentido produzida pela *difference*, que comporta diversos significados como filtro, droga, remédio, veneno. A *difference* torna-se, assim, um elemento que assombra a lógica da metafísica, pois ultrapassa a estrutura, o sentido. A ambiguidade entre remédio e veneno, presente no nome droga, está sempre em exibição, em

86 “É a palavra que não se apresenta em “pureza”, oferecendo sua “verdade”. mas pelo desvio de um significante, que é estranho à sua própria realidade (*grammata*). Portanto, diferentemente da palavra falada, que é um discurso apresentado em presença, a palavra escrita não é uma palavra viva, mas em “diferença”, marcando a posição do *eidos* e seu outro. Por exemplo, *pharmakon*, na sua ambivalência, oposição de opostos, “é o movimento, o lugar, e o jogo (a produção) da diferença. A “diferença” é o resultado gerado pela instância de articulação”. (SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Ed. F. Alves, 1976, p. 22).

um movimento que relaciona um com o outro, os inverte e os faz passar um pelo outro, provocando uma instabilidade. E é essa instabilidade que vai possibilitar uma variedade infinita de entendimentos.

Os quadros da série têm um caráter radicalmente independente, marginal – são aberrantes, ambíguos e, num certo sentido, nunca associados à obra de Rubens Gerchman – do ponto de vista dos padrões das artes visuais, que se constroem em torno de formas e estão inseridos nas tradicionais instituições da arte. Ele tomava como referência explícita o mundo das drogas no contexto da Avenida Vieira Souto, no Rio de Janeiro. Com isso, a atmosfera se torna mais pesada nas imagens, pois associa o uso de drogas como uma das expressões da questão social. É evidente que as drogas desempenharam um papel importante na vida humana ao longo da história. Muitas vezes, o uso de drogas é integrado à vida artística e boêmia, em uma cena de juventude reivindicadora, astuta, marginal, que experimenta de maneira arriscada sua radicalidade de forma extravagante. Entretanto, não é esse o olhar privilegiado por Rubens Gerchman, que usa tons sombrios para o retrato.

Nos compêndios que tratam do assunto, a descrição do efeito do uso da cocaína refere a uma intensa e rápida euforia que é seguida imediatamente pelo oposto – uma intensa depressão, tensão e avidez por mais droga⁸⁷. A série parece descrever o lado depressivo da droga, pois recursos empregados para mostrar os efeitos são de repetição e violência. Os dois últimos quadros, por exemplo – *Bandidos* (1988), *Cheirador de Pó* (1987) – parecem ser o mesmo quadro em tons distintos. Esses quadros exploram o significado humano do abuso da cocaína por apresentar a sua manifestação para análise existencial. Uma referência aos sentimentos de angústia e da culpa que surgem ao se fazer uso da droga e da dependência na vida cotidiana. Seria uma tentativa de refletir sobre a relação indireta entre os universos da arte e da droga, e da forma como em algumas situações esses universos se cruzam? Ou um recurso para defender um pensamento? É sabido que a maioria dos seus usuários e dos dependentes químicos buscam encontrar nessas substâncias uma forma de conforto e fuga aos próprios problemas.

Apesar do conceito de dependência química e adição serem característicos do nosso tempo, o uso de substâncias psicoativas é um fenômeno tão antigo quanto a própria humanidade. Estas, uma vez em contato com o organismo, modificam as suas funções, os

⁸⁷ Descrição retirada do site: <<http://www.sosdependentes.com.br/cocaina.html>>. Visto em: 03 de fevereiro de 2015.

humores, as sensações, o comportamento e as emoções. As drogas podem ser naturais (oriundas de plantas, animais ou minerais) ou sintéticas (fabricadas em laboratórios). Entretanto, a cocaína foi a primeira que criou um sentimento de distinção, um certo elitismo, como chega a conclusão Aldous Huxley, em seu livro *Moksha* (1982), ao pensar a sociedade e as “estações de prazer” da Riviera Francesa do início do século XX, em que passou, ele mesmo, algum tempo:

Essas diversões mecanicamente reproduzidas são baratas, portanto não são encorajadas em estações de prazer como as da Riviera, que existem com o objetivo único de fazer os viajantes gastarem o máximo de dinheiro num mínimo espaço de tempo. Nesses lugares, o drama, a pantomima e a música são, portanto, proporcionados na forma original, como eram proporcionados a nossos ancestrais, sem a interposição de um intermediário mecânico. Os outros prazeres dessas estações não são menos tradicionais. Comer e beber demais; observar bailarinas e acrobatas seminuas ou inteiramente despidas, na esperança de estimular o apetite sexual exaurido; dançar; jogar e observar o jogo, de preferência jogos sangrentos e ferozes; matar animais; esses sempre foram os esportes dos ricos e, quando tinham oportunidade, também dos pobres. Não menos tradicional é essa outra estranha diversão tão característica da Riviera – o jogo de apostas. Apostar deve ser pelo menos tão antigo quanto o dinheiro; mais antigo, eu imagino – tão antigo quanto a própria natureza humana, ou pelo menos tão antigo quanto o tédio, tão antigo quanto a ânsia por excitações artificiais e emoções fictícias⁸⁸.

Pensar aproximações entre Riviera Francesa e Avenida Vieira Souto, no Rio de Janeiro, remete mais a semelhanças do que a diferenças. Território como a Av. Vieira Souto é conhecido como uma área geográfica pertencente a um seletivo grupo de indivíduos com importantes cargos sociais. Eles transitam por diversas instâncias de “poderes”, sejam políticas, econômicas, sociais e culturais. Conseqüentemente, é um espaço que atravessa questões de visibilidade e invisibilidade social, trabalhadas por Rubens Gerchman em seus quadros. O desaparecimento social vai depender da percepção que os indivíduos de poder têm dos que não fazem parte desse território, daqueles que estão fora do centro. Como completa Huxley:

88 HUXLEY, Aldous. *Moksha*. E-book: Digitalização Kikoo. [Consult. 03 de fevereiro de 2015] <<http://coletivodar.org/wp-content/uploads/2009/07/Moksha-Textos-sobre-Psicod%C3%A9licos-ALDOUS-HUXLEY.pdf>>. Sem ISBN. p. 13.

Oficialmente isso encerra a lista de prazeres proporcionados pelas indústrias de diversões da Riviera. Mas não se pode esquecer que, para aqueles que podem pagar por eles, todos os prazeres estão situados, por assim dizer, num certo campo emocional – no complexo de prazer/dor do esnobismo. O fato de poder comprar ingressos para as diversões “exclusivas” (o que geralmente significa “onerosas”) dá considerável satisfação à maioria das pessoas. Elas gostam de pensar no rebanho pobre e vulgar lá fora, exatamente como, segundo Tertuliano e outros Pais da Igreja, os Abençoados gostam de olhar dos balcões do Céu para as contorções dos Amaldiçoados no fosso lá embaixo⁸⁹.

O trecho de Huxley corrobora a ideia de que a classe social é importante para se pensar o jogo linguístico entre “Pó Branco, Vida Negra”, pois ela afeta as oportunidades de vida das pessoas e o modo como veem o mundo. Um dos poderes mais importantes da ambiguidade é evidenciar como a violência econômica e social deve ser levada em conta na hora de analisar o seu sentido e o seu significado, já que é a partir de seu exercício que se percebe o estabelecimento de uma situação de conflito, resultado de seu caráter ambivalente. Assim, as citações mencionadas revelam um novo aspecto nos quadros, pois parece ser a interação entre os dois nomes – “branco” e “negra” – que cria essa ambivalência e produz as camadas de compreensão da imagem. Percebemos, então, que a dificuldade na construção de sentidos entre a vida contemporânea, a droga, a multidão e os nomes na obra de Gerchman passa por uma certa noção de questionamento social sobre a tradicional avenida carioca, que supostamente sustenta o mercado das drogas.

A ambivalência como acumulação progressiva de momentos implica diversas significações e camadas de discursos que se impõem à obra de arte para determinar a interpretação da imagem. De forma que os termos, *Pó Branco, Vida Negra* compõem um discurso fabricado e discutido pela história acadêmica, não apenas como imagem e obra tautológica por sua relação com outras obras, mas também como imagem objeto de conceito operativo. Esse discurso procura associar a imagem com a linguagem, a fim de nos permitir o acesso ao seu conhecimento, a partir dos anacronismos e confrontos entre diferentes produções, explorando os paradoxos e os sintomas que produzem. A partir da série, podemos falar de drogas e álcool como forma de

89 HUXLEY, Aldous. *Moksha*. E-book: Digitalização Kikoo. [Consult. 03 de fevereiro de 2015] <<http://coletivodar.org/wp-content/uploads/2009/07/Moksha-Textos-sobre-Psicod%C3%A9licos-ALDOUS-HUXLEY.pdf>>. Sem ISBN. p. 13.

evasão, como busca de identidade, como encontro ou desencontro, como conforto, como forma de fuga à dor e ao sofrimento que fazem parte da vida, dos mundos de fora e de dentro. (...) Parecem ser caminhos já muito explorados, percorridos uma e outra vez ao longo da história da humanidade, mas, ao mesmo tempo, com tanto por questionar e por responder, com muito por decifrar⁹⁰.

