



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESTRANGEIRA MODERNA

ISADORA GOMES DE CARVALHO MATOS

ENTRE CANÇÕES E SUJEITOS: O DISCURSO LITERÁRIO *POP*
EM *JULIET, NAKED*

Salvador

2017

ISADORA GOMES DE CARVALHO MATOS

**ENTRE CANÇÕES E SUJEITOS: O DISCURSO LITERÁRIO *POP*
EM *JULIET, NAKED***

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Língua Estrangeira Moderna - Inglês, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Eduardo Soares Laranjeira

Salvador

2017

AGRADECIMENTOS

À minha família, pela paciência nos momentos de escrita.

A Antonio Laranjeira, pelas orientações e pelo apoio mesmo nos momentos de mudança.

Ao PET-Letras, pela linda contribuição na minha formação acadêmica e, por extensão, neste trabalho.

“Concordei que o que realmente importa é o que você gosta, não como você é... Livros, discos, filmes – essas coisas importam. Pode me chamar de superficial, mas é a maldita verdade.”

(ALTA ..., 2000)

RESUMO

Propõe-se uma leitura do romance *Juliet, Naked* de acordo com a noção de discurso literário *pop*. Tal discussão teórica, iniciada na década de 1970, constrói-se a partir da aproximação entre literatura e arte *pop*. Contudo, as transformações sócio-históricas observadas na contemporaneidade, como a intensificação do caráter global do capitalismo, despertam a possibilidade de um novo olhar para a teoria. Busca-se, então, refletir sobre os modos de subjetivação, as imagens do fã e do ídolo e métodos de intermedialidade por meio de uma percepção de imaginário da música *pop*, com base em uma compreensão interdisciplinar da literatura.

Palavras-chave: Juliet, Naked. Literatura Pop. Subjetividades. Fã. Ídolo. Intermedialidade.

ABSTRACT

It proposes a reading of the novel *Juliet, Naked* according to the notion of pop literary discourse. Such a theoretical discussion, begun in the 1970s, is built on the approximation between literature and pop art. However, the socio-historical transformations observed in contemporaneity, such as the intensification of the global feature of capitalism, awaken the possibility of a new look at the theory. It seeks, then, to reflect on the modes of subjectivation, the images of the fan and the idol and methods of intermediality through an imaginary perception of pop music, based on an interdisciplinary understanding of literature.

Keywords: *Juliet, Naked*. Pop Literature. Subjectivities. Fan. Idol. Intermediality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Fóruns online.....	44
Figura 2	Página da <i>Wikipédia</i> do álbum <i>Juliet</i>	54
Figura 3	Página da <i>Wikipédia</i> de Tucker Crowe 1.....	55
Figura 4	Página da <i>Wikipédia</i> de Tucker Crowe 2.....	56

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
2	DAS SUBJETIVIDADES EM CRIAÇÃO EM <i>JULIET, NAKED</i>	13
2.1	GOSTO E ESTILO DE VIDA	18
2.2	GOSTO E RELAÇÕES INTERPESSOAIS	28
3	DAS IMAGENS DO FÃ E DO ÍDOLO	33
4	DA INTERMIDIALIDADE	53
3	CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
	REFERÊNCIAS	65

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Juliet, Naked*¹ é o sexto romance publicado pelo britânico Nick Hornby que, além de romancista, é roteirista, compositor e cronista. Seus livros abordam, frequentemente, temas da cultura popular – aqui posta em tensão com a cultura de elite – (futebol, música e personagens obsessivas). Grandes sucessos de venda, seus livros também são lembrados por suas adaptações cinematográficas.

O romance conta a história de um casal inglês, Annie e Duncan, que já estão juntos há 15 anos, mas que passam por uma crise no relacionamento. Um dos maiores motivos para as dificuldades que os dois estão vivenciando é o fato de Duncan ser um fã obcecado do cantor fictício Tucker Crowe, o qual desistiu da carreira no auge do seu sucesso. O enredo se desenrola quando Duncan recebe um envelope com uma versão inacabada (homônima ao título do romance) de *Juliet*, o álbum mais famoso do seu ídolo. No entanto, como ele não está em casa quando o envelope é entregue, Annie o recebe e, tomada pela curiosidade, ouve o álbum primeiro. A partir daí, as desavenças entre o casal só tendem a crescer, piorando, drasticamente, quando Duncan posta uma resenha na internet enaltecendo a versão inacabada. Como resposta à opinião do namorado, Annie também escreve uma resenha, mas em defesa de *Juliet*. O inesperado ocorre quando Annie recebe um *email* do próprio Tucker Crowe que diz concordar com ela em relação aos álbuns. Os dois começam, assim, uma correspondência de *emails* sem que Duncan saiba.

Pela descrição acima, podemos perceber uma relação entre literatura e música que transita por toda a narrativa. Mais particularmente, o repertório iconográfico da música *pop* torna-se temática do romance e auxilia na composição de personagens e nas estratégias de escrita. A figura do fã e do ídolo de *rock*, signos importantes no universo da música *pop*, se materializam na narrativa de Hornby, que joga com as fronteiras entre mídias, apropriando-se de técnicas de outros suportes midiáticos, como o cinema e os *websites*. Essas características dialogam com a noção de discurso literário *pop*, trabalhada por Evelina Hoisel em *Supercaos: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas* (1980). Através da leitura dos romances de José Agrippino de Paula, Hoisel propõe uma concepção de literatura *pop* que resulta da aproximação com o movimento artístico da arte *pop* do início da segunda metade do século XX.

¹ No Brasil, o livro foi publicado pela editora Companhia das Letras com o título *Juliet, nua e crua*.

A arte *pop* é caracterizada pela apropriação tanto de técnicas quanto de temas do *mass media* pela cultura de elite de maneira crítica e desafiante. Com efeito, o procedimento em utilizar as próprias imagens “alienantes” da indústria cultural possui um papel importante na dessacralização da arte. Para Walter Benjamin, o que permite a carga aurática da obra de arte tradicional é o seu valor de raridade e unicidade (BENJAMIN apud HOISEL, 1980). No entanto, o desenvolvimento de tecnologias que possibilitaram o aparecimento de meios de reprodução técnica atinge justamente a aura da obra de arte. Em consequência, a arte perde seu caráter aristocrático-elitista e a recepção baseada na contemplação desinteressada. Ao propor uma produção artística dessacralizada,

o pop representou graficamente tudo que antes era considerado insignificante, irrelevante pela arte, todos os níveis de ilustração publicitária, revistas, jornais, estrelas de cinema, ídolos políticos, etc., fazendo ainda sobressair o aspecto *kitsch* dos objetos que circulam no mundo cotidiano [sic] (HOISEL, 1980, p. 137).

Não necessariamente desenvolvendo todas as características atribuídas por Hoisel ao discurso literário *pop*, *Juliet, Naked* pode ser interpretado por esse viés principalmente por seu vínculo com a música *pop*. É válido notar como o imaginário *pop*, em contexto contemporâneo de globalização e capitalismo intensificados, proporciona uma rede de referências para as composições dos sujeitos, como acontece com as personagens no romance de Hornby.

Partindo de uma perspectiva foucaultiana da escrita de si, consideramos que os sujeitos distanciam-se de uma concepção essencialista e natural do indivíduo. A subjetividade é entendida como um exercício de reunião de discursos fragmentados numa tentativa de criação de si. A construção do eu, ou a arte da vida, torna-se não só um processo ético quanto estético. Assim, a cultura contribui para esses modos de subjetivação que, em nosso caso, estão profundamente associados ao contexto histórico-cultural contemporâneo de globalização.

Em seu estudo do discurso literário *pop* a partir de produções da década de 1990, Laranjeira (2010) aponta a necessidade de sinalizar as diferenças dos cenários de produção entre seus objetos de estudo e as obras de Agrippino de Paula. O mundo polarizado da Guerra Fria se diluiu em uma nova ordem mundial transformando as estruturas de poder e as relações econômicas, políticas, culturais e sociais. De maneira similar, portanto, compreendemos a necessidade de definir a globalização pelo seu caráter imaginado, na concepção teórica de Appadurai do termo.

[...] O que se entende por globalização é também mediado por narrativas que não mantêm uma relação mimética com o real, mas, principalmente, fornecem um conjunto de significações que constituem o imaginário transnacional global: o social é então instituído através da disseminação de signos e não um dado pré-concebido, que a linguagem busca emular (LARANJEIRA, 2010, p. 16).

A partir dessa perspectiva, a música *pop* é percebida também como um universo imaginário que possibilita a fabricação de subjetividades baseadas nele.

Todavia, a amplitude do imaginário da música *pop* requer que pensemos nos fatores que funcionam como elos entre determinados signos de tal imaginário e as subjetividades em construção no romance. Esse é o tópico que abordaremos no capítulo 1. Para isso, a esfera do gosto apresenta-se como uma função importante para apropriação e ordenação de signos culturais a pretexto de uma escrita de si. Partindo de definições menos simplistas do gosto como as expostas por teóricos como Simon Frith e Jeder Janotti, propomos entender como a preferência musical reafirma o engajamento a um determinado estilo de vida e interfere nas relações interpessoais.

No capítulo 2, as imagens do fã e do ídolo, as quais circulam, constantemente, pelo imaginário da música *pop*, serão destacadas uma vez que são partes relevantes da constituição identitária de Duncan e Tucker, respectivamente. Uma reflexão histórica da figura do fã irá nos permitir problematizá-la pelo viés da afetividade e não da alienação. Enquanto isso, o ídolo será interpretado pela sua contradição peculiar aproximando-o da teoria do mito barthesiana.

Por último, analisaremos a característica intermediática do romance que, ao elaborar uma atmosfera enigmática ao redor de Tucker Crowe e sua obra, encontra nos procedimentos de outras mídias possibilidades para explorar a personagem. Além de proporcionar estratégias para montagem do enredo, o esmaecimento das fronteiras entre mídias possibilita outra ponte dialógica entre a narrativa de Hornby e o discurso literário *pop*.

Diante das explicações apresentadas, nosso trabalho assume uma abordagem interdisciplinar, fazendo do trânsito entre diferentes esferas discursivas uma estratégia de leitura. Pensar a literatura por vias interdisciplinares, favorecendo o diálogo com outras áreas de conhecimento, como os estudos culturais e a sociologia, funciona, segundo Eneida Maria de Souza, como uma alternativa para crise da teoria literária em um modelo similar ao rizoma de Deleuze e Guattari, “responsável por uma ‘visão paradigmática do pensamento atual’, ao serem postulados espaços de dimensões e direções múltiplas e aleatórias.” (SOUZA, 2002, p. 25).

A abordagem interdisciplinar é extremamente frutífera para nosso trabalho, pois enriquece os desdobramentos interpretativos do texto, sem se concentrar apenas na Teoria Literária. Esta, por sua vez, pode repensar seus paradigmas a partir da comunicação com outros centros de conhecimento, produzindo uma ciência reflexiva e que não busque a fossilização de suas ideias.

2. DAS SUBJETIVIDADES EM CRIAÇÃO EM *JULIET, NAKED*

A música tem um importante papel na vida da personagem Duncan, em *Juliet, Naked*. Fã do músico fictício Tucker Crowe, Duncan vai muito além do prazer que a música desperta e é apresentado como um obcecado pelo artista e suas músicas. Ele analisa as composições – letras e melodias –, possui todos os álbuns lançados, desde os mais famosos às versões mais obscuras, conhece não só a carreira de Tucker Crowe como sua vida íntima – pelo menos ele acha que conhece –, participa ativamente de *fan pages* e fóruns *online*, nos quais discute sobre a obra e vida do ídolo. Fica claro que Tucker Crowe e suas músicas são de grande importância para a composição da personagem Duncan, ou seja, é a partir dos gostos e paixões pela cultura popular que é possível conhecer sua subjetividade.

Logo no início do romance, o narrador aborda Duncan através da figura do fã obcecado por todos os detalhes do seu ídolo. Duncan e Annie, sua namorada de longa data, viajam pelos EUA para conhecer os locais que marcaram a vida artística e pessoal de Tucker Crowe. Porém, ao longo da leitura, percebemos que o cantor recluso dos anos 80 é apenas a paixão maior de Duncan, outros elementos da cultura popular são dignos do seu interesse. Aqui, a palavra ‘dignos’ deve estar presente, já que para Duncan, assim como muitos dos ouvintes, espectadores, usuários da cultura popular, há obras e trabalhos artísticos melhores que outros. Ao fazer da cultura popular sua paixão, Duncan seleciona o que lhe convém, nesse caso o que tem “valor”, dentre uma vasta gama de artistas, séries televisivas, filmes, livros etc e os ressignifica de acordo com seu modo de subjetivação. Assim, a seleção de objetos da cultura popular feita por Duncan constitui sua subjetividade ou, de acordo com Foucault (2004), uma escrita de si. Esta nunca se dissocia da leitura: “[...] não se poderia extrair tudo do seu próprio âmago nem se prover por si mesmo de princípios racionais indispensáveis para se conduzir: guia ou exemplo, a ajuda dos outros é necessária” (FOUCAULT, 2004, p. 149). Tucker Crowe, *The Wire*, *The Sopranos* e *Taxi Driver* são alguns dos elementos mobilizados por Duncan que constituem sua individualidade.

Ao caracterizarmos as personagens como sujeitos em criação, divergimos da concepção naturalista que os compreende como unificados e estáveis. As subjetividades, aqui abordadas, são apresentadas em um processo de produção de si, pois, enquanto sujeitos da pós-modernidade, são marcados pelas características da fragmentação e não fixidez. Em seu mapeamento das concepções de sujeito na modernidade, Stuart Hall (2006) expõe três concepções distintas de identidade: sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno. O primeiro estava intrinsecamente associado às ideias filosóficas do Iluminismo,

logo o indivíduo era concebido através de uma essência unificada e imutável, dotado de capacidades racionais. Por outro lado, o sujeito sociológico era percebido a partir da sua interação com o mundo, mais particularmente com a cultura que forneceria os valores, símbolos e sentidos que formariam a identidade. O indivíduo ainda seria marcado por uma essência, porém seria “formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2006, p. 11).

O sujeito pós-moderno se distingue dos demais ao exibir o oposto das concepções apresentadas: identidade fragmentada e de caráter provisório. Essas características estão em conformidade com as paisagens sociais “exteriores” que ao questionar os limites das suas estruturas e instituições nos processos de globalização (os quais alteram as concepções de tempo e espaço) não são capazes de assegurar um meio sólido para atender identidades estáveis. Portanto, “o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático” (HALL, 2006, p. 12).

Um dos principais movimentos que contribui para essa perspectiva de sujeitos é o estilhaçamento da culturas nacionais provocado por processos e mudanças que podem ser organizados pelo nome de globalização. A cultura nacional, aqui entendida como um mecanismo discursivo formado por símbolos e representações que influenciam a percepção de mundo e as ações de um grupo de pessoas de uma mesma nação, é cada vez mais deslocada pelo processo de homogeneização cultural causado pela globalização. Assim, as identidades nacionais estão sendo, de certa maneira, substituídas por identidades híbridas. É importante reforçar que existe um movimento de resistência à globalização formado pelas identidades locais, no entanto, ainda assim, elas não se aproximam das identidades nacionais.

O fluxo de informações e imagens promovido pela globalização permite surgimento de práticas sociais imaginadas (APPADURAI, 2004) pelas quais os sujeitos entram em contato com diferentes estilos e códigos culturais. O eu em formação do sujeito pós-moderno tem assim a possibilidade de autoconstrução a partir da seleção de elementos no “supermercado cultural global”.

Em uma determinada sociedade (afluente), uma pessoa pode se dedicar à música clássica ocidental, outra às ragas indianas, uma terceira ao rock grunge e uma quarta ao reggae; uma pessoa pode tornar-se conservadora, outra liberal, uma outra fascista e ainda uma outra anarquista; uma pessoa pode tornar-se cristã, outra budista, uma terceira atea e uma quarta acreditar no culto aos OVNI's (MATHEWS, 2002, p. 43).

Em sua interpretação, Gordon Mathews salienta que, apesar de possuir um poder de escolha no supermercado cultural global, os sujeitos não são completamente livres para escolher. Critérios como etnia, classe, gênero, crença religiosa e cidadania, além dos valores formativos de cada indivíduo são cruciais para facilitar ou dificultar as escolhas. O próprio supermercado cultural global possui um função que determina as possíveis escolhas dos sujeitos, pois evidencia ou suprime certos estilos através da propaganda.

As personagens em *Juliet, Naked* escolhem compor suas subjetividades principalmente pelo viés musical. Duncan, como já foi mencionado, é fissurado no artista Tucker Crowe, que pode ser enquadrado nos estilos musicais *rock* e *folk* americano. Ainda que esse seja um artista fictício, podemos classificar sua música entre esses dois estilos musicais, uma vez que a narrativa preocupa-se em suprir a impossibilidade de apresentar sonoramente o artista e sua obra através de uma apresentação muito comum no ambiente virtual: a *Wikipédia*. No decorrer do romance, é possível encontrar duas páginas fictícias da enciclopédia virtual: a primeira refere-se ao álbum *Juliet*, enquanto a segunda, ao artista Tucker Crowe. Na segunda, o leitor é informado das influências artísticas do cantor: “[Tucker] influenciado tanto por outros compositores norte-americanos como Bob Dylan, Bruce Springsteen e Leonard Cohen, como também pelo guitarrista Tom Verlaine” (HORNBY, 2014, p. 46, tradução nossa)². Aproximar a produção artística de Tucker Crowe, a qual não poderíamos conhecer por não existir fora da narrativa, às produções de artistas “reais” possibilita ao leitor idealizar prováveis traços que caracterizariam as canções fictícias. Assim, justificamos *rock* e *folk* americano como as categorias musicais nas quais a obra de Tucker Crowe se enquadra³.

Porém a preferência por estilos musicais e, mais especificamente, por Tucker Crowe não se resume a ouvir suas músicas. A experiência do show não é possível para Duncan, já que seu ídolo se aposentou da carreira durante a década de 1980, mas, através da internet, ele participa efetivamente de um rede de fãs (*Crowlogists*) que utilizam o espaço virtual para debates sobre as músicas e vida do artista. Utilizando o espaço virtual, ele criou e contribui para um site, intitulado “*Can anybody hear me?*” (uma referência a um EP pouco conhecido lançado por Tucker), sobre o artista no qual posta sua resenha do álbum *Juliet, Naked*. Além

² “influenced both by other North American songwriters such as Bob Dylan, Bruce Springsteen and Leonard Cohen, and by the guitarist Tom Verlaine.”

³ Apesar de algumas divergências sonoras, os três músicos, Leonard Cohen, Bob Dylan e Bruce Springsteen, possuem um ponto de interseção no *folk rock*, ou seja, combinação entre músicas mais tradicionais e o *rock*. Além disso, os três já reconheceram publicamente o trabalho de Woodie Guthrie, um dos músicos responsáveis pelo renascimento da música *folk* nos meados do século XX nos países de língua inglesa, como uma grande influência em suas produções. Os dois artistas americanos, Dylan e Springsteen, – Cohen é canadense – também se aproximam por terem produzido discos clássicos que falam sobre o fim de um relacionamento amoroso (*break-up album*), *Blood on the Tracks* e *Tunnel of Love*, respectivamente.

disso, Duncan possui, como todo fã, os álbuns lançados, pôsteres, biografias, toda a materialidade que simboliza sua categoria de fã.

Outras personagens são marcadas por outras escolhas do supermercado cultural global, é o caso de Gav e Barnesy, dois apaixonados pela dança *northern soul*. As duas personagens aparecem quando Annie decide ir a um *pub* com sua amiga Ros em busca de diversão e de uma possível companhia amorosa. Barnesy, descrito pelo narrador como: “pequeno, magro e musculoso, vestindo calças largas e uma camisa esportiva Freddy Perry” (HORNBY, 2014, p. 128, tradução nossa)⁴, chama a atenção de Annie por não se sentir nem um pouco constrangido ou intimidado em dançar na frente de todos outros clientes do *pub*.

Barnesy [...] tinha uma extraordinária série de movimentos de ginástica, que ele continuava a demonstrar durante a duração da música. Para o olhar leigo de Annie, Barnesy era uma mistura inebriante de dançarino de *break*, guerreiro de artes marciais e *cossack* – havia giros, braços agitados, flexões e chutes – mas era sua completa falta de constrangimento, sua absoluta confiança de que o que ele estava fazendo era algo que a meia dúzia de pessoas no *pub* gostaria de ver, que realmente impressionou (HORNBY, 2014, p. 128-129, tradução nossa)⁵.

O movimento de música e dança, *northern soul*, surgiu na década de 60 no contexto da subcultura *mod* britânica. O movimento “consiste principalmente de um estilo particular de música soul negra americana baseada na batida pesada e no ritmo rápido tocado em meados dos anos 1960 por músicos da Motown Tamla” (NORTHERN SOUL, 2017). O estilo de dança atlético, que incorporou muitas características do *break* e disco, ganhou popularidade no final dos anos 1960 e durante a década de 1970 fazendo parte da cena dos clubes de dança e discotecas do Reino Unido. Gav e Barnesy são entusiastas do ritmo há muitos anos. Apesar de morarem em outra cidade (Scunthorpe), os dois viajam para Gooleness, um local de encontro dos praticantes de *northern soul dancing*, desde 1981, para praticar o ritmo – como eles informam Annie quando ela diz que nunca tinha visto a dança.