A cena, somada a seu título, protagoniza sentidos que contêm uma ambivalência constitutiva. A cena é simultaneamente óbvia e tranquilizadora, pois constata a cor branca do pó em contraste com a pele negra do vivido que a consome; mas também aterrorizante, pois elabora o seu sentido na medida em que aponta para a violência de ter uma vida negra.

A imagem de Gerchman deve ser projetada de acordo com a diferente concepção de temporalidade que faz justiça à tensão dialética sem solução imposta pela sua compreensão. A imagem torna-se problemática quando, em vez de se organizar através de nossos discursos, questiona o nosso conhecimento e nossa relação com o que vemos, e especialmente problematiza o seu discurso sobre o que vemos e conhecemos. É necessário lidar com a imagem da imaginação, pois a mesma não é reduzida à verdade de um fato histórico que é mostrado totalmente por ela. Mas também não é reduzida a uma imitação da realidade.

90 ALMEIDA, Marta Filipa Marques de. *Corpo do Conflito*. Lisboa, 2011. 50f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Lisboa.

Capítulo 3: Uma Comparação de Mau Gosto

3.1 É *pop*? Não é acadêmico...

Dou prosseguimento a algumas questões que se originaram no desenvolvimento desta pesquisa e demonstram haver relação de afinidade entre o romance *Sangue de Coca-Cola*, de Roberto Drummond, e as obras (*Lindonéia, Pó Branco... Vida Negra, Vieira Souto, Cheirador de Pó e Bandidos*) de Rubens Gerchman. O primeiro ponto aponta para a indiferença acadêmica em relação a ambos os artistas. Essa omissão poderia compor a coexistência e a interação dos artistas e dos seus personagens? Faz parte desse processo estabelecer princípios de conexão? Que posição esses sujeitos ocupam em relação ao domínio de objetos de que falam? É preciso compreender um feixe complexo de relações para ampliar o discurso que se faz existir no que não é dito, já que a sua totalidade nos exige outros modelos de análise, que sejam capazes de impulsionar novas leituras e interpretações. Em que momento a chamada cultura vulgar se tornou um exemplo de resistência na produção de novos sentidos estéticos na literatura e nas artes visuais brasileiras?

Ao tratar de espaços e assuntos que não são valorizados socialmente, como drogas e o universo popular, ou aspectos de carnavalização, as obras citadas se distanciam do reconhecimento da crítica e dos olhares academicistas. Elas assumem o caráter da voz popular ao recortarem o que é particular da considerada cultura vulgar e transferirem uma estética a esses temas. Já se percebe, portanto, uma complexidade que envolve outros discursos de relações sociais, de processos econômicos e de instituições, ao se expor um sistema de dependências. As produções de ambos os artistas são “aberrantes”, irreverentes, impertinentes e não convencionais para as instituições, pois são uma reflexão sobre o mundo objetivo.

A relação da literatura de Roberto Drummond e da arte de Rubens Gerchman com os segmentos “marginalizados” existe desde os primeiros momentos de suas produções, e apesar de diferentes materializações, a dita cultura vulgar foi um tema recorrente para ambos os artistas. Nesse caso, o contexto urbano acaba por retornar para o universo de seus personagens. E ainda que esses formatos tratem do mesmo contexto, é preciso reconhecer que eles aceitam formatos que legitimam processos distintos de criação e representação.

Começando pelos espaços geográficos, em que Drummond prioriza cenas de uma cidade – Belo Horizonte –, e Gerchman ambientaliza os seus personagens no Rio de Janeiro.

Nesse caso, o trabalho incorpora outros fatores que propiciaram a colaboração de tais setores populares na criação artística nacional da década. Destaco o fato de essa produção ficar dividida entre a vontade de integrar-se ao *pop* comercial e a luta por evitar esse caminho em busca de um diferencial político. Por esse motivo, a ambiguidade torna-se a principal palavra para abordar a produção de ambos os artistas.

O debate sobre a marginalidade nos direciona a compreender estruturas e encadeamentos que se relacionam com a realidade da violência urbana que é representada por ambos: o anonimato como uma anemia da vida. Sem dúvida, é a classe popular que sofre mais diretamente a consequência desse fenômeno – aquele que está esquecido diante da multidão, o que não é contemplado com os sonhos capitalistas, o que está ausente do centro da cidade, dos holofotes da TV. Presente e passado se cruzam nas narrativas, desenhando uma figura arquetípica do homem esquecido na multidão e, por extensão, a figura de uma sociedade reprimida e instalada à margem pelo regime da ditadura no Brasil e pelo capitalismo expandido no mundo. Em *Sangue de Coca-Cola*, por exemplo, a ausência de identidade da personagem Vera Cruz Brasil, que prefere ser chamada de Julie Joy, é uma ironia sobre a situação do país. Ela está grávida de 8 meses e 23 dias e está cansada de carregar a cruz de seu próprio nome, por isso arrumou um apelido em inglês, que merecesse os seus olhos verdes. Essa imagem é apenas o ponto final de um percurso, o qual a sociedade brasileira já trilhava há bastante tempo, a troca fácil de um poder nacional e histórico por um produto midiático, consequência de um consumo exagerado dos modelos capitalistas e da visibilidade produzida fora do Brasil. A Julie Joy da “vida real”, ou Beatriz da Silva Araújo, foi uma cantora, atriz e apresentadora brasileira.

Ao pensar os meios de comunicação de massa, Jean Baudrillard⁹¹ afirma que:

O que caracteriza os media de massa é que eles são antimedidores, intransitivos, fabricam não comunicação – se aceitarmos definir a comunicação como uma troca, como um espaço recíproco de uma palavra e de uma resposta, portanto, de uma responsabilidade – e não uma responsabilidade psicológica e moral, mas uma correlação pessoal de um com outro na troca. Por outras palavras, se definirmos como algo diferente da simples emissão/recepção de uma informação, mesmo que essa fosse

91 BAUDRILLARD, Jean. *Para uma crítica da economia política do signo*. São Paulo: MartinsFontes, 1972.

reversibilizada pelo feedback. Ora, toda arquitetura atual dos media se funda nessa última definição: eles são o que proíbe para sempre a resposta, o que torna impossível qualquer processo de troca (a não ser sob a forma de simulação de resposta, elas próprias integradas no processo de emissão, o que não altera em nada a unilateralidade da comunicação). Aí reside sua verdadeira abstração. É nessa abstração que se funda o sistema de controle social e de poder⁹².

Baudrillard compreende que é por meio do jogo da invisibilidade e da visibilidade, do esconder mostrando, que o produto cultural executa ao extremo uma dominação pela imagem. O simulacro reproduzido se torna decisivo para o acesso à existência social e política. Ou seja, o sujeito anônimo – esquecido – é aquele que não existe socialmente, muito menos politicamente.

A partir desse enfoque, podemos perceber as obras de Drummond e Gerchman como alternativas do mundo construído enquanto produto como um lugar de alienação e empobrecimento cultural, criação de valores e mitos contemporâneos, instrumento de poder e reprodução da estrutura de dominação. E logo o problema se coloca: se o produto cultural é marginalizado pela academia, não seria depor contra si mesmo permitir o uso dos mesmos como literatura e arte? Quais são os traços distintivos? O que faz o produto que circula no social não ter o seu valor legitimado por instituições? Estariam Roberto Drummond e Rubens Gerchman determinados ao anonimato, ao exílio acadêmico? Tais aspectos apontam para a influência de uma linguagem particular que procuro apresentar a seguir. Entendo que esse estudo está atento a inclusão dos produtos da indústria cultural em sua leitura, pois nos obriga a falar, ainda que indiretamente, sobre o que é o *pop* e deslocar o olhar sobre o que mundo passa a ser para esses personagens, e não o que esses personagens são para o mundo.

3.2. *Pop pop pop*

Na década de 1960, com absorções das inovações tecnológicas, a arte expande a forma de se inserir na sociedade e passa a ser concebida e pensada também como produto dessas inovações, e não só como um objeto que desperta estados ‘metafísicos’ ou ‘abstratos’. Características técnicas (tais como imagem eletrônica, distribuição à distância) trouxeram

92 BAUDRILLARD, Jean. *Para uma crítica da economia política do signo*. São Paulo: MartinsFontes, 1972, p. 217.

algumas condicionantes, criaram cenários, formas e movimentos; recuperaram e reeditaram imagens antes vistas. É sobre a ponte que liga os produtos midiáticos às manifestações de ordem estética que a *Pop Art* se desenha – sobre a intermedialidade – e explora novas possibilidades de criação, estimuladas pela tecnologia e pela produção industrial. Não podemos recusar essa comunhão ao mesmo tempo proposta e imposta, pois o *pop* teve que fazer essa aliança desde o dia do seu nascimento, ou melhor, ele nasce como resultado dessa união. Sobre a intermedialidade, François Jost (2006) afirma que:

A intermedialidade tem, portanto, três sentidos e três usos interessantes para o pesquisador: a relação entre mídias, a relação entre os meios de comunicação e a migração das artes para os meios de comunicação. Estes três tipos de intermedialidade obedecem, conforme mostrei, a uma genealogia que leva do textual ao contextual, do abstrato ao concreto e que, nisto, se calca sobre as evoluções históricas que conhecemos. Contudo, cada etapa não torna necessariamente ultrapassada a precedente: ela a engloba. Também não me parece exagero pedir ao pesquisador de hoje em dia para que se interrogue, em cada uma das análises de um documento, sobre a pertinência daquilo que ele desenvolve submetendo-o ao crivo desta tripla intermedialidade⁹³.