A paixão dessas personagens não é compreendida como uma informação aleatória, mas uma forma de composição das subjetividades. A idade dos dois é estimada numa média dos 40 anos (“dois homens em seus quarenta e poucos anos tinham entrado no *pub*”, tradução nossa⁶), logo *northern soul* é um interesse de ambos desde a juventude. E não só para eles.

⁴ “small, skinny and muscular, and wearing baggy trousers and a Freddy Perry sports shirt”

⁵ “Barnesy [...] had an extraordinary array of gymnastic moves, which he proceeded to demonstrate for the duration of the song. To Annie’s untutored eye, Barnesy was a heady mix of breakdancer, martial arts warrior and Cossack – there were spins and flailing arms and push-ups and kicks – but it was his complete lack of embarrassment, his absolute confidence that what he was doing was something the half-dozen people in the pub would want to see, that really impressed.”

⁶ “Two men in their early forties had come into the pub.”

Annie é levada pelos dois a um clube de praticantes do ritmo tendo um primeiro contato nada estimulante:

havia trinta ou quarenta pessoas espalhadas em torno do grande salão, apenas uma dúzia ou mais estava dançando. Cada dançarino tinha acres de espaço para si mesmo (a maioria deles eram homens e a maioria deles dançava por conta própria). Nenhum dos dançarinos ou dos que estavam bebendo ao redor era jovem (HORNBY, 2014, p. 134, tradução nossa)⁷.

Junto a Annie percebemos o público majoritário do *northern soul*: homens e não jovens. Essa informação é atrelada aos outros componentes como o local de encontro dos praticantes, as roupas, a bolsa que leva a toalha e o talco para pista e juntos formam um sistema simbólico de convergência do *northern soul*.

Ambos os casos – Duncan e Gav e Barnesy – são marcados pelas categorias de gosto. Porém, a narrativa não estabelece esses gostos como simples afirmações. O gostar não é composto apenas pelos objetos de adoração (Tucker Crowe e *northern soul*), isto é, suas materialidades, ele abrange o que Jeder Janotti chama de escutas conexas: “sonoridades musicais agenciam espaços, lugares, temporalidades, cenas, artefatos midiáticos, apresentações ao vivo e consumo como partes dos processos de escuta e não simples intermediações” (JANOTTI, 2014, p. 21). O processo de escuta de Duncan, por exemplo, é formado também pela sua atuação nos meios virtuais de discussão e pelos artigos que possui. Enquanto isso, Gav e Barnesy compõem seu gostar através das vestimentas, dos clubes de dança, da rotina mantida durante tantos anos. “Dito de outra maneira, trata-se de restabelecer a natureza performativa da atividade do gosto ao invés de fazer dela uma ‘constatação’”. Quando alguém diz que gosta de ópera ou rock – e o que gosta, como gosta, porque etc. – isso já é gostar, e vice-versa.” (HENNION apud JANOTTI, 2014, p. 22). Seja gostar de Tucker Crowe para Duncan ou gostar de *northern soul* para Gav e Barnesy, ambos podem ser entendidos como performances⁸ que articulam diversos valores culturais: econômicos, de identidade, de uso ou estéticos. Portanto, através da música, as personagens estabelecem validação estética, agenciam afetividades e compõem um estilo de vida. Nas próximas seções, abordaremos essas temáticas.

⁷ “There were thirty or forty people spread thinly around the large basement room, only a dozen or so of whom were dancing. Each dancer had acres of space to himself (most of them were men, and most of them were dancing on their own). None of the dancers or the drinkers around the edge was young.”

⁸ O termo performance é usado de acordo com a definição dada por Janotti em *Rock me like the devil: A assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas*: “um modo de enformar materialmente experiências sensíveis e valores culturais presentes nos processos de ‘corporificação’ da música. Um efeito de presença de ordem espacial.” (2014, p. 25).

2.1 Gosto e estilo de vida

A nossa abordagem trabalha com um sujeito em criação e, por conseguinte, nos apoiamos na teoria foucaultiana das tecnologias de si. De acordo com Birman, em seu ensaio no qual relaciona o pensamento foucaultiano com a psicanálise,

formular a existência de *tecnologias de si* é enunciar, ao mesmo tempo, que a subjetividade não é nem um dado nem tampouco um ponto de partida, mas algo da ordem da *produção*. A subjetividade não estaria na origem, como uma invariante encarada de maneira naturalista, mas como ponto de chegada de um processo complexo, isto é, como um devir (BIRMAN, 2000, p. 80).

Os sujeitos da ordem da produção, diferente dos essencialistas sujeitos do Iluminismo e sociológico, não se voltam para si a “buscar o indizível”, nem buscam “revelar o oculto”. Seu movimento para constituição de si é para fora, “de captar o já [...] dito”, de “reunir o que se pôde ouvir ou ler” (FOUCAULT, 2004, p. 149). É através da apropriação do que lhe é externo que os sujeitos se constituem, estabelecendo uma ligação entre os processos de leitura de mundo e escrita de si.

Se leitura e escrita não se desvencilham, a própria seleção da leitura implica a escrita. Logo, o que faz Duncan escolher tais elementos em detrimento de outros? O que isso diz sobre sua subjetividade? Por que *Juliet, Naked* é um *break-up album*⁹ melhor que *Blood on The Tracks* do Dylan? Lembremos que o julgamento de valor é um fator de grande importância na cultura popular, sempre haverá o bom e o ruim, o relevante e o irrelevante. A princípio, tais diferenciações de caráter subjetivo podem parecer apenas consequência do gosto, uma categoria, apresentada pelo senso comum, como indiscutível, associada, então, a irracionalidade. Porém, em *Performing rites: on the value of popular music* (1996), Simon Frith aponta que julgar entre o que é bom e o que é ruim na cultura popular afirma-se como um exercício de objetividade, uma vez que se fundamenta na capacidade racional de evidenciar e persuadir através da demonstração do objeto. Duncan, assim como outros usuários dos fóruns online de fãs, utiliza suas postagens para analisar as canções e, assim, tentar convencer outros usuários da relevância ou irrelevância do objeto analisado. As tentativas de persuasão não se restringem aos ambientes virtuais. Nas conversas entre Annie e

⁹ Categoria de álbum musical composto por músicas que falam sobre as consequências e eventuais dificuldades vividas por alguém após o fim de um relacionamento amoroso.

Duncan, o assunto está sempre retornando e o poder de persuasão é um ponto-chave, como na comparação entre os álbuns *Juliet* e *Juliet, Naked*:

ele valorizava suas ideias sobre o trabalho de Crowe – ela podia ser surpreendentemente perspicaz, às vezes, dada sua falta de vontade de mergulhar no assunto, e ele queria saber se ela tinha notado as mesmas coisas que ele notou: a falta de refrão em ‘The Twentieth Call Of The Day’, por exemplo, que deu à música uma implacabilidade e uma aversão a si mesmo que você não conseguiria realmente detectar em sua forma ‘acabada’. (Ele tocava essa versão para qualquer um que ousasse repetir aquela antiga e cansativa afirmação de que Crowe era o Dylan dos pobres. ‘The Twentieth Call Of The Day’, na opinião de Duncan, era ‘Positively Fourth Street’, mas tinha mais textura e peso. E como Tucker cantava.) E quem teria pensado que ‘And You Are?’ poderia parecer tão sinistra? Em *Juliet*, era uma música sobre duas pessoas que tinham uma conexão de imediato – em outras palavras, era uma música de amor simples (mas muito bonita), um dia ensolarado antes que as tempestades psíquicas começassem a surgir do mar. Mas em *Juliet, Naked*, era como se os amantes estivessem de pé em uma pequena lagoa de sol que se tornasse menor, mesmo enquanto conversavam pela primeira vez. Eles podiam ver o trovão e a chuva e isso tornou o álbum mais completo, de alguma forma, mais coerente. Era uma tragédia apropriada, com o destino prestes a acontecer desde o início. A barreira plana de ‘You And Your Perfect Life’, entretanto, deu à música um poder surpreendente que foi abafado pelo histrionismo da versão *rock 'n' roll* (HORNBY, 2014, p. 28-29, tradução nossa)¹⁰.

Duncan apresenta uma análise bem articulada, exemplificada e que busca o convencimento – “ele queria saber se ela tinha notado as mesmas coisas que ele notou”. Apesar da objetividade dos julgamentos, Frith não rejeita a subjetividade presente neles, no entanto o que os torna subjetivos não é a inquestionabilidade do gosto, mas o fato de constituir os sujeitos que qualificam. Os julgamentos de valor dizem muito sobre quem os fala e “tornar-se outra pessoa, nos falsificar por qualquer motivo significa fingir que gosta de coisas que achamos não ter valor algum” (FRITH, 1996, p. 5, tradução nossa)¹¹. Logo, a avaliação de *Juliet, Naked* possui um caráter subjetivo por compor o sujeito que a faz e não fruto de uma preferência inexplicável.

¹⁰ “He valued her insights into Crowe’s work – she could be surprisingly shrewd, sometimes, given her unwillingness to immerse herself in the subject, and he wanted to hear whether she’d noticed the same things that he’d picked up: the lack of chorus in ‘The Twentieth Call Of The Day’, for example, which gave the song a relentlessness and a self-loathing that you couldn’t really detect in its ‘finished’ form. (He’d play this version to anyone who dared to trot out that tired old line about Crowe being the poor man’s Dylan. ‘The Twentieth Call Of The Day’, in Duncan’s opinion, was ‘Positively Fourth Street’, but it had more texture and heft. And Tucker could sing.) And who’d have thought that ‘And You Are?’ could sound so ominous? On *Juliet*, it was a song about two people making a connection straight away – in other words, it was simple (but very pretty) love song, a sunny day before the psychic storms started rolling in from the sea. But on *Juliet, Naked*, it was as if the lovers were standing in a little pool of sunlight that was becoming smaller even while they were talking for the first time. They could see the thunder and the rain, and it made the album more complete, somehow, more coherent. It was a proper tragedy, with the doom about to befall them implied from the very beginning. The flat restraint of ‘You And Your Perfect Life’, meanwhile, gave the song a staggering power that was muffled by the histrionics of the rock ‘n’ roll version.”

¹¹ “to become another person, to fake ourselves for whatever reasons, means having to pretend to like things in which we find nothing valuable at all”

O primeiro contato com *Juliet, Naked* evidencia a diferença entre o casal de namorados, uma vez que, para ela, a versão concluída do álbum é melhor do que sua versão não finalizada. Duncan faz questão de convencê-la, objetivamente, da superioridade de *Naked* sobre *Clothed* (como ele passa a chamar *Juliet*), vide a última citação. No entanto, ele percebe que sua circunstância pessoal tem um grande papel na sua preferência, algo que ele não tinha valorizado até este momento.