Diante do quadro de intermedialidade que caracteriza a *Pop Art*, o que podemos concluir sobre a contingência da linguagem *pop* na literatura e nas artes visuais? Se entendermos a linguagem como uma estrutura fixa e determinante, não alcançaremos a complexidade em questão. Entretanto, se pensarmos o *pop* como um processo em estruturação, em progresso, com diferentes práticas discursivas, com um quadro amplo de referências e construções, podemos, sim, falar de *pop*.

Os diferentes aspectos e características dissertados permitem destacar alguns traços que marcam um pequeno enquadramento dessa produção. O predomínio do icônico, que representa signos de identificação imediata; a imagem incansavelmente reproduzida e que estabelece uma relação de proximidade com a realidade; a descontinuidade e a fragmentação; a ironia e a ambiguidade dentro de um universo de referências sociais; e o seu caráter de entretenimento. A *Pop Art* evoca vários significados distintos que correspondem à noção de proximidade entre as diversas artes, e dessas artes com a multidão.

Arthur Danto⁹⁴, em seu capítulo dedicado à *Pop Art*, aponta o crítico de arte Lawrence Alloway como o inventor do termo *pop*. Apesar de considerar que o nome não

93 JOST, François. Das virtudes heurísticas da intermedialidade. Cerrados. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura* da UNB, Brasília, n. 21, ano 15. p. 33-45. 2006.

abrange todas particularidades do movimento, concorda que não é uma má designação em termos de irreverência. Para Danto, o próprio nome traz uma sonoridade interessante, que diz bastante do movimento de vanguarda, pois seria “o ruído de um colapso abrupto, como o de um balão explodindo”⁹⁵. O teórico complementa o pensamento com uma citação de Alloway sobre o *pop* que diz:

Descobrimos que tínhamos em mente uma cultura vernacular que persistisse além de quaisquer interesses ou habilidades em arte, arquitetura, *design* ou crítica de arte que qualquer um de nós poderia ter. A área de contato foi a cultura urbana produzida em massa: cinema, publicidade, ficção científica, música *pop*. [Isto, pode-se observar, é o menu padrão em cada número da ArtForum hoje]. Não sentimos nenhuma antipatia pela cultura comercial, comum entre a maior parte dos intelectuais, mas a aceitamos como fato, a discutimos em detalhes e a consumimos entusiasticamente. Um resultado de nossas discussões era tirar a cultura *pop* do reino do “escapismo”, do “puro entretenimento”, do “relaxamento”, e tratá-la com a seriedade da arte⁹⁶.

A concepção de Lawrence Alloway sobre a arte *pop* abre um campo de pensamento acerca de possíveis categorias de linguagem dentro do próprio movimento. Uma delas seria a de se existe alguma diferença entre o *pop* na arte elevada, o *pop* como arte elevada e, ainda, a *Pop Art* como a identificamos. Ou ainda, existe diferença entre o *pop* na literatura e o *pop* nas artes visuais? Quais seriam essas diferenças que possibilitam distinguir uma literatura *pop* de uma *Pop Art*? É cabível nomear uma literatura de *pop*, ou apenas poderíamos identificar manifestações de elementos *pop* na literatura? O *pop* é necessariamente popular? Precisamos pensar em tais questões quando tentamos buscar pontos de convergência entre os dois artistas. E nesse caso, dirigir-se ao ponto em comum é problematizar as suas diferenças.

A palavra popular reporta-se à cultura popular e, por isso, tem por definição uma vasta possibilidade de manifestação – música, festa, folclore, literatura, dança, arte – produzida pelo povo, com participação ativa. Expressa, assim, aquilo que vem do povo e que é produzido por ele. A literatura sobre essa temática é extensa e costuma ser usada para classificar a tradição oral ou o conjunto de formas simples da arte verbal do povo. A literatura

94 DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006.

95 Ibid, p. 141.

96 ALLOWAY apud DANTO. Op. cit, p. 142.

popular, afetada pelos rastros que o nome popular carrega, transita entre a literatura oral e a literatura marginal. Mas antes, a literatura popular é expressão da ausência, dotada de uma natureza isolada, ora vista sob um olhar de pureza e ingenuidade primitiva, ora vista como algo que não compreende a cultura erudita reflexiva e a consciência crítica. Em contrapartida, a arte visual popular é aquela que se dirige ao povo, associada à falta de sofisticação, à pobreza e ao mau gosto, não é considerada esteticamente relevante. Uma vez que a *Pop Art* se comunica diretamente com o popular, são raros os estudos sobre o potencial dos seus produtos e a modificação do conceito da imagem e do visível nela presentes. Entretanto, as formas artísticas da *Pop Art* trazem muito mais informações, pois misturam-se com imagens psicodélicas, com música, com filmes, com arte cinética, etc. A sua capacidade de modernização da arte trouxe a formação de novos conceitos estéticos. Na concepção de Danto (2006):

A *pop* não era só um movimento que vinha após um movimento e era substituído por outro. Era um momento de cataclismo que assinalava profundas mudanças sociais e políticas e que produzia profundas transformações filosóficas no conceito de arte. Foi o que realmente proclamou o século XX, que durante muito tempo – 64 anos – havia enlanguescido no rastro do século XIX⁹⁷.

Com o movimento, emergiram variadas tendências que tiveram em comum a superação das fronteiras entre as artes, a busca de ampliação dos limites de abordagem, muitas defesas de seu caráter performativo, fílmico, videográfico e fotográfico. Em consequência, estreitou-se uma ligação entre os meios imagéticos e o *pop*, e a evolução desses meios significou a evolução do próprio *pop*, o que fez com que a arte *pop* da década de 1960 não fosse igual à atual, e o *pop* na literatura, distinto do das artes visuais. Se conseguirmos pensar uma perspectiva que apresenta a *Pop Art* em sua evolução e se conseguirmos associar esse pensamento à literatura de Roberto Drummond e à obra de Rubens Gerchman, chegaremos ao ponto em que eles se associam por essas diferenças em um diálogo significativo.

Partindo da ideia de que a arte *Pop* mudou os paradigmas das artes visuais, entraremos num campo essencial para pensar o caráter *pop* e as suas influências, que se

97 DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006, p. 146.

traduzem na evolução dos meios imagéticos, em especial da televisão e do cinema – com seus espaços de muitos acontecimentos, de alcance generalizado e popular e a competência particular em criar destaques e disseminar nomes. Abriu-se, por um lado, um espaço de representação de quem chega a ter uma repercussão e sai do anonimato, que circula no imaginário; por outro, um espaço de segregação e ausência, alienação, afirmação de padrões sociais e incentivo ao consumo, voltado para aspectos de fantasia a partir de imagens do cotidiano.

Na *Pop Art*, o artista se coloca como consumidor e fruidor da cultura urbana contemporânea e das novas configurações midiáticas. A influência absorvida dos meios de comunicação, em especial do cinema e da televisão, quando falamos sobre Roberto Drummond e Rubens Gerchamn, se manifesta através da carnavalização desses estímulos. Conclui-se, portanto, que é necessário avaliar o modo como a ideia de narrativa ficcional, na década de 1960, estendeu-se para outras áreas da cultura e da sociedade. Ampliação que propiciou a penetração da estética de consumo e dos meios imagéticos, com a conseqüentemente difusão das realidades simuladas, apropriando-se de discursos, fazendo bricolagens de textos e imagens em suas obras. Entretanto, torna-se necessário observar as particularidades de como esses artistas faziam uso dessas projeções.

Explorar o máximo de ambiguidades é uma das estratégias de Roberto Drummond, que se apropriava das celebridades da televisão, não necessariamente artistas, para a construção de personagens fictícios em sua obra. Como o exemplo do diabo em *Sangue de Coca-Cola*, que tem sua descrição assimilada à figura de David Rockefeller, um dos homens mais ricos do mundo no século XX – banqueiro estadunidense, dono da companhia de petróleo Standard Oil Company –, e que teve uma forte influência sobre o governo americano. Ao utilizar essa imagem, Drummond questiona a disputa pelo poder econômico, através dos meios de produção capitalista. A crítica e a irreverência se apresentam a todo momento na narrativa, pois o autor define como ideal de realização pessoal do homem contemporâneo valores associados ao capital. O Diabo vem para convencer os brasileiros a restaurar a alegria no Brasil, como pode ser notado na passagem:

O Diabo estava fantasiado de David Rockefeller, falava em inglês, mãe Olga, e disse: Precisamos restaurar a alegria no Brasil, senão o Brasil vai ser uma mistura do Irã com Cuba, e vai surgir no Brasil um Fideitolah, metade

Fidel Castro, metade Ayatollah Khomeyni, precisamos fazer o brasileiro brincar de novo, precisamos reabilitar, por exemplo, o 1º. de abril, para o 1º. de abril ser uma data feliz e, não, uma lembrança negra, precisamos passar uma borracha nesses anos todos de governos militares no Brasil, para que todos os espíritos se anistiem e ninguém mais se lembre do que aconteceu naqueles anos⁹⁸.

Percebemos que a figura do Diabo como David Rockefeller institui um jogo de contextos e conceitos, em que a aceitação tradicional das ideias de moralidade se vira às avessas. Satanás, conseqüentemente, é uma curiosa combinação de contrários, que expõe o seu caráter relativo e contingente ao aproveitar-se da sua retórica. Restaurar a alegria no Brasil é estabelecer uma situação de vulnerabilidade, uma falsa sensação de que tudo ocorre bem. A colagem dessas informações, muitas vezes, aparentemente sem sentido, esboça o que era notícia no país e no mundo naquele período, cria uma argumentação em torno de que nada é imune à indústria cultural. Sabemos que foi em um momento de sentimento coletivo nacionalista que o Brasil sofreu o golpe militar.

Por outra via, Rubens Gerchman se apropria da ausência de visibilidade dos meios imagéticos do espaço político no seu curso da modernização conservadora. A sua obra confere um hiper-realismo ao mundo das coisas, cuja aparência entra em jogo de correspondência com a sociedade urbana carioca. Entre outros fatores, a sua obra adquire conotações claramente políticas frente ao que se passava no país na década de 1960, com suas crises políticas, conflitos sociais e ideológicos. Diferencia-se da neutralidade assumida pelos artistas influenciados pela *Pop Art* americana, que digeriam facilmente a sociedade de consumo. O seu trabalho de eliminar a distância entre arte e vida demonstrava um progresso histórico nas artes visuais. Da televisão, o que interessava para Gerchman era aquele que não era representado, com a intenção de valorizá-lo, tentando descobrir as razões pelas quais o anonimato corrói a identidade do homem supermoderno. Em sua obra, ele abandona os floreios artísticos na forma e no tema que as artes visuais acumularam até então e se dirige objetivamente para as imagens, as mais comuns possível, registrando as atividades cotidianas do homem e das coisas que ele viu ao seu redor. Ao nomear o anônimo, a arte de Rubens

98 DRUMMOND, Roberto. *Sangue de Coca-Cola*. São Paulo: Geração Editorial, 2004, p. 131.

Gerchman configura-se como uma mediação entre arte e o cotidiano, entre imagem televisiva e a ausência das imagens anônimas.

Autores como Jean-François Lyotard⁹⁹, Adorno & Horkheimer¹⁰⁰ e Jean Baudrillard¹⁰¹ ajudam a alargar o entendimento dos modos de relações sociais no contexto contemporâneo supermoderno. Tais estudiosos compreendem os simulacros e as simulações como consequência do desenvolvimento tecnológico, pois estes criariam uma possibilidade para o reconhecimento e projeção. Na construção de Baudrillard¹⁰², por exemplo, a sociedade de consumo aparece como o berço da ordem dos simulacros – simulacros de simulação –, ou seja, é nela que eles se desenvolvem. O signo contemporâneo aparece como um simulacro total e pleno, que aponta para o não comprometimento com o real, pois tem a pretensão de substituir esse real, do mesmo modo que substitui a verdade. Segundo o teórico:

Nesta passagem há um espaço cuja curvatura já não é a do real, nem a da verdade, a era da simulação inicia-se, pois, com a liquidação de todos os referenciais – pior: com a ressurreição artificial nos sistemas de signos, material mais dúctil que o sentido, na medida em que se oferece a todos os sistemas de equivalência, a todas as oposições binárias, a toda a álgebra combinatória. Já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório [...] O real nunca mais terá oportunidade de se produzir – tal é a função vital do modelo num sistema de morte, ou antes da ressurreição antecipada que não deixará qualquer hipótese ao próprio acontecimento de morte. Hiper-real, doravante ao abrigo do imaginário, não deixando lugar senão à recorrência orbital dos modelos de geração simulada das diferenças.¹⁰³

É possível afirmar que vivemos num mundo cujas relações, majoritariamente, são mediadas por simulacros de simulação e é nesse sentido que não ser representado pelos meios midiáticos é sofrer um apagamento social, uma anemia da vida. Na obra de Rubens Gerchman, a concepção de simulacro de Baudrillard encontra eco, pois ela propõe uma reflexão entre a simulação falsa e a verdadeira. A sua obra constitui um operador discursivo, processo de conhecimento e de autoconhecimento, que é espelhado. Enquanto em Roberto Drummond, as personagens se fantasiam de pessoas reais, aquelas que são representados

99 LYOTARD, J. F.. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 2002.

100 ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*: Theodor W. Adorno. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

101 BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

102 *Ibidem*, p. 9

103 *Ibidem*, p. 9.

pelos meios midiáticos, Gerchman propõe o inverso, seus personagens são quem invade os meios midiáticos, os meios de simulação e anulação do real, e ao se fazerem simulacros ganham vida através de suas próprias identidades como pessoas reconhecidas. Nesse sentido, sustenta-se uma recomposição da linguagem e suas transformações cujas correspondências entre os indivíduos sofrem a intervenção dos mesmos instrumentos que os separam, abrindo-se a possibilidade para o reconhecimento.

O debate de como a televisão é, por excelência, uma máquina produtora de redundância, caminha para a construção de identificação de quem olha enquanto parte constituinte da audiência. E aqui radica exatamente um parâmetro fundamental na caracterização do dispositivo televisivo clássico: o espetáculo da ausência. O objetivo não é mais decifrar uma imagem, e sim fazer do que vemos, e do que nos olha, uma imagem dialética, que “produz formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas deformações”¹⁰⁴. Tal processo gera ambiguidade e é um vestígio que nos permite dizer que aquela imagem é a presença da ausência, pois define-se pelo desaparecimento progressivo do indivíduo. Esse pensamento mantém os dois critérios apresentados tanto como contraditórios quanto complementares. Será conveniente, porém, começar a sublinhar o que nessas exposições parece não só válido, mas particularmente importante. Passaremos a dois pontos em comum às duas exposições: a ambiguidade e os excessos; pois esses processos se apresentam ao mesmo tempo como importantes e válidos.

3.3 Excesso, ambiguidade, ironia

Excesso, extravagância, exaltação, bizarrice, aquilo que está a mais; quantidade que excede os limites comuns e ordinários de alguma coisa, que excede as normas. Parto da palavra excesso. Centrada no acúmulo de imagens, na adição de metáforas, o excesso unido com a *popularidade* costuma se tornar um estigma. Fazer uso de referências consagradas e adaptá-las para o universo popular é uma modificação que tem como consequência uma instabilidade do próprio meio artístico e literário, pautados em valorizar as ideias de novidade e originalidade. Uma distorção. Um *sampling*. “Samplear”¹⁰⁵ é contestar tais regras canônicas

104 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 173.

105 SAMPLEAR. Utilização de trechos e registros sonoros anteriormente realizados para montar uma nova composição por meio de um aparelho chamado amostrador. Um equipamento que consegue armazenar sons e

de originalidade e criação estética e seus padrões artísticos. Por que a palavra excesso classifica tão bem o padrão estético da *Pop Art*? Qual a relação que o excesso tem com a ambiguidade e com a ironia? Existe acerto por excesso ou a palavra está estruturada no erro? A palavra excesso se apresentou repetidas vezes no decorrer do trabalho, e foi ao refletir sobre as questões acima que me ocorreu associar a palavra com um modo de ser e de produzir cultura letrada, além de possibilitar uma parte do eixo das aproximações entre Roberto Drummond e Rubens Gerchman, que se apresentam nos limites da palavra excesso. De forma geral, o excesso pode ser definido como uma força que deturpa a concepção de realidade e, nesse contexto, é especialmente um rico objeto de estudo, na medida em que manifesta de modo enfático a convergência de diversos desses aspectos com a época atual.

Ao pensar que o excesso não é algo que possui prestígio junto aos críticos de obra de arte, nem junto à academia em geral, e que a *Pop Art*, por ser uma arte de excessos, é posicionada num grau inferior ao da arte sublime, sua associação à obra de arte nos parece duplamente paradoxal. Ela não só contradiz a natureza estética da obra de arte – uma necessidade humana de expressão –, como também nega o papel social de arte como experiência de liberdade e de não limitação. Encontro também como antônimo de excesso, e nos parece mais coerente, a palavra economia: a noção de economia. Compreender, tangenciar, ilustrar esta economia é pensar nos limites da arte e, conseqüentemente, no excesso da arte, em que a noção de economia passa pelo “gesto *derridiano* de conservar no seu discurso os termos do discurso que quer desconstruir, efetuando isso por uma generalização, um deslocamento de sentido”¹⁰⁶. Em ambos os pares de opostos, podemos dizer que os elementos constituintes das obras têm a mesma especificidade, mas o sentido da ligação subjetiva com elas possui conotações diferentes, já que é possível se pensar numa economia da *Pop Art* e, por conseqüência, do excesso.

Os problemas aqui levantados não são novos, nem desconhecidos do universo acadêmico. Entretanto, os argumentos presentes seguem uma tentativa de questionar os desgostos desse excesso, incorporados à ambiguidade e à ironia, quando associados ao dia a dia. São esses elementos – (ambiguidade e ironia) – que percorrem o texto de Roberto

reproduzi-los posteriormente, um a um ou de forma conjunta. O sampler é um dos grandes responsáveis pela revolução da música, pois através dele pode-se manipular os sons para criar novas e complexas melodias. [Texto adaptado de <pt.m.wikipedia.org/wiki/Sampler> Visto em 03 de fevereiro de 2015.