E a paixão pareceu ser, para Duncan, parte do ser humano. Ele a avaliou em sua música, seus livros e seus programas de TV: Tucker Crowe era apaixonado, Tony Soprano também. Mas ele nunca tinha realmente a avaliado em sua própria vida, e talvez agora ele estivesse pagando o preço, se apaixonando em um momento inoportuno. Mais tarde, ele se perguntou se *Juliet, Naked* tinha feito algo com ele – acordou-o, sacudiu uma parte que estava entorpecida. Ele certamente tinha estado mais emocional, nos dias desde que ele o ouviu pela primeira vez, propenso a desconfortos repentinos no estômago e a uma incômoda e ocasional lágrima inexplicável (HORNBY, 2014, p. 73-74, tradução nossa)¹².

Apesar de Duncan estabelecer uma relação de causa e consequência entre *Juliet, Naked* e seu estado emocional, sendo o primeiro a causa e o segundo a consequência, gostaríamos de destacar o vínculo entre os dois, sem ser, necessariamente, causal. Foucault (2004) associa a escrita de si aos cadernos de notas da Antiguidade grega, sendo estes conduzidos pelos princípios da “verdade local da sentença” e “o seu valor circunstancial de uso”. A escrita de si, então, seria a combinação desses dois princípios: “a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam seu uso” (FOUCAULT, 2004, p. 151). Duncan aponta, na sua interpretação de *Juliet, Naked*, sua verdade local, suas possíveis significações, porém a particularidade da sua circunstância – estar apaixonado – contribui para sua preferência e interpretação.

Relembremos a descrição das personagens Gav e Barnesy. Homens de meia idade, praticantes da dança *northern soul* que se encontram regularmente em clube de dança vestidos com trajes esportivos e munidos com os materiais necessários para a dança (talco para pista e toalha). O que significa, então, para eles, essa dança e todos os atributos performáticos que ela abarca? Talvez o resgate de um passado, de uma juventude que não é possível recuperar,

¹² “And it seemed to Duncan that passion was a part of being human. He valued it in his music and his books and his TV shows: Tucker Crowe was passionate, Tony Soprano too. But he had never really valued it in his own life, and maybe now he was paying the price, by falling in love at an inopportune time. Later, he wondered whether *Juliet, Naked* had done something to him – woken him up, shaken some part of him that had gone numb. He’d certainly been more emotional, in the days since he first heard it, prone to sudden lurches in the stomach and the occasional, inexplicable prickle of tears.”

apenas encenar através dos gostos musicais. São exatamente esses os sentimentos que podemos deduzir na fala de um conhecido, Terry Jackson, que Annie encontra no clube:

Não posso dançar como antes. Mas eu não perderia um. Esta é, mais ou menos, a última coisa que temos aqui. É uma espécie de longo adeus aos velhos tempos, quando eu tinha minha *scooter*, e costumávamos ir... arranhões em frente ao mar. Os *mods* aqui se tornaram *northern soulies*. Mas não vai durar muito mais tempo, não é? Olhe para nós. (HORNBY, 2014, p. 135, tradução nossa)¹³.

O *northern soul* possui um valor identitário para Gav e Barnesy, pois na apropriação os indivíduos acabam por ressignificar os elementos culturais. Isso não quer dizer que o *northern soul* perde a sua significação ao ser apropriado, pelo contrário, de acordo com Foucault (2004), a apropriação lhe atribui um novo sentido conforme a circunstância da enunciação. Portanto, o *northern soul* como movimento se mantém, mas, para os fãs trabalhados no romance, também evidencia um lado nostálgico das suas subjetividades.

Outro fator contextual que influencia as escolhas de Duncan é sua posição como fã e professor universitário. Essa lhe proporciona uma autoridade ao julgar os elementos da cultura popular, que são localizados em uma condição hierárquica. Frith (1996) afirma que a cultura popular, assim como a cultura de elite, é marcada por uma classificação hierárquica dos seus constituintes, sendo o conhecimento acumulado e a habilidade discriminatória, os valores necessários para considerar a autoridade de um julgamento. Duncan é marcado pelos dois valores: sua posição como fã – colecionador de álbuns, conhecedor da vida íntima do seu ídolo, conhecedor das letras, melodias e performances em diferentes versões, além do reconhecimento de outros fãs – garante seu conhecimento acumulado. Essa posição ganha destaque principalmente quando em contraste com outros personagens que não possuem esse “título”, como neste diálogo entre Annie e Duncan:

‘Eu escrevi algo.’
 ‘Sobre o quê?’
 ‘Sobre *Naked*.’
 Duncan olhou para ela.
 ‘Você?’
 ‘Sim. Eu.’
 [...]
 ‘E você acha... Bem, você acha que é qualificada para escrever algo?’
 ‘É uma questão de qualificações?’
 ‘Interessante você perguntar. Quero dizer, você tem toda a liberdade para escrever o que você quiser.’

¹³ “I can’t dance like I could. But I wouldn’t miss one. This is the last thing we’ve got left here, more or less. It’s a sort of long goodbye to the old days, when I had my scooter, and we used to go into... *scrapes* on the sea-front. The mods up here all became northern soulies. But it’s not going to last much longer, is it? Look at us.”

‘Obrigada.’

‘Mas para o *website*... As pessoas esperam certo nível de conhecimento.’ (HORNBY, 2014, p. 40-41, tradução nossa)¹⁴.

Em conjunto com sua posição de fã, Duncan é um professor universitário. Não fica muito claro no romance a qual departamento ou área de estudo ele se dedica, no entanto sabemos que envolve a análise de elementos midiáticos da cultura popular. Seu estilo de vida – trabalho, *hobbies* e até relacionamentos – está interligado, quase completamente, à sua paixão pela cultura *pop*. Como afirma Giddens, ao refletir sobre a identidade no que denomina modernidade radicalizada, “um estilo de vida envolve um conjunto de hábitos e orientações e, assim, tem uma certa unidade – importante para uma sensação de continuidade ontológica – que liga as opções num padrão mais ou menos ordenado.” (GIDDENS, 2002, p. 80). Sua profissão segue, então, o padrão dos seus interesses pessoais e, assim como sua faceta de fã, assegura a autoridade do seu julgamento. A academia sempre teve um papel importante no estabelecimento do que consideramos válido ou inválido na arte como, por exemplo, na instauração dos clássicos da literatura ocidental ou o reconhecimento de artistas marginais apenas quando abraçados pelos intelectuais acadêmicos. Ambas as qualificações, fã e professor universitário, seriam vistas como forma de validar seu julgamento, porém, de maneira cômica, o narrador brinca com os valores que determinam a autoridade de uma avaliação. A supervalorização que Duncan atribui a *Juliet, Naked* motiva Annie a questionar sua autoridade ao conferir julgamentos de valor.

Ela sempre pensou que seu interesse apaixonado por música, filmes e livros indicavam inteligência, mas é claro que não precisava indicar nada do gênero, se ele constantemente fizesse conclusões erradas. Por que ele estava ensinando a estagiários de encanação e futuros recepcionistas de hotel assistir à televisão americana, se ele era tão inteligente? Por que ele escreveu milhares de palavras para *websites* obscuros que ninguém jamais leu? E por que ele estava tão convencido de que um cantor que ninguém nunca prestou muita atenção era um gênio para rivalizar com Dylan e Keats? (HORNBY, 2014, p. 36, tradução nossa)¹⁵.

¹⁴ ‘I wrote something.’

‘What about?’

‘About *Naked*.’

Duncan looked at her.

‘You?’

‘Yes. Me.’

[...]

‘And do you think... Well, do you think you’re *qualified* to write something?’

‘Is it a matter of qualifications?’

‘Interesting question. I mean, you’re perfectly at liberty to write whatever you want.’

‘Thanks.’

‘But for the website... People expect a certain level of expertise.’

¹⁵ “She’d always thought that his passionate interest in music and film and books indicated intelligence, but of course it didn’t have to indicate anything of the sort, if he constantly got the wrong end of the stick. Why was he

A crítica principal que Annie faz ao namorado é baseada na visibilidade que as ideias dele não alcançam. Apesar da sua posição local de autoridade nos círculos sociais das realidades virtual e concreta (fóruns *online* e a pequena cidade de Gooleness), em proporções globais sua autoridade se esvai. Ele não trabalha em uma grande universidade reconhecida internacionalmente, suas resenhas não atingem o grande número de leitores e seu objeto de admiração, Tucker Crowe, não é mais reconhecido pela mídia, nem pelo público.

Em outra passagem, a autoridade de Duncan é, novamente, contestada, mas, dessa vez, por seu outro par romântico, Gina. Enquanto ouvem *Juliet, Naked*, as duas personagens começam a relacionar suas vidas pessoais à letra de uma das músicas do álbum.

‘Quem é a sua?’ Gina perguntou a Duncan.

[...]

‘Quem é a minha o quê?’

‘Sua... Como é que ele chama? “Princesa Impossível”?’

‘Não sei. A maioria das mulheres com que me relacionei eram bem razoáveis, na verdade.’

‘Mas não é exatamente sobre isso que ele está falando, não é?’

Duncan olhou espantado para ela. Ninguém jamais tinha tentado discutir com ele sobre as letras de Tucker Crowe. Não era como se Gina estivesse discutindo com ele. Mas ela parecia estar à beira de uma interpretação que diferia da sua e isso o fazia sentir-se um pouco irritado.

‘Então, do que ele está falando, grande Crowologista?’

‘Desculpa, eu não queria ... Não estou me colocando como uma especialista.’

‘Bom’, ele disse e riu. ‘Leva um tempo.’

‘Tenho certeza.’

‘Mas ela não é Princesa Impossível porque está fora do alcance? Não porque ela é uma pessoa impossível?’ (HORNBY, 2014, p. 189-190, tradução nossa)¹⁶.

Novamente, a personagem fã é questionada por alguém que não possui um conhecimento acumulado sobre o assunto, no entanto, o questionamento parte de uma

teaching trainee plumbers and future hotel receptionists how to watch American television, if he was so smart? Why did he write thousands of words for obscure websites that nobody had ever read? And why he so convinced that a singer nobody had ever paid much attention to was a genius to rival Dylan and Keats?”

¹⁶ ‘Who’s yours?’ Gina asked Duncan.

[...]

‘Who’s my what?’

‘Your... What does he call her? “Princess Impossible”?’

‘I don’t know. Most of the women I’ve had relationships with were pretty reasonable, really.’

‘That’s not what he’s on about, though, is it?’

Duncan stared at her. Nobody had ever attempted to argue with him about Tucker Crowe’s lyrics. Not that Gina was arguing with him, exactly. But she seemed to be on the verge of an interpretation that differed from his own, and it made him feel a little irritable.

‘What’s he on about, then, oh great Crowologist?’

‘Sorry, I didn’t mean to... I’m not setting myself up as an expert.’

‘Good,’ he said, and laughed. ‘It takes a while.’

‘I’m sure.’

‘But isn’t she Princess Impossible because she’s out of reach? Not because she’s an impossible person?’

interpretação do texto. O próprio Duncan reconhece, em outros momentos da narrativa, a multiplicidade de interpretações que uma obra pode suscitar, no entanto o seu local de autoridade torna essa premissa um paradoxo para ele. A crítica (irônica e cômica) surge da incredulidade dele ao perceber que alguém está oferecendo uma outra leitura para a letra da música de um artista do qual ele é um especialista.

Podemos estabelecer um diálogo entre a autoridade tradicional do *expert* e o conceito de pós-modernismo como teorizado por Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo* (1991). Conforme Hutcheon, o seu objeto de análise, o pós-modernismo, é “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (1991, p. 20), pois está vinculado à ideia de um retorno ao passado. Todavia, o repensar pós-modernista “é sempre uma reelaboração crítica, nunca um ‘retorno’ nostálgico. É aí que está o papel predominante da ironia no pós-modernismo” (HUTCHEON, 1991, p. 21). Apoiando-se nos estudos de Lyotard sobre a dissolução das narrativas-mestras¹⁷, Hutcheon define o pós-modernismo como uma constante crítica aos limites das convenções sociais e artísticas e uma defesa do caráter plural e provisório da cultura. Através de estratégias de escrita, como a paródia, a ironia e a autoficção, a arte pós-moderna confirma o passado e depois ataca seus princípios fundamentais que se baseiam no liberalismo burguês.

Duncan vive as contradições do pós-modernismo. Suas identidades de professor universitário e fã estão em eterno conflito por causa da visão dualista entre alta cultura e cultura popular. Seu anseio por investigar Tucker Crowe pela perspectiva consagrada da elite encontra diversos empecilhos no meio do caminho, como nas conversas com Annie e Gina. Assim, o romance desloca certas premissas de ordem da tradição como a consagração de uma interpretação de uma obra ou a soberania da leitura baseada no conhecimento sobre a vida do autor.

As escolhas que compõem o estilo de vida de Duncan, assim como de outros personagens, são também importantes para desenvolver a identidade que eles querem que os outros percebam. Os elementos culturais dispostos na cultura popular já são carregados de simbologias, principalmente associadas aos grupos que os consomem. Assim, livros, artistas ou séries televisivas são categorizados pelas subculturas que os consomem (*hipster*, *grunge*, *headbanger*, *nerd* e assim por diante). Essa associação pode definir, de maneiras diferentes

¹⁷ Segundo Lyotard em *A condição pós-moderna* (2015), as narrativas-mestras são grandes teorias ocidentais que tem por objetivo oferecer um saber universalizante e teleológico ignorando as contradições e as multiplicidades históricas. A partir do termo jogos de linguagem de Wittgenstein, o filósofo francês define a condição pós-moderna como uma abertura para a diferença no saber, proporcionando a possibilidade de micronarrativas que competem entre si.

em diferentes circunstâncias, o valor cultural positivo ou negativo desses elementos que, conseqüentemente, transportam valores aos sujeitos. Uma das grandes batalhas entre o que é bom e o que é ruim na cultura popular está relacionada aos conceitos de *mainstream* e *underground*. Esses dois termos estão conectados, em sua forma mais usual, ao que está ao alcance do grande público e ao que não está, respectivamente. Assim, as novelas com altos níveis de audiência, os livros mais vendidos, as músicas mais tocadas nas paradas, os grandes sucessos de bilheterias, entre outros formam o que se caracteriza como *mainstream*. Esses produtos da mídia de alto consumo atendem a certos padrões e fórmulas para que o sucesso de vendas seja alcançado. É importante considerar que essa estratégia de análise parte do pressuposto de que o grande público (“as massas”) ocupam uma posição de recepção passiva e estão, conseqüentemente, sujeitos à alienação que a categoria de produção cultural *mainstream* produziria e/ou reforçaria. É inegável o papel da indústria cultural na formação e reprodução de ideologias, porém o que é questionável é a passividade do grande público no momento da recepção.

Em contraste com o *mainstream*, o *underground* teria um caráter subversivo por não se encaixar nos modelos das grandes produtoras, editoras, gravadoras etc. Ele está associado com as chamadas subculturas (*hippies, punks, mods* etc), movimentos de resistência às produções comerciais e a todo um estilo de vida dominante. De acordo com Hebdige, o poder de significação das subculturas “não é apenas [...] uma metáfora para a anarquia potencial ‘desregrada’, mas [...] um mecanismo real de desordem semântica: um tipo de bloqueio temporário no sistema de representação” (2006, p. 90, tradução nossa)¹⁸. Ainda no mesmo texto, Hebdige afirma que é através da bricolagem no estilo que as subculturas causam a desordem na representação dominante, ao retirar signos de seu contexto padrão e os ressignificarem. No entanto, mais uma vez, é questionável o valor subversivo em certas produções consideradas como *underground*.

O que é importante destacar nessa discussão é a relação dos sujeitos com esses marcadores sociais. O *underground*, muitas vezes, é compreendido como superior, em termos estéticos, à produção *mainstream*. Essa divisão hierárquica, de certa maneira, está associada à caracterização subversiva do primeiro em detrimento da caracterização manipuladora e repetitiva do segundo. Além disso, o fator popularidade tem uma grande influência. Enquanto, o *mainstream* atrai as grandes “massas não-pensantes”, o *underground* seria reservado a um

¹⁸ “not only [...] a metaphor for potential anarchy ‘out there’ but [...] an actual mechanism of semantic disorder: a kind of temporary blockage in the system of representation.”

público menor capaz de compreender o seu discurso insubmisso.¹⁹ Assim, para os sujeitos em produção pode ser mais vantajoso optar por elementos da cultura *underground*, pois, dessa maneira, eles podem se associar ao status positivo (*cool*) que esses elementos carregam. Por outro lado, a cultura *mainstream* carregaria um status negativo para o sujeito, inclusive, não sendo capaz de se diferenciar na multidão de sujeitos que lutam para ser diferentes e únicos.

Apesar de possuir estilos de vida e gostos distintos, Duncan e a dupla Gav e Barnesy estão de acordo quando a escolha é marcada pelos indicadores *mainstream* e *underground*. Em seus discursos, há uma forte preferência por signos do mercado cultural que não são evidenciados pelos grandes holofotes da mídia. Para Annie e Ros, as músicas que embalam o ritmo do *northern soul* são similares ao som da Tamla Mototown e, em contrapartida, Gav frisa o problema da gravadora:

‘Mas a maioria das músicas da Tamla é muito famosa, entende?’ disse Gav.

‘Muito famosa?’

‘Não é raro o suficiente. Tem que ser raro.’

Então Duncan, apesar de todas as indicações do contrário, encontraria um terreno comum com Gav e Barnesy, afinal. Havia a mesma necessidade por obscuridade, a mesma suspeita de que, se uma música tivesse atingido um grande número de pessoas, de alguma forma havia sido drenada do seu valor. (HORNBY, 2014, p. 133, tradução nossa)²⁰.

O valor dos signos culturais, tanto para Duncan quanto para Gav e Barnesy, está intrinsecamente relacionado à sua notoriedade. Quanto mais obscuro e pouco conhecido, mais valioso torna-se o signo. Mas assim como as identidades dos sujeitos em produção, os signos culturais não possuem fixidez de valores. As categorias sólidas que estabeleciam sistemas binários para os signos culturais – cultura de elite/cultura de massa, cultura dominante/subculturas, *underground/mainstream* etc – estão, cada vez mais, suscetíveis a deslocamentos temporais e espaciais que requalificam os signos. Isso não significa que as diferenças entre *high culture* e *low culture*, entre outras divisões, não existam mais, o que modifica é a natureza da divisão. Como afirma Andreas Huyssen,

¹⁹ Mais uma vez, queremos marcar aqui que a cultura popular não pode ser analisada apenas em oposição a cultura de elite, já que a própria retém contradições.

²⁰ “‘But most Tamla’s too famous, see?’ said Gav.

‘Too famous?’

‘Not rare enough. It’s got to be rare.’

So Duncan would, despite all indications to the contrary, find common ground with Gav and Barnesy after all. There was the same need for obscurity, the same suspicion that if a piece of music had reached a large number of people, it had somehow been drained of its worth.”

o que costuma ser uma divisão vertical se tornou, nas últimas décadas, uma zona fronteira horizontal de trocas e pilhagens, de viagens transnacionais de idas e vindas e todos os tipos de intervenções híbridas. E complexidade não se encontra apenas em um lado do antigo binário (HUYSSSEN, 2002, p. 29).

Essas “idas e vindas” tornam-se mais evidentes quando, segundo Janotti (2014), contrastamos a diferença do termos popular e *pop* nos estudos culturais brasileiros em relação aos estudos ingleses. Enquanto, no primeiro, o popular é marcado por um caráter folclórico e o *pop* está associado às produções midiáticas, no segundo essa distinção quase não é considerada.

Um exemplo é o rock, que em terras brasileiras é conhecido como música midiática e nos estudos ingleses é classificado como ‘popular music’. Já a denominação música popular brasileira (MPB) inclui expressões musicais midiáticas e urbanas que teriam se apropriado de elementos da chamada música popular (JANOTTI, 2014, p. 35).

Podemos pensar, também, em artistas que começaram suas carreiras vistos como artistas populares e conseqüentemente desvalorizados pela cultura de elite, mas que, ao longo do tempo, passaram a ser destacados da sua posição “inferior” e abraçados pelas instituições legitimadoras da cultura como os sistemas educacionais. Dessa maneira, gostar desses artistas, agora valorizados, atribui ao indivíduo um capital simbólico (BOURDIEU, 1983) que o diferencia. “Nada distingue, com efeito, mais rigorosamente as diferentes classes do que as disposições e as competências objetivamente exigidas pelo consumo legítimo das obras legítimas” (BOURDIEU, 1983, p. 89).

Quando Duncan rejeita produções com apelo *mainstream*, precisamos, então, considerar seu local de fala como professor universitário, homem, da classe média e inglês para entender como isso afeta suas escolhas. De forma paradoxal, a personagem busca restituir uma aura artística, baseada na raridade, ao redor da produção do cantor americano, apesar do contexto de reprodutibilidade técnica contribuído pela relação entre industrialização e cultura (BENJAMIN apud HOISEL, 1980). A obscuridade e unicidade do acesso ao álbum *Juliet, Naked* reforçam seu caráter *underground* e sua aproximação ou distinção em relação a outros signos culturais:

‘Eu acho que é uma obra-prima. Acho que ganha do outro em todos sentidos. E como o outro é meu álbum favorito de todos os tempos...’

‘Você não está falando sério?’

“‘Monótono’! Meu Deus! O que mais é monótono para você? *Rei Lear*? *A terra inútil*?’

‘Não faça isso, Duncan. Você sempre perde a razão quando fica com raiva.’