106 SANTIAGO, Silvano (Superv.) *Glossário de Derrida*.- Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 27.

Drummond e as telas de Rubens Gerchman, e que ao mesmo tempo afirmam a sua originalidade, mas que escapam como uma inversão na construção dos conceitos fundamentais da estética. Pois apesar de o excesso abrir possibilidades para o sujeito ser infinitamente mais, ele parece se opor à forma simbólica. Encontraremos no excesso associado ao urbano uma dessacralização e desmitologização da estética. Esta negação ao excesso transfigura-se na transgressão do produto artístico, em um movimento ambivalente, que ameaça a autoridade cultural. Georges Bataille¹⁰⁷, no livro *O erotismo*, apresenta um pensamento sobre a transgressão como forma inovadora:

...a transgressão não tem nada a ver com a liberdade primeira da vida animal: ela abre um acesso para além dos limites ordinariamente observados, mas salvaguarda esses limites. A transgressão excede sem destruir um mundo profano de que ela é o complemento. A sociedade humana não é somente o mundo do trabalho. Simultaneamente – ou sucessivamente – ela é composta pelo mundo profano e pelo mundo sagrado, que são suas duas formas complementares. O mundo profano é o dos interditos. O mundo sagrado abre-se a transgressões ilimitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses.¹⁰⁸

Apesar da complexidade do pensamento, é o interdito que sustenta a manifestação do próprio excesso, sem o qual ele não existiria. Desse modo, é a transgressão sobre o que foi expresso que nos leva a buscar novas formas, a ultrapassar expressões, a cair no excesso, como uma forma de radicalidade.

No plano de nossa existência, o excesso é interdito na medida em que a violência ultrapassa a razão. Mas a vida cotidiana exige uma atitude racional, em que os movimentos exagerados serão liberados apenas em momentos de transgressões (festa, jogo). A transgressão em Roberto Drummond e Rubens Gerchman é explorada através da alegoria, carregada de ambiguidade. Diz-se uma coisa para significar outra, exploram-se as camadas de sentido, com a destruição da expectativa normal que temos sobre a linguagem. Esse uso extremo subverte a linguagem em si, transformando tudo em uma nova linguagem. Uma linguagem que implica a transgressão do mundo real em que habita a personagem, o mesmo mundo real com o qual está familiarizado o leitor/espectador.

107 BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

108 *Ibidem*, p. 63.

Walter Benjamin¹⁰⁹ defende o emprego da alegoria¹¹⁰. Segundo o teórico, a alegoria vem a predominar tanto no Barroco, como em todos os períodos em que as coisas perdem sua relação imediata com significados intersubjetivos ou onde há uma falta de sentido imanente no mundo. A alegoria como um modo de expressão no barroco serve para apontar para um referencial externo, e, portanto, para transportar o público para uma posição fora do poder de coisas, fora da corrente destrutiva do tempo, para lhe proporcionar uma experiência de transcendência. Ela representa um fragmento separado a partir do contexto total da vida:

A concepção da própria vida como um espetáculo, e que portanto deve designar como tal a obra, é alheia ao classicismo. A teoria do impulso lúdico, de Schiller, referia-se à gênese e à influência da arte, e não à estrutura das obras. Elas podem ser "alegres", embora a vida seja "séria", mas só podem ser lúdicas quando, em face de uma preocupação intensa com o absoluto, a própria vida perdeu sua seriedade última. Foi o que ocorreu com o Barroco e com o romantismo, ainda que de formas distintas. Nos dois casos, essa preocupação tinha de encontrar sua expressão nas formas e nos temas da arte secular. Ela acentuava ostensivamente o momento lúdico do drama, e só permitia à transcendência dizer sua última palavra na camuflagem mundana do espetáculo dentro do espetáculo¹¹¹.

A importância da alegoria para nós reside na possibilidade da compreensão e na capacidade de decifrar os mitos históricos culturais. Para o artista contemporâneo, alegoria não pode ser apenas uma maneira de transformar a cultura da mercadoria de dentro para fora, mas também de questionar momentos de grande agitação social e desintegração. Na reificação das mercadorias, a experiência é criptografada transformando a vida capitalista em ruínas, na vida que não se vive, na impossibilidade de se viver. A alegoria moderna fala não só de uma fragilidade de tudo, como também das bases sociais desse desmoronamento. A alegoria prepara o leitor para a vivência moderna, para a coisificação do mercado, para a violência da

109 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

110 “No seu primeiro significado específico, essa palavra indica um modo de interpretar as Sagradas Escrituras e de descobrir, além das coisas, dos fatos e das pessoas de que elas tratam, verdades permanentes de natureza religiosa ou moral. No mundo moderno a Alegoria perdeu valor e negou-se que ela possa exprimir a natureza ou a função da poesia. Viu-se nela a aproximação de dois fatos espirituais diferentes, o conceito de um lado, a imagem de outro, entre os quais ela estabeleceria uma correlação convencional e arbitrária (Croce); e sobretudo, foi acusada de negligenciar ou impossibilitar a autonomia da linguagem poética, que não teria vida própria porque estaria subordinada às exigências do esquema conceitual a que deveria dar corpo. Boa parte da estética moderna declara, por isso, que a Alegoria é fria, pobre e enfadonha; e insiste na interpretação da poesia e, em geral, da arte, com base no *símbolo* (v.), que pode ser vivo e evocador, porque a imagem simbólica é autônoma e tem interesse em si mesma, isto é, um interesse que não transforma sua referência convencional em conceito ou doutrina”. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

111 *Ibidem*, p. 105.

vida capitalista, mostrando como enigma o modelo de sua experiência. A arte de Rubens Gerchman e a literatura de Roberto Drummond manifestam como ponto comum a lucidez de ter advertido sobre o desmembramento dessa experiência e a audácia de ter oferecido um escudo (alegórico) ao homem contemporâneo. A experiência moderna é alegórica na medida em que se constrói de fragmentos que não apresenta um lastro familiar, da mesma base histórica.

3.4 A carnavalização em Roberto Drummond e Rubens Gerchman

Com o conceito de alegoria nos aproximamos de outro: a carnavalização. Dentro de um complexo quadro temático e estilístico se configura uma memória dolorosa de uma época, em que a carnavalização estrutura um riquíssimo tecido de escrituras, pinturas, colagens, reescrituras, versões e diversões que pretendem desarticular as ideologias históricas, políticas e socioculturais do Brasil sobre o golpe de 1964.

Roberto Drummond e Rubens Gerchman são reconhecidos como observadores sensíveis da cultura popular e de seu contexto sócio-histórico. Seus textos/imagens remetem, como já foi visto, para o estudo de Mikhail Bakhtin e sua teoria da carnavalização. As obras desses artistas atravessam todos os níveis da língua, que se deslocam infinitamente através do tempo. Sua vantagem sobre todos os outros é que em vez de assimilar a linguagem para se expressar, molda a sua expressão pela linguagem.

Segundo Bakhtin, o carnaval institui um mundo invertido, pois eliminam-se as distâncias hierárquicas entre as coisas e os valores, misturam-se livremente o superior e o inferior, o espiritual e o material, o sagrado e o profano. O corpo não é visto como um todo contínuo e harmonioso, mas como algo despedaçado em que se destacam elementos específicos, já que as imagens materiais e corporais são exageradas. Na carnavalização temos uma nova atitude diante a realidade, portanto, em vez da distância épica a trágica, partimos da atualidade mais viva e cotidiana para entender e valorizar a existência. Retomando Bakhtin¹¹²:

112 BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (“monde à l'envers”).¹¹³

A paródia, por sua tendência típica para destacar as contradições e ambiguidades da realidade, constitui um meio de ver o mundo a partir da lógica da vida às avessas, ou seja, representa uma construção intelectual por permutações constantes, facilita a tarefa de recortar a realidade para colocá-la em questão. Esta lógica do mundo invertido fornece um quadro apropriado para analisar tanto o romance de Roberto Drummond quanto as obras de Rubens Gerchman, pois os mesmos estabelecem comunicação com as reflexões que o russo apresenta sobre o carnaval e a literatura. Principalmente no que se refere ao aspecto genérico, isto é, a assimilação que a linguagem da literatura faz da linguagem do carnaval.

A sátira constitui, segundo o mesmo teórico, um gênero carnalizado, pois se apropria de certas características de um gênero sério e o modifica através da percepção carnavalesca do mundo. O mundo invertido que ali se cria é possível porque o mundo natural ativa a sua própria paródia, o seu inverso, seu aspecto risível. É por ativar o seu inverso que uma característica do humor carnavalesco é a sua natureza ambivalente: ao mesmo tempo que provoca uma alegria e uma risada, é crítico e sarcástico; ao mesmo tempo que nega, afirma. Assim, adquire um caráter utópico dirigido contra a concepção de superioridade. Nesse sentido, se manifesta um fenômeno ligado a visão paródica da vida: o riso, o irônico, que para o autor é profundamente ambivalente, pois “nele se fundia a ridicularização e o júbilo”¹¹⁴.

O riso se apresenta nas obras de Rubens Gerchman atrelado aos títulos. “Gioconda do subúrbio”, por exemplo, expõe uma posição ambígua, que é simultaneamente nostálgica e negadora em referência à grande arte; uma interpretação e reinterpretação de formas simbólicas. O artista une ilusão com realidade, expressa desejos e sonhos de pessoas que viviam rodeadas pelos estereótipos transmitidos pela mídia, revela situações cotidianas comuns, a banalidade, a vulgaridade do cotidiano e o aproxima da referência central da arte, o modelo do Renascimento italiano: Leonardo da Vinci. Afinal, na perspectiva da

113 *Ibidem*, p. 122-123.