‘Isso é raiva para você.’
 ‘Não, mas... Não estamos tendo uma discussão de casal. Estamos tentando discutir, você sabe, um trabalho artístico.’
 ‘Não para você. Para você estamos tentando discutir um trabalho de merda.’
 ‘Aí está você. Você acha que é *Rei Lear*, eu acho que um trabalho de merda... Controle-se, Duncan. Eu amo o outro. Acho que a maioria das pessoas também vão pensar a mesma coisa.’
 ‘Oh, a maioria das pessoas. Nós sabemos o que a maioria das pessoas pensam sobre tudo. A sabedoria das multidões. Jesus. A maioria das pessoas prefeririam comprar um álbum feito por um anão dançante de um *reality show*.’ (HORNBY, 2014, p. 29-30, tradução nossa)²¹.

Juliet, Naked é uma obra de arte para Duncan, assim como a peça de Shakespeare e o poema modernista de T. S. Eliot, duas obras canônicas. Para legitimar o valor do álbum não finalizado de Tucker Crowe, é preciso aproximá-lo a obras validadas pela alta cultura. Seu discurso vai além da valorização da cultura de elite e fundamenta-se também na depreciação da baixa cultura e, conseqüentemente, da produção *mainstream*. O argumento de Annie de que a maioria das pessoas prefeririam *Juliet* ao invés de *Juliet, Naked* não é reconhecido por Duncan, pois, para ele, o que é abraçado pela maioria, como um álbum de um ex-integrante de um *reality show*, não possui uma qualidade estética.

O exercício de julgar esteticamente os signos culturais, escolhendo-os ou não para a composição de si, envolve tanto o percurso pessoal dos sujeitos em produção, ou seja, ao julgar e escolher os sujeitos falam de si, como também o contexto sócio-histórico dos próprios signos que já são carregados de significações. “A escrita como exercício pessoal feito por si e para si é uma arte da verdade díspar” (FOUCAULT, 2004, p. 151).

2.2 Gosto e relações interpessoais

Por ser uma atitude reveladora das subjetividades de quem escolhe, as decisões no “supermercado cultural global” são um importante fator para a sociabilidade das personagens. De acordo com Simon Frith, ouvir música, ir ao cinema e assistir a TV junto têm uma função

²¹ “‘I think it’s a masterpiece. I think it blows the other one out of the water. And as the other one is my favorite album of all time...’
 ‘You’re not serious?’
 “‘Dreary!’ My God! What else is dreary, according to you? *King Lear*? *The Waste Land*?’
 ‘Don’t do that, Duncan. You always lose your powers of reason when you get angry.’
 ‘That’s anger for you.’
 ‘No, but... We’re not having a domestic. We’re trying to discuss, you know, a work of art.’
 ‘Not according to you. According to you we’re trying to discuss a piece of shit.’
 ‘There you go. You think it’s *King Lear*, I think it’s a piece of shit... Get a grip, Duncan. I love the other one. I suspect most people will feel the same way.’
 ‘Oh, most people. We all know what most people think about everything. The wisdom of fucking crowds. Jesus. Most people would rather buy an album made by a dancing midget from a reality TV show.’”

semelhante à leitura de romances em comum nos ritos de cortejo do século XIX, pois eles serviam como uma forma de conhecer os sentimentos e pensamentos mais profundo da alma desejada: “assumimos que podemos conhecer alguém através dos seus gostos (examinar os livros e as estantes de discos na primeira vez que o visitamos, esperar ansiosamente para saber o que achou enquanto saímos de um filme ou show)” (FRITH, 1996, p. 5, tradução nossa)²². O gosto, aqui marcado pela sua natureza performática, não só organiza os conflitos da validação estética como também agencia afetividades.

Os dois relacionamentos amorosos de Duncan são ordenados pelo gosto. O principal conflito da personagem Annie é a sua relação amorosa com Duncan, mais precisamente, a falta de uma intensidade afetiva e carnal que unisse os dois. São os interesses em comum que motivam o casal:

às vezes, Annie sentia-se menos como uma namorada do que uma amiga da escola que vinha visitar nos feriados e tinha ficado durante os próximos vinte anos. Ambos se mudaram para a mesma cidade litorânea inglesa ao redor da mesma época, Duncan para terminar sua tese e Annie para ensinar, e eles foram apresentados por amigos em comum que podiam ver isso, se nada mais, poderiam falar sobre livros e música, ir para o cinema, viajar para Londres ocasionalmente para ver exposições e shows. Gooleness não era uma cidade sofisticada. Não havia cinema artístico, não havia comunidade gay, não havia nem uma *Waterstone* (a mais próxima era na estrada em Hull), e eles se encontraram com alívio. Começaram a beber juntos à noite e a dormir juntos nos fins de semana, até que, eventualmente, os pernoites se transformaram em algo indistinguível da convivência. E eles ficaram assim para sempre, presos em um mundo de pós-graduação perpétuo, no qual shows, livros e filmes importavam mais para eles do que para outras pessoas de sua idade (HORNBY, 2014, p. 7, tradução nossa)²³.

Isolados em uma cidade do interior da Inglaterra que não atendia aos seus padrões culturais, Annie e Duncan encontram um no outro um refúgio para um intercâmbio cultural confundido aos poucos por uma atração amorosa. No entanto, como sujeitos em produção, as personagens estão sempre suscetíveis à reflexão e, se for preciso, à mudança. No capítulo “Trajetória do eu”, em *Modernidade e identidade* (2002), Anthony Giddens analisa como se

²² “We assume that we can get to know someone through their tastes (eyeing someone’s books and record shelves the first time we visit them, waiting nervously to see what a date says as we come out of a movie or a concert).”

²³ “Sometimes Annie felt less like a girlfriend than a school chum who’d come to visit in the holidays and stayed for the next twenty years. They had both moved to the same English seaside town at around the same time, Duncan to finish his thesis and Annie to teach, and they had been introduced by mutual friends who could see that, if nothing else, they could talk about books and music, go to films, travel to London occasionally to see exhibitions and gigs. Gooleness wasn’t a sophisticated town. There was no arts cinema, there was no gay community, there wasn’t even a *Waterstone’s* (the nearest one was up the road in Hull), and they fell upon each other with relief. They started drinking together in the evenings and sleeping over at weekends, until eventually the sleepovers turned into something indistinguishable from cohabitation. And they had stayed like that for ever, stuck in a perpetual postgraduate world where gigs and books and films mattered more to them than they did to other people of their age.”

organiza os sujeitos da alta modernidade através da análise de livros de auto-ajuda. Ele conclui que o indivíduo, confrontado com uma complexa variedade de escolhas, compõe um estilo de vida em um padrão mais ou menos ordenado, que é visto como um projeto reflexivo, uma vez que o objetivo maior é construir-se e reconstruir-se para alcançar a satisfação. As escolhas, inclusive as relacionadas aos relacionamentos amorosos, são constantemente reavaliadas, buscando entender o que está errado e o que pode ser melhorado.

Todavia, é importante compreender o caráter das relações interpessoais no que Giddens denomina alta modernidade. Essas são percebidas como relações puras, pois “em contraste com laços pessoais próximos em contextos tradicionais, a relação pura não está ancorada em condições exteriores da vida social e econômica – é como se flutuasse livremente” (GIDDENS, 2002, p. 87). Logo, a base de uma relação pura é o que os envolvidos podem usufruir dela, como eles podem encontrar satisfação através da intimidade. E, assim como o projeto de vida do sujeito, esse tipo de relação está aberta a reorganização. “O auto-exame inerente à relação claramente se liga muito de perto com o projeto reflexivo do eu. ‘Como estou?’ é uma pergunta diretamente envolvida com as recompensas que a relação propicia assim como com a dor que pode infligir” (GIDDENS, 2002, p. 89).

Esse momento de reflexão, de perguntar-se se a relação em que estão ainda lhe traz bons frutos, é o momento pelo qual ambas as personagens Annie e Duncan estão passando. O gosto os uniu, porém o que um dia lhes trazia segurança, agora provoca hesitação e incerteza. E é neste momento de insegurança –

não tinha problema, pensou Duncan, que ele e Annie nunca tivessem se apaixonado. O casamento deles tinha sido arranjado e funcionou perfeitamente bem: os amigos tinham combinado seus interesses e temperamentos com cuidado e eles entenderam o recado. Ele nunca tinha sentido um frio no estômago, da mesma forma que dois pedaços de quebra-cabeça conectados nunca sentiram, até onde se sabe (HORNBY, 2014, p. 73, tradução nossa)²⁴.

– que Duncan conhece Gina, uma nova associada do departamento de Artes Performáticas Avançadas. “Gina era cantora, atriz, dançarina e, apesar de ainda sonhar em fazer algumas dessas coisas profissionalmente, a vida tinha exaurido todos os sonhos dela” (HORNBY,

²⁴ “It was OK, Duncan thought, that he and Annie had never been in love. Theirs had been an arranged marriage, and it had functioned perfectly well: friends had matched up their interest and temperaments carefully, and they’d got it right. He had never once feel itchy, in the way that two connecting pieces of jigsaw never felt itchy, as far one could tell.”

2014, p. 74, tradução nossa)²⁵. Além da aura artística que rodeia a personagem, outra peculiaridade chama a atenção de Duncan:

ela se sentou ao lado dele em uma pausa para o café no segundo dia, fez-lhe perguntas, ouviu suas respostas e provou conhecer algumas coisas importantes para ele. No dia seguinte, quando ela perguntou se ela poderia pegar emprestado a primeira série de *The Wire* e disse-lhe que tinha aceitado o emprego para se afastar de um relacionamento prejudicial, ele sabia que estava em apuros (HORNBY, 2014, p. 74, tradução nossa)²⁶.

O que torna Gina interessante para ele é como ela reage ao que ele define como um indicador de caráter: os gostos e interesses pela cultura *pop*, pois funcionam como um meio para conhecê-la melhor. Além disso, ela diverge dos outros membros do departamento que para Duncan são entediantes por causa das suas escolhas no supermercado cultural global:

ele tinha feito poucos amigos no trabalho, principalmente porque considerava seus colegas como chatos incultos, mesmo aqueles que ensinavam cursos de artes. E eles, por sua vez, pensavam que ele era estranho, perseguindo para sempre algum obscuro afluente do *mainstream* para chegar à fonte de algo que estava interessado naquela semana. Achavam que ele era maníaco, mas, na opinião de Duncan, era porque seu gosto era definido, concreto, e se o próximo Dylan viesse tocar para eles na sala de funcionários, eles revirariam os olhos e continuariam buscando novos empregos no *Education Guardian*. Duncan os odiava e era por isso que ele tinha se apaixonado tanto por Gina, que parecia reconhecer que grandes obras de arte estavam sendo criadas todos os dias (HORNBY, 2014, 74-75, tradução nossa)²⁷.

A força que aproxima Duncan de Gina é a mesma que o distancia dos outros membros do círculo de trabalho: sua concepção de validação estética. Essa mesma força guia o círculo social de Duncan no ambiente virtual. A criação e a sua participação no site *Can Anybody Hear Me?* o permite estabelecer uma rede interpessoal que se liga, apesar da distância geográfica, pelo fascínio por Tucker Crowe.