114 *Ibidem*, p. 109.

carnavalização, tudo está permitido, a visão dos deuses se torna irreverente com a finalidade de buscar um riso festivo e regenerador, mas relegado à marginalidade por *popularizar* algo sagrado.

Na visão de Bakhtin, a arte e a literatura como uma versão estetizada do carnaval, já não se limitam aos dias de festas populares ou ao fluido reino da linguagem vulgar, mas são intensificadas e sistematizadas para que a “cultura séria e oficial” já não possa manter uma existência paralela e independente. Colocar o discurso oficial em contato com a realidade imediata, através da narrativa, facilita sua ruptura com linguagens socialmente específicas; para entrar no reino de recontextualização e experimentar a estrutura ideológica – o espírito da linguagem – e revelá-la. A cultura do carnaval não é tão anti-hegemônica, mas em sua extremidade ameaça o próprio conceito de verdade discursiva, por causa de estar dirigida contra o estrato oficial que impõe a formação do discurso. É necessário para um artista organizar e sistematizar esse impulso popular crítico dentro de um corpo analítico que comprove a validade dos discursos contra a realidade. Portanto, como o carnaval, a arte *popularizada* é manifestada num tempo de festa, mas um tempo governado e vigiado pela arte dominante.

Diante da compreensão e interpretação da obra, assim como da aplicação dos conceitos da carnavalização, chega-se a um momento de controvérsias e contradições, uma necessidade de valorizar a produtividade, a direção e o sentido da absorção voraz pela indústria cultural das obras de arte e da literatura. O teórico nos oferece, entre outras ideias, uma explicação de como as noções de arte e literatura se derivam através dos tempos. Argumenta-se que as categorias culturais consideradas “alta” e “baixa”, social e esteticamente, como mencionadas mais acima, e até mesmo as correspondentes ao mesmo corpo e espaço geográfico, não são nunca inteiramente separadas. A classificação dos gêneros e dos autores conforme uma hierarquia análoga à das classes sociais constitui um exemplo particularmente claro de um processo cultural muito mais amplo e complexo, o processo da elaboração e interpretação que estruturam e legitimam constantemente, em referência a uma hierarquia vertical simbólica, que opera nos outros domínios. Diante disso, percebemos que a transgressão das normas de hierarquia e da ordem de qualquer domínio pode ter importantes consequências na história das artes ou da literatura. É por esse motivo que a *popularização*

artística e literária no contexto de Roberto Drummond e Rubens Gerchman ganha um caráter transgressivo e político.

3.5 O *pop* político brasileiro

Seria um erro supor que “alto” e “baixo” nesse contexto têm condições iguais e simétricas. Quando falamos de discursos elevados – a literatura, a filosofia, o governo, as linguagens acadêmicas – e os compararmos com os discursos populares – do pobre urbano, da marginalização, dos povos colonizados – estamos operando com hierarquias. A história vista de cima e a história vista de baixo são irremediavelmente distintas e, conseqüentemente, impõem perspectivas radicalmente diferentes com respeito a hierarquias. Como os discursos mais elevados se associam normalmente ao poder cultural existente no centro, são esses, em geral, que detêm a autoridade de designar o que devemos considerar “alto” o que devemos considerar “baixo” em uma sociedade.

A cultura popular, muitas vezes chamada de "cultura de massa" de forma pejorativa, pode influenciar as decisões e opções de estilo de vida. Cultura *pop* é o conjunto de atitudes e perspectivas compartilhadas pela considerada “baixa” sociedade. Estes ideais são predominantemente alimentados pela mídia. O termo “cultura de massa” é usado como um insulto por pessoas que se colocam em um padrão elevado da sociedade. Sua crença é a de que a cultura *pop* é trivial e carece de pensamento crítico.

A teoria aurática de Benjamin representa o resgate da arte através de imagens artesanais e manuais para justificar a sua existência no âmbito da contemporaneidade, em contraponto com a reprodutibilidade. Os produtos, em geral, seriam ressignificados pelo discurso, que atribui aos objetos de arte um poder político, disseminadores de ideologia. Benjamin fala do trabalho aurático como uma obra profundamente ligada ao ritual, e de uma forma atemporal. É um trabalho que, quanto mais o tempo passa, mais se valoriza a técnica com a qual ele foi criado, uma técnica manual, o que lhe confere caráter irrepitível. Isto faz com que ele continue a ter um relacionamento de maior sacralidade com o público, daí o ritual. E a história da arte, que até agora, se baseava nessas relações e nessas obras, não passava por nenhuma máquina, meio de produção, ou algo semelhante. No contexto da

reproduzibilidade, há o risco da perda da aura, o que indica que a história da arte muda, porque está em conformidade com a sociedade e seu contexto capitalista.

O impacto do trabalho da grande arte sobre o espectador, como uma peça única e de emissão esplêndida, no entanto, não tem nada a ver com o culto. Esta designação de aura tornou-se uma ideia de distanciamento entre o espectador e a obra. A aura de superioridade, da considerada alta sociedade, impõe uma condição: o trabalho de arte é maior do que eu, o trabalho está longe de mim, é feito por um gênio, ele é intocável. Esse pensamento desconsidera que, apesar de ser uma obra-prima, é o trabalho de uma pessoa, e, portanto, não há nada de elevação sobre isso, pois não é uma divindade sobrenatural, mas o trabalho humano. O trabalho pode ser admirável ou questionável, aplaudido ou rejeitado, ele requer a comunhão absoluta de quem vê. A partir do *pop*, a destruição da aura se tornou uma missão que aproximaria o espectador da obra, porque essa já não teria uma presença imponente e intimidadora que supõe o culto, dando lugar à arte reproduzível.

Nos últimos cento e cinquenta anos da humanidade, as faces desse fenômeno foram o romantismo, naturalismo, modernismo, vanguarda, *kitsch* e pós-modernismo, os dois últimos formatos constituintes do homem estético *pop*, que vaga na alma virtual, contrário aos bons costumes, sem perder o seu caráter dialético. Pois para uma melhor transgressão das linguagens artísticas, é conveniente usar a história cultural a seu favor, conhecer os estudos sobre a cultura e os processos populares, pois esses incluem questões filosóficas, sensibilidade, ética, religiões, subculturas e folclore. A dialética presente na transgressão pós-moderna torna possível um olhar crítico sobre a condição humana e sobre a maneira como ela foi vivida no passado; torna possível, ainda, compreender o significado da vida e ter acesso às respostas dadas pelos outros. Em seu contexto discursivo, são sistemas simbólicos importantes, cargas metafóricas que contêm uma linguagem cultural comum que flui através de todas as sociedades, apesar das diferenças.

De acordo com Umberto Eco¹¹⁵, o mau gosto é aquilo que todo mundo sabe o que é sem medos de mencionar, embora não seja capaz de delimitar, tendo de recorrer ao parecer de estudiosos a cujo julgamento são atribuídos os parâmetros do gosto. Nas palavras do autor:

O mau gosto padece a mesma sorte que Croce reconhecia ser típica da arte: todos sabem muito bem o que seja e não hesitam em individuá-lo e apregoá-

115 ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993, 5ª ed.

lo, mas atrapalham-se ao defini-lo. E tão difícil parece a definição, que até para reconhecê-lo não nos fiamos num paradigma, e sim no juízo dos *spoudaioi*, dos peritos, o que vale dizer, das pessoas de gosto: em cujo comportamento nos baseamos para definir, em âmbitos de costume precisos, o bom ou o mau gosto. Às vezes, o reconhecimento é instintivo, deriva da reação irritada a algumas desproporções patentes, a algo que parece fora do lugar: a gravata verde sobre um terno azul, a observação impertinente feita no ambiente menos adequado (e aqui o mau gosto, no plano do costume, torna-se gafe e falta de tato) ou mesmo a expressão enfática não justificada pela situação: "Via-se o coração de Luís XVI pulsar com violência sob a renda da camisa... Joana ferida [no orgulho], mas alimentando a chaga como os leopardos feridos pela flecha..." (são duas frases de uma velha tradução italiana de Dumas). Em todos esses casos, o mau gosto é individuado como ausência de medida, mas resta, em seguida, definir as regras dessa "medida", e então nos apercebemos de que elas variam com as épocas e as civilizações.¹¹⁶

Cabe destacar que as transgressões de estilo, nada mais são que um padrão violado. São ideias que constituem o tipo de produção que será aceito ou não pelo público. Este trajeto político como condição social permite analisar a associação entre a *Pop Art* e uma possível literatura *pop* como dispositivos que tornam possíveis a imitação, a transposição (saltos da língua e da sua inadequação), o excesso, mistura de parâmetros, não discriminação cultural e a experiência direta de origem. Estes são também os ingredientes que alteram a maneira como o *pop* é executado na apropriação e na forma serializada de repetição, tendo o mau gosto como o seu instrumento básico para a fantasia. Sabemos, ainda, que os valores mudam através das épocas e que o caráter da *Pop Art* brasileira tomou caminhos distintos dos da norte-americana por se construir em um momento complexo para a política nacional. Pois as suas representações se constituíram em confluência de acontecimentos e discursos que vão desde a transformação de diversos âmbitos da sociedade e da cultura até o uso da violência política.

A situação histórica estava marcada por mudanças culturais gerais, que incluíam a liberação das relações e formas sociais, da sexualidade, da juventude, dos movimentos feministas, e ali a obra em vigor construía também um novo olhar do mundo, contra o caráter social dominante da época, através de obras e discursos que questionavam os valores, a forma de vida e, sobretudo, a repressão. Desenvolveu-se, assim, um processo de progressiva politização social em que uma nova ética emergia entre intelectuais, artistas e escritores. Isso

116 *Ibidem*, p. 67.

aplica-se igualmente às artes e a literatura em que o discurso político de sentido ético é tipicamente *pop*, uma reconstrução distorcida da majestade da considerada alta cultura contra expressões do poder central. O uso reiterado do procedimento da colagem de dados e referências vindas da indústria cultural, da história, e da política determinará a inserção do romance de Roberto Drummond e das obras de Rubens Gerchman nos limites da *Pop Art*.

Não tenho a pretensão de responder a todas as questões aqui levantadas; mas, em vez disso, me concentro na inauguração da dialética oculta da arte e da indústria cultural, para iluminar as condições históricas da arte e da literatura na década de 1960 e a condição política do *pop* brasileiro em *Sangue de Coca-Cola* e nas obras de Rubens Gerchman. Produções que desde seu surgimento foram consideradas expressões críticas da nova sociedade, a sociedade de consumo. É talvez por isso que o movimento baseia seus temas pictóricos na vida cotidiana, tentando refletir as realidades, mudanças de comportamento, mostrando como a mudança cultural ocorreu. Os temas trabalhados por Roberto Drummond, por exemplo, apresentam as características essenciais da década de 1960. Estes incluem o culto das estrelas de Hollywood na perspectiva do qual o espectador se torna um ser anônimo e insignificante), dinheiro (que define tudo como mercadoria, estabelecendo que tudo tem um preço: tornando-se o veneno e o remédio universal), o nacionalismo, consumismo em geral: garrafas de refrigerante, embalagens de cigarros ou embalagens de chicletes são alguns dos objetos muitas vezes representados, o que nunca foi visto com benevolência pela dita alta cultura.

A arte de Gerchman, de acordo com o processo criativo da arte marginal, tem uma clara intenção de dispensar qualquer convenção, e parece ir ao encontro da liberdade pictórica. Seus princípios artísticos transcendem a sistematização e se introduzem no extenso mundo da experimentação, materiais plásticos adequados, colagens, espelhos e movimentos populares. Basicamente, os critérios pelos quais as obras foram guiadas rejeitavam os padrões estéticos estabelecidos ao defender a experimentação. Rubens Gerchman reflete as mudanças que eram visíveis tanto no social, quanto no cultural. A partir dessa perspectiva, é correto dizer que as características fundamentais das artes estavam passando por grandes inovações e modificações de temas, que não só do ponto de vista tradicional careciam de considerações estéticas, como também beiravam o decadente. E, nesse sentido, assumiam conotações políticas porque iam de encontro à história das ideias, a história das verdades.

Mas por que nos preocupamos com a verdade? Isso nos leva a uma questão fundamental que é a questão das estruturas de poder no ocidente: o que fez com que toda a cultura ocidental começasse a girar em torno desta obrigação com a verdade? É realmente no campo da obrigação para com a verdade que o poder adquire os efeitos de dominância, amarrado a certas instituições. Para Foucault¹¹⁷ o poder é a capacidade de uma determinada ideologia impor a sua verdade, como verdade para o outro. O poder cria verdades que têm a prerrogativa de impor e sufocar outras verdades possíveis. Age de maneira insidiosa penetrando na consciência dos indivíduos e se impondo. A dinâmica de poder é multidirecional e atua em sistema de rede. Foucault o identifica nos níveis mais baixos, onde as microfísicas do poder transitam por nosso corpo, centra-se no estudo dos discursos disciplinares como forma de biopoder dentro das sociedades, como conclui em *A ordem do discurso*¹¹⁸:

No interior de seus limites, cada disciplina reconhece proposições verdadeiras e falsas; mas ela repele para fora de suas margens, toda uma teratologia do saber. O exterior de uma ciência é mais e menos povoado do que se crê: certamente, há a experiência imediata, os temas imaginários que carregam e conduzem sem cessar crenças sem memória; mas talvez não haja erros em sentido estrito, porque o erro só pode surgir e ser decidido no interior de uma prática definida; em contrapartida, rondam monstros cuja forma muda com a história do saber.¹¹⁹

Para Foucault, “a disciplina é um princípio de controle da produção do discurso”¹²⁰. A instituição define os limites através do jogo de uma identidade que atualiza constantemente suas regras. Transgredir tais limites seria atribuir politicamente um poder de resistência, tal como fazem Drummond e Gerchman, pois o poder não é mantido por uma classe e deve ser concebido como um conjunto de manobras, táticas ou técnicas. É nesse sentido que o *pop* brasileiro ganha um caráter político, que caminha para a indeterminação dos seus locais de regulação. A novidade da abordagem é que o *pop* brasileiro pode ser entendido como uma racionalidade do mau gosto, ou seja, como uma reorganização política que engloba não só a arte da vida econômica e política, mas também a arte da vida social e

117 FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 18 ed. São Paulo: Graal, 2003.

118 FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 8 ed. São Paulo: Loyola, 2002.

119 *Ibidem*, p. 33.

120 *Ibidem*, p. 36.

individual. As artes e a literatura da era supermoderna confrontam não só o governo, mas também as estruturas de legitimação e institucionalização, com a ficção. Eis assim a sua nova forma.

Considerações Finais

Pensar o texto de Roberto Drummond e a imagem de Rubens Gerchman foi uma forma de perceber o rompimento das barreiras cronológicas e das tradições historiográficas. Os seus trabalhos transcendem o peso dos episódios históricos e questionam as verdades coletivas. Mostro neste trabalho como a relação entre a imagem e a palavra permite lidar com diferentes temporalidades e como os modos de produção artística de ambas adquirem uma dimensão complexa: dois suportes diferentes e historicamente ligados pela crítica social. Essas transformações dão à imagem, particularmente àquela que aparece através do artifício da colagem, um princípio complexo, pois tornam-se um agente mediador entre um olhar que origina, outro que reproduz, e outro que recebe.

Com a finalidade de refletir sobre a relação entre literatura e imagem, tento primeiramente articular pontos entre memória, virtualidade e tempo. Em suma, é essa preocupação com o tempo – um tempo que transcende a noção de sistema ou uma definição rígida de cronologia – que leva os autores a reconsiderar a ideia de história, e não seu contrário. Isto posto, estudar a imagem e relacionar com a literatura sempre envolve correr riscos sobre a leitura e a sua produção de sentidos. Essa pesquisa concebeu as imagens como um aspecto de uso para compreender a contingência de uma literatura *pop*. Embora diferentes na linguagem, ambos os artistas têm algo importante em comum: eles são bem-sucedidos e ajudaram a transformar as suas obras em um campo que apela para os leitores supermodernos, porque tratam de assuntos acessíveis em um estilo também ele supermoderno, que lida com elementos reconhecíveis.

Nas imagens de Rubens Gerchman, há operações que vão além das definições linguísticas, e que transcendem a simples necessidade de tradução ou significado, porque recebem cargas simbólicas complexas. O problema subjacente na riqueza dessas imagens é que elas possuem ferramentas que anulam qualquer possibilidade de reflexão que se aproxime da sua dimensão. Grande parte do pensamento do século XX, o século que, paradoxalmente, produziu avanços técnicos a fim de reproduzir a imagem, é a relação de identidade humana, o seu objetivo mais instigante. Como é o caso de Lindonéia, a figura icônica e o quadro mais famoso do artista. Figura que representa o anonimato social, possível preocupação de uma época de simulacros e simulações.

Das muitas maneiras possíveis de analisar a imagem, bem como a vasta literatura que se pode encontrar sobre o assunto, preferi refletir sobre um aspecto particular que produz uma ponte entre a literatura e a imagem. Ponte que foi construída no trabalho pelo *Pop*. Esta questão não é aleatória, nem uma novidade. Para desenvolver o pensamento, trouxe autores que se debruçaram sobre diferentes perspectivas, ao longo do século XX. Teorias que refletiram sobre o anacronismo da imagem e sua relação com a história e, por sua vez, com a literatura. Refiro-me a questões do *pop* através dos conceitos de memória, não-lugares, arquivo, supermodernidade, carnavalização, imagem crítica e imagem dialética, fim da arte e identidade, que ao serem associados com a imagem e com a literatura se revelaram através de seus detalhes: gesto, forma, composição narrativa performática, ironia, irreverência, excesso, tempo e espaço.

Walter Benjamin me propiciou sustentar a ideia de imagem dialética. No lugar da linguagem, e, em seguida, no lugar da arte, o alemão encontrou riqueza para compreender os fenômenos dinâmicos da cultura em torno das ideias de dominação e de revolução. Uma dessas práticas é a imagem, e, portanto, a referência como "imagem dialética", que atravessa e liga o passado com o presente, e se manifesta não somente no que reproduz, mas também na aura que a define. A relação passado-presente adquire uma dinâmica, sempre quando nos referimos à imagem e à natureza em que esta é produzida.

A ideia de carnavalização de Bakhtin foi trabalhada nos dois artistas como pressupostos da subversão e transgressão do estilo acadêmico, em sua atmosfera de humor e do caos.