Concluimos, até o momento, que a apropriação de signos culturais por parte dos sujeitos da estética da existência não só contribui para compor as identidades que habitam

²⁵ “Gina was a singer, an actor, a dancer, and though she still harboured dreams of doing some of those things professionally, life had worn all of the dreaminess off her.”

²⁶ “She sat next to him in a coffee break on her second day, asked him questions, listened to his answers, proved herself to be knowledgeable about some of the things that were important to him. The day after, when she asked whether she could borrow the first series of *The Wire* and told him that she’d taken the job to get away from a terminally ill relationship, he knew he was in trouble.”

²⁷ “He’d made very few friends on the staff, mostly because he regarded his colleagues as uncultured bores, even the ones who taught arts courses. And they in turn thought he was a weirdo, forever chasing up some obscure tributary of the mainstream to get to the source of whatever he happened to be interested in that week. They thought he was faddish, but in Duncan’s opinion that was because their taste were set, like concrete, and if the next Dylan came to perform for them in the staff room, they’d roll their eyes and continue to look for new jobs in the *Education Guardian*. Duncan hated them, and that was partly why he’d fallen so hard for Gina, who seemed to recognize that major works of arts were being created every day.”

esse sujeito como também norteia sua consciência de identidade coletiva que está, cada vez mais distanciada da ideia de identidade nacional à medida que se aproxima de uma identidade cultural, criada a partir do supermercado cultural global.

3. DAS IMAGENS DO FÃ E DO ÍDOLO

A forma como Duncan relaciona-se com o signo cultural Tucker Crowe pode ser compreendida pela relação fã-ídolo. Comumente, entendemos essa relação como admiração e dedicação exacerbada (ou até mesmo obsessiva) por um elemento da cultura popular. O entusiasmo é demonstrado de várias maneiras, como na formação de fã-clubes, participação em eventos que celebram o objeto de admiração, caracterizar-se como personagens dos mundos fictícios ou até mesmo a produção criativa baseada nos objetos de idolatria. O investimento apaixonado com o qual os fãs se dedicam é, muitas vezes, questionado por outros que o interpretam como obsessão cega. Mas será que essa é a única maneira de perceber a cultura *fandom*? Como ela é abordada em uma perspectiva histórica e acadêmica?

No ensaio *Is there a fan in the house?* (2006), o pesquisador em Estudos Culturais, Lawrence Grossberg, refaz o percurso histórico pelo qual passamos a compreender a figura do fã, destacando métodos de análise de algumas abordagens teóricas. A primeira é caracterizada por tentar organizar o fã a partir dos textos e imagens que ele cultua. Assim, trata-se de definir o que é cultura popular e quais produções se encaixam nessa definição. Grossberg aponta que o problema dessa lógica são os critérios de avaliação da cultura: as distinções entre cultura “de massa” e cultura de elite são fundamentadas em critérios estéticos ou morais? Além disso, uma análise histórica nos lembraria da fluidez e simultaneidade dos textos entre as categorias, o que dificulta a cristalização em concepções fixas e bem delimitadas.

A segunda abordagem concentra-se na recepção. Que tipo de pessoa torna-se fã e como é construída sua relação com a cultura popular? A partir desse modelo, o público da cultura popular é pensado como alienado e manipulado pela indústria cultural que visa apenas o lucro através de produções que proporcionam um entretenimento rápido, prazeroso e acrítico. Como afirma Monteiro, em seu artigo sobre o histórico dos estudos *fandom*,

a imagem do fã que emerge dessas pesquisas pioneiras é o resultado de uma tensão entre o desejo de compreender o fenômeno da idolatria sob uma nova perspectiva (alinhada com a proposta dos Estudos Culturais) e a influência que tais estudos sofrem da Teoria Crítica de Frankfurt, segundo a qual o fã era encarado como uma representação máxima do receptor passivo e manipulável. [...] Dessa forma, a imagem do fã apresentada por alguns desses estudos oscilava quase sempre entre duas representações extremas e estereotipadas – a massa de garotas histéricas e sexualmente promíscuas ou o misantropo obsessivo de tendências homicidas. (MONTEIRO, 2005, p. 4).

Porém, Grossberg aponta que houve uma alternativa à massa alienada consumidora da cultura popular, o que gerou uma divisão do público em duas esferas. A primeira ainda

permaneceria descrita pela audiência passiva que consome o entretenimento, esvaziado de sentido, da cultura popular. Por outro lado, haveria um grupo que assumiria uma posição diferente, pois transformaria as produções dando significações novas e originais através da apropriação ativa da cultura popular. O fã, então, seria interpretado por esse modelo, muito similar ao modelo das subculturas e se diferenciaria pelo seu dinamismo e habilidade

em discriminar entre aquelas formas populares que são ‘autênticas’ (ou seja, que são realmente arte, que realmente representam sua experiência etc) e aquelas que são resultado dos esforços das atividades comerciais de apropriar estas formas e produzir versões contaminadas para o grande público (GROSSBERG, 2006, p. 582, tradução nossa)²⁸.

Apesar de não ser uma visão pejorativa da figura do fã – pelo contrário, o fã ganha um status de elite, mesmo que ainda seja desprivilegiado em relação a alta cultura –, esse modo interpretativo ainda é guiado por um esquema reducionista que ignora as complexidades e contradições de ambas as partes da relação (e a própria relação) público/cultura popular.

Portanto, para Grossberg, é preciso partir de dois pressupostos ao discutir o *fandom*. Antes de mais nada, é preciso considerar o questionamento sobre a essência dos textos, isto é, um texto não possui em si sentido a ser reconhecido pelo seu público e não pode garantir que os efeitos intencionados no momento da produção serão alcançados. “As pessoas estão constantemente lutando, não apenas para compreender o que um texto significa, mas também para gerar um significado que o conecte a suas vidas, experiências, necessidades e desejos.”(GROSSBERG, 2006, p. 582-583, tradução nossa)²⁹. O histórico das vivências pessoais do leitor/consumidor dos textos será um importante fator para as múltiplas interpretações que podem ser atribuídas a um texto. Os diferentes contextos (temporais, espaciais, individuais) podem conferir diferentes funções a um mesmo texto sem que este as preveja.

O outro pressuposto é sobre o público. A completa alienação que lhe é atribuída é questionável, pois o ambiente cultural das “grandes massas” é continuamente criado por elas mesmas a partir dos signos culturais com os quais estão em contato. Sendo assim, o público em questão percebe a posição desprivilegiada em que está nas estruturas do poder. Além

²⁸ “to discriminate between those forms of popular culture which are ‘authentic’ (that is, which really are art, which really do represent their experience, etc.) and those which are the result of the efforts of the commercial mainstream to appropriate these forms and produce tainted versions for the larger audience.”

²⁹ “People are constantly struggling, not merely to figure out what a text means, but to make it mean something that connects to their own lives, experiences, needs and desires.”

disso, é necessário questionar a homogeneidade das “grandes massas” e passar a reconhecer as diferenças dentro desta “entidade” aparentemente una.

Em vista disso, de acordo com Grossberg, devemos pensar não nas partes isoladas da relação cultura popular/público, mas na própria relação que se estabelece. Assim, ele denomina sensibilidade, o vínculo que une contextos culturais³⁰ e públicos.

Uma sensibilidade é uma forma particular de engajamento ou um modo de operação. Ela identifica os tipos específicos de efeitos que os elementos dentro de um contexto pode produzir; define as possíveis relações entre textos e públicos dentro de seus espaços. A sensibilidade de um determinado contexto cultural (um ‘mecanismo’) define como textos específicos e práticas podem ser apreendidas e experienciadas, como elas são capazes de afetar o lugar do seu público no mundo e que tipo de textos podem ser incorporados ao mecanismo (GROSSBERG, 2006, p. 584, tradução nossa)³¹.

As diferenças de sensibilidade, então, vão produzir diferentes relações entre público e formas culturais. Para o consumidor comum, a sensibilidade opera através das estruturas de prazer, porém esta não opera em completo isolamento. Sentir prazer ou não está intrinsecamente relacionado com as estruturas de significado, isto é, com as ideologias, ou como Grossberg prefere chamar, os mapas de sentido com os quais nos localizamos no mundo. A partir do que definimos como “normal” e “natural”, construímos as formas pelas quais experienciamos a cultura.

Por outro lado, a sensibilidade do fã opera por outro viés: o afeto. Isso nos alude aos sentimentos que são provocados em nós quando estamos nos relacionando com o mundo. As coisas nos remetem a diferentes sentimentos e, assim, alcançam diferentes níveis de importância para nós. Diferentes formas culturais terão importâncias diferentes ou apenas uma forma cultural pode ser experienciada de forma diferente a depender do humor de seu público. Logo, as diferentes relações afetivas irão infligir significados e prazeres de diversas maneiras. É importante lembrar que o domínio do sentimento, aqui, não é de natureza subjetiva; ele pertence aos efeitos culturais e, portanto, é socialmente construído.

O afeto, como apresentado por Grossberg, não é desorganizado e sem forma, pelo contrário, assim como as ideologias, ele produz mapas, porém não de sentido e sim de

³⁰ Entendemos contexto cultural, aqui, como um centro que reúne uma gama de textos, linguagens e práticas, permitindo a relação entre formas culturais e usuários.

³¹ “A sensibility is a particular form of engagement or mode of operation. It identifies the specific sorts of effects that the elements within a context can produce; it defines the possible relationships between texts and audiences located within its spaces. The sensibility of a particular cultural context (an ‘apparatus’) defines how specific texts and practices can be taken up and experienced, how they are able to effect the audience’s place in the world, and what sort of texts can be incorporated into the apparatus.”

importância que direcionam nossos investimentos no mundo. Onde e como investimos são meios potenciais para a construção da identidade, uma vez que, o valor do afeto reside no “seu poder em investir diferença” (GROSSBERG, 2006, p. 586, tradução nossa)³². O eixo afetivo junta-se a outros como o sociológico, o físico e o ideológico para assinalar as diferenças do indivíduo em relação a outros, colaborando para que ele componha uma imagem de si. Para o fã, a cultura popular possui uma grande posição nos mapas de importância e, conseqüentemente, eles apontam para o constante esforço em organizar momentos de uma identidade estável, “locais em que podemos, pelo menos temporariamente, nos sentir ‘em casa’ com o que nos importamos” (GROSSBERG, 2006, p. 587, tradução nossa)³³. Os signos culturais e todas as práticas, textos, linguagens que seu contexto cultural abarca, incorporados aos mapas de importância, assumem uma autoridade própria que os permitem falar pelo fã. “A própria noção de um fã assume a forma da estreita relação entre ser (identidade) e importar-se (afeto); ela admite que a identidade tem importância e o que importa – o que tem autoridade – é o terreno apropriado para uma identidade estável” (GROSSBERG, 2006, p. 587, tradução nossa)³⁴.

Traçar um vínculo entre identidade e um signo cultural foi o nosso principal objetivo no primeiro capítulo. Duncan dedica-se – quem se dedica é porque se importa – intensamente a Tucker Crowe, em um movimento de dar significado ao signo e a si mesmo. *Juliet, Naked* importa porque o remete a sensação de estar apaixonado, na qual ele se encontra. Não é à toa que à medida que Gina vai se tornando menos fascinante, o álbum inacabado de Tucker também perde o brilho e a genialidade, antes admissíveis. Lembremos da subjetividade do gosto, segundo Frith: um julgamento de valor não é subjetivo por causa da sua inexplicabilidade, mas por revelar o sujeito que o diz. A sensibilidade que une Duncan (público) e Tucker Crowe (contexto cultural) não pode ser interpretada pelas estruturas do prazer, não porque estas não possam falar dos sujeitos, mas porque elas não explicam o investimento intenso que o primeiro lança sobre o segundo. Por outro lado, se percebemos o vínculo entre as partes da relação pelas estruturas do afeto, compreendemos Duncan e sua vida afetiva como fã que “constantemente luta para importar-se com algo e encontrar energia

³² “its power to invest difference.”

³³ “[...] sites at which we can, at least temporarily, find ourselves ‘at home’ with what we care about.”

³⁴ “The very notion of a fan assumes the close relationship between identity and caring; it assumes that identity matters and that what matters – what has an authority – is the appropriate ground of a stable identity.”

para sobreviver, para encontrar a paixão necessária para imaginar e performatizar seus próprios projetos e possibilidades” (GROSSBERG, 2006, p. 586-587, tradução nossa)³⁵.

No entanto, o afeto não se sustenta sozinho. Para que Duncan invista em Tucker Crowe e para que, assim, diferenças de importância sejam infligidas, é necessária uma legitimação ideológica. Logo, para justificar o fato de que algumas diferenças importam mais que outras, o afeto requer uma ideologia. Isso desvela a ligação entre os mapas de importância e o princípio ideológico do excesso, ou seja,

quanto mais poderoso for o investimento afetivo na diferença, mais poderosa deve ser a diferença ideologicamente e experimentalmente legitimada e, assim, maior o excesso que o diferencia. Este excesso, embora ideologicamente construído, está sempre além de um questionamento ideológico, pois ganha existência afetivamente (GROSSBERG, 2006, p. 587-588, tradução nossa)³⁶.

A categoria do excesso corresponde a um valor ideológico que distingue práticas culturais, por exemplo, o *pop* do *rock*, os filmes de arte dos filmes *blockbusters*, o *underground* do *mainstream*, entre outros. Práticas marcadas pelo excesso da diferença são, conseqüentemente, vistas como mais autênticas e, por isso, são importantes. O fã encontra-se neste jogo de comparação das autenticidades ideológicas, que não operam sempre da mesma maneira, sendo possíveis variações.

Propomos entender a imagem de Duncan como fã por essa perspectiva. A diferença de Tucker Crowe, isto é, o que o torna, para o fã Duncan, o investimento nele imprescindível, é determinada pelo fato de ser importante. Porém, não é uma relação de causa e consequência, ela é entendida de maneira circular: por ter importância, Tucker Crowe é diferente. Este, então, passa a ser compreendido pelo excesso da diferença que não pode ser entendido e experimentado por indivíduos fora da lógica da sua sensibilidade afetiva. Diante disso, percebemos a razão de ser tão difícil para Annie compreender a obsessão de Duncan. As conversas intermináveis sobre a vida e carreira de Tucker tornam-se cansativas: “Ela cansou de ouvir sobre Tucker, é claro, falar sobre ele, ouvi-lo e tentar entender os motivos por trás de cada decisão criativa e pessoal que ele já tomou” (HORNBY, 2014, p. 3-4, tradução nossa)³⁷. Avistar a fachada da casa de Julie Beatty não lhe parece ser algo fundamental como é para

³⁵ “constantly struggle to care about something, and to find the energy to survive, to find the passion necessary to imagine their own projects and possibilities.”

³⁶ “The more powerful the affective investment in difference is, the more powerfully must that difference be ideologically and experientially legitimated, and the greater the excess which differentiates it. This excess, while ideologically constructed, is always beyond ideological challenge, because it is called into existence affectively.”

³⁷ “She got sick of hearing about Tucker, of course, and talking about him and listening to him and attempting to understand the reasons behind every creative and personal decision he’d ever taken.”

Duncan, apesar de ter lhe acompanhado em sua viagem por lugares significativos na vida e carreira de Tucker:

ela estava feliz que Tucker os tivesse atraído para a Califórnia, mas não queria passar uma manhã assistindo os vizinhos de Julie decidir se eles constituíam um risco de segurança.

‘Você está brincando.’ disse Duncan.

[...]

‘Realmente não estou, Duncan.’

‘Estamos em São Francisco por vinte e quatro horas e não sei quando voltarei. Ir para a casa de uma mulher... Se você tivesse um dia em Londres, você gastaria do lado de fora da casa de alguém em, não sei, Gospel Oak?’

‘Mas se você, na verdade, veio ver a casa de alguém em Gospel Oak... E não é a casa de alguém, você sabe disso. Coisas aconteceram lá. Vou ficar de pé onde ele ficou.’ (HORNBY, 2014, p. 8, tradução nossa)³⁸.

Estes e outros momentos indicam a desconformidade entre a natureza da sensibilidade de Duncan e Annie em relação a Tucker, entre a importância que Duncan investe e a que Annie investe. Isso não quer dizer que Annie não goste de Tucker Crowe como músico, pelo contrário, o narrador informa em vários momentos as músicas, as versões e álbuns de Tucker que Annie prefere. O que está em questão é o tipo de ligação, sensibilidade, que se estabelece entre público e artista e como isso influencia na construção identitária das personagens.

Para continuarmos, então, a traçar uma identidade múltipla e reflexiva para Duncan, é necessário compreender o excesso de diferença, a autenticidade, que ele atribui ao cantor americano. Como já foi dito anteriormente, os gostos de Duncan são marcados pelas características do *underground* e do seu valor estético com base nos padrões da alta cultura (complexidade, referências a sentimentos que permeiam a condição humana, uso de imagens poéticas etc), logo suas preferências são exemplificadas com artistas como T.S. Eliot, com a leitura de uma biografia de um músico de jazz pouco conhecido ou, ainda, com a ridicularização de signos culturais da cultura popular *mainstream*. Desse modo, Duncan já possui uma série de instrumentos que o ajuda a julgar entre o que é bom e o que é ruim. Reconhecer a autenticidade de Tucker Crowe para Duncan é colocá-lo sobre a análise de instrumentos de avaliação prévios da personagem, sendo assim a importância do cantor é

³⁸ “She was happy that Tucker had lured them out to California, but she didn’t want to spend a morning watching Julie’s neighbours decide whether they constituted a security risk.

‘You’re joking.’ said Duncan.

[...]

‘I’m really not, Duncan. We’re in San Francisco for twenty-four hours and I don’t know when I’ll be back. Going to some woman’s house... If you had a day in London, would you spend it outside somebody’s house in, I don’t know, Gospel Oak?’

‘But if you’ve actually come to see somebody’s house in Gospel Oak... And it’s not somebody’s house, you know that. Things happened there. I’m going to stand where he stood.’”

justificada por colocar em prática os valores que Duncan considera necessários para arte. Isso se torna evidente na conversa que ele tem com Tucker, quando este não entende a fixação dos poucos fãs remanescentes do seu trabalho:

‘Isso provavelmente irá parecer bobo’, disse Duncan, ‘e não o que você quer ouvir. Mas eu não sou a única pessoa que acha que você é um gênio. E enquanto você pensa que somos... Somos inadequados como pessoas, não somos necessariamente os piores juizes do mundo. Nós lemos, assistimos filmes, pensamos e... Provavelmente eu errei no que diz respeito à minha estúpida resenha de *Naked*, que foi escrita na hora errada e por razões erradas. Mas o álbum original... Você sabe mesmo o quão denso ele é? Eu ainda não o investiguei todo, não acredito, mesmo depois de todo esse tempo. Não pretendo entender o que aquelas músicas significaram para você, mas são as formas de expressão que você escolheu, as alusões, as referências musicais. Isso é o que o torna arte. Na minha opinião. E... Desculpe, desculpe, uma última coisa. Eu não acho que as pessoas com talento o valorizem necessariamente, porque é tão fácil para elas e nunca valorizamos coisas que são fáceis para nós. Mas valorizo o que você fez naquele álbum mais do que qualquer outra coisa que ouvi. Então, obrigado. E agora acho que devo ir embora. Mas não poderia encontrá-lo sem lhe dizer tudo isso.’ (HORNBY, 2014, p. 221, tradução nossa)³⁹.

A densidade – “você sabe mesmo o quão denso ele é?” – do álbum *Juliet* gera interpretações incessantes – “Eu ainda não o investiguei todo” – para o fã que se preocupa com o valor estético da obra – “são as formas de expressão que você escolheu, as alusões, as referências musicais”. São esses artificios que Duncan valoriza na obra de Tucker, são eles que marcam o excesso de diferença que justifica a posição valorizada no mapa de importância de Duncan.

Além disso, a autenticidade de Tucker Crowe associa-se a própria autenticidade da categoria do *rock* a qual ele estaria vinculado. É importante destacar que o *rock*, assim como outros contextos culturais, não possui uma autenticidade única. O termo pode criar uma ilusória sensação de singularidade, mas, na prática, ao analisar as diferentes produções que se autodenominam parte da cultura “roqueira”, percebemos diversas formas de autenticidade. No entanto, iremos nos concentrar na autenticidade geralmente associada ao *hard rock* e o *folk rock*. Grossberg aponta que este excesso de diferença

³⁹ ‘This will probably sound silly’, said Duncan, ‘and not what you want to hear. But I’m not the only person who thinks you’re a genius. And while you might think we’re... we’re inadequate as people, we’re not necessarily the worst judges in the world. We read, and watch movies, and think, and... I probably blew it as far as you’re concerned with my silly *Naked* review, which was written at the wrong time, and for the wrong reasons. But the original album... Do even you know how dense that was? I still haven’t peeled it all away, I don’t think, even after all this time. I don’t pretend to understand what those songs meant to you, but it’s the forms of expression you chose, the allusions, the musical references. That’s what makes it art. To my mind. And... sorry, sorry, one last thing. I don’t think people with talent necessarily value it, because it comes so easy to them, and we never value things that come easy to us. But I value what you did on that album more highly than I think anything else I’ve heard. So thank you. And now I think I should leave. But I couldn’t meet you without telling you all that.’

assume que o rock autêntico depende de sua habilidade para articular desejos, sentimentos e experiências privadas mas comuns em uma linguagem pública compartilhada. O consumo do rock constrói ou expressa uma ‘comunidade’. Esta ideologia romântica desloca a sexualidade e faz com que o desejo importe fantasiando uma