Uma vez que considero a análise entre a literatura e a imagem, foi necessário o reconhecimento de uma história das imagens e entender o seu anacronismo e sua relação com o tempo na mesma contingência do *pop*. Como o próprio termo resume: cultura *pop* supõe o "popular". Contudo, se os textos podem ser considerados *pop*, os próprios escritores podem se tornar ícones desse movimento, precursores da invenção do *pop*.

Toda esta exposição foi necessária para compreender o que é importante nas produções contemporâneas/supermodernas, e para que possamos, portanto, entender o problema da contingência do *pop* na literatura e nas artes visuais. Na tentativa de responder a algumas questões, como, por exemplo, "se toda literatura *pop* é pretensiosamente *kitsch*?" – como um dos objetivos específicos do projeto – gostaria de sublinhar a palavra "pretensão",

pois acredito que exista, sim, uma pretensão do *kitsch* em se fazer *pop*, mas não do *pop* em se fazer *kitsch*, pois a literatura *pop*, de início, declara-se como parte da cultura popular, e o *kitsch* me diz mais de um academicismo do que de um culturalismo. Assim, quero acreditar que o termo *kitsch* não seja realmente o mais adequado para classificar indiscriminadamente uma literatura *pop*. E que deve haver uma distinção entre a literatura *pop* em geral e *kitsch*, pois a natureza básica dos dois termos é para mim claramente diferente.

Roberto Drummond cria um imaginário academicista como o *kitsch* faz, mas ridiculariza o *kitsch* pela adição de elementos que se chocam com as definições acadêmicas. Por exemplo, a história sobre um arrependimento excessivo e uma “Santa Coca-Cola”, escrito em linguagem rebuscada e imagens abertamente vivas. A história narrada, no entanto, é uma piada pronta, criada com o objetivo principal de questionar politicamente um certo tipo de memória retratada dos fatos históricos. Em vista disso, a narrativa escapa com sucesso de ser rotulada como *kitsch*.

A literatura *Pop* não tem uma definição definitiva, e tentar defini-la é o mesmo que contradizê-la, pois tem como premissa uma desordem generalizada de um campo não muito estudado e pouco tocado.

Ao final da escrita, abrem-se novos desafios para explorações futuras. Parece haver sinais de que as atitudes performativas, como a *Pop Art*, tornam-se gradualmente mais relevantes na cultura atual e que esta circunstância tem se tornando um importante tópico de discussão também para os estudos literários e interartes.

A questão agora é o que resta da obra de arte em nosso tempo, que se caracteriza pelo fim das utopias e vanguardas e pela fragmentação e dissipação. Em uma era supermoderna, a obra de arte apresenta mesclas de intermedialidade, conceito que traduz um desafio persistente para as artes em geral. A intermedialidade visa a uma mistura complexa de produções de campos heteróclitos, que proporciona percepções variadas. Dado que a *Pop Art* tem um fundo filosófico complexo – podemos novamente encontrar algo semelhante à característica tensão utópica desta categoria: a fusão entre arte e vida que remonta à revolução romântica e que anima qualquer experiência de vanguarda. O frágil conceito de literatura *pop* torna-se, assim, a integração da complexa teia de percepções, energias e estímulos que atravessa o espectador de arte performática, de videoarte, de instalações e, ao mesmo tempo, evoca uma visão abrangente e antropológica da identidade humana.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*: Theodor W. Adorno. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ALMEIDA, Marta Filipa Marques de. *Corpo do Conflito*. Lisboa, 2011. 50f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Lisboa.
- 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.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Ed. Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008. (Homo Sacer III).
- ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.
- ARISTÓTELES. *Poética, Ética e Nicômaco*. São Paulo: Ed. Nova Cultura, 1991. (Os Pensadores, v. II)
- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BARROS, Geraldo de. Da produção de massa de uma pintura (quadros a preço de custo) In: LEIRNER, Nelson. *Da produção de massa de uma pintura (quadros a preço de custo)*. São Paulo: Seta Galeria de Arte, 1967. Folder de exposição. Sem paginação.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUDRILLARD, J. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. Trad.: Maria Stela Gonçalves e Adail U. Sobral. São Paulo: Loyola, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar Editor, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras Escolhidas I)

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOWES, Ernest. *Coca-Cola de Cuba a Paris: A cultura pop na literatura de Roberto Drummond*. Salvador: Monografia (Graduação). 46 f. 2012. Universidade Federal da Bahia.

BRAGANÇA, Juliana. "Fotografia e imagem". In: *Revista Pós*. Belo Horizonte, v. 4, n.7, p. 152-161, maio de 2014.

BRAZ, Erivelton Felício. *Memória Pop: uma leitura de O cheiro de Deus*, de Roberto Drummond. São João Del-Rei, 2009. 117 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São João del-Rei.

BUARQUE, Heloísa. Como age um pintor (quando) jovem diante de um tema. In: GERCHMAN, Rubens. *Rubens Gerchman: o voyeur amoroso*. São Paulo: Galeria Alberto Bonfiglioli, 1981. Sem paginação. Catálogo de Exposição.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito: Joseph Campbell, com Bill Moyers*. São Paulo: Palas Athena, 1991.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ed. Ouro Sobre Azul, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

CONTIER, Arnaldo. "O movimento tropicalista e a revolução estética". In: *Cadernos de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura*. São Paulo, v. 3, n.1, p. 135-139, 2003.

CRUZ, Décio Torres. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006.

DANTO, Arthur C. Entrevista. In: DUARTE, Rodrigo. Tudo é permitido. São Paulo: *Revista CULT*, edição 117. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/novo/entrevista.asp?edtCode=3A4F02C2-6887-4DCB-BC36-894C6EFC6B44&nwsCode=00798A01-2EC8-4DC1-B4A3-B7454E628EE9>>. Acesso em: 25 maio de 2014.

DANTO, Arthur C. The artworld. In: *The Journal of Philosophy*, vol.61, nº19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct.15, 1964), pp.571-584. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2022937>>. Acesso em: 28 agosto 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, (Mil platôs v. 1)

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana/Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Rêlume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

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

DRUMMOND, Roberto. “Eu quero a ambiguidade”. Entrevista concedida ao jornalista André Azevedo da Fonseca no *Revelação* (jornal-laboratório do curso de Comunicação Social da Universidade de Uberaba) n. 206, em 6 de maio de 2002.

DRUMMOND, Roberto. *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*. São Paulo: Ática, 1982.

DRUMMOND, Roberto. *Quando fui morto em Cuba*. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

DRUMMOND, Roberto. *Sangue de Coca-Cola*. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993, 5ª ed.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, revisão de Lígia Vassalo. Petrópolis: Vozes, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972. 260p. [Edição Original publicada em 1969].

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 8 ed. São Paulo: Loyola, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 18 ed. São Paulo: Graal, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. 26. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. São Paulo: L&PMPocket, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer / Jeanne Marie Gagnebin*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GERCHMAN, Rubens. *Gerchman*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

GERCHMAN, Rubens. *O rei do mau gosto*. São Paulo: J.J Carol, 2013.

GUELFÍ, Maria Lúcia Fernandes. *Narciso na sala de espelhos: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas da ficção*. Rio de Janeiro, 1994. 394 f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

- HOISEL, Evelina. *Supercaos; os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 2.0a*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção/ Linda Hutcheon*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2001.
- JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2.ed. São Paulo: Ática, 2007.
- JAMESON, Fredric. Reificação e utopia na cultura de massas. In: *Crítica Marxista*. São Paulo: Brasiliense, v.1, n.1, 1994, p. 01-25.
- JOST, François. Das virtudes heurísticas da intermedialidade. Cerrados. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UNB, Brasília*, n. 21, ano 15. p. 33-45. 2006.
- LARANJEIRA, Antônio Eduardo Soares. *Nossos sonhos atravessam as fronteiras da realidade*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2010.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. 2ª ed. Campinas: Papirus, 1997.
- LEVINAS, Emanuel. *De l'évasion*. (Montpellier, Fata Morgana, 1982.) p. 68 ss.
- LEXIKON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimêsis e modernidade: formas da sombra*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1980.
- LYOTARD, J. F. (2002). *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 1988.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1988.
- Mc CARTHY, David. *Arte pop*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. (Col. Movimentos da arte moderna)

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1989.

OLIVEIRA, Sílvia de Cássia Rodrigues Damacena de. *A literatura pop de Roberto Drummond: Arte Pop, referencialidade e ficção*. São José do Rio Preto, 2008. 497f. Tese (Doutorado).

ORTEGA Y GASSET, J. *A rebelião das massas*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RAVETTI, G; ARBEX, M. *Exílio, performance, fronteiras*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

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

SANTEIRO, Sergio. Rostos na multidão. Maio de 1978. In: *Rubens Gerchman*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (N.O.).

SANTIAGO, Silviano. Glossário de Derrida; supervisão de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SOERENSEN, Claudiana. *O Mez da Grippe: A Babel Carnavalizada*. Curitiba, 2008. 133f. Dissertação (Mestrado).

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

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. O diálogo imagem-palavra na arte do século XX: as colagens cubistas de Pablo Picasso e sua relação intertextual com os caligramas de Guillaume Apollinaire. In: *Revista Aletria*, v. 14, n. 1, 2006, p. 147-161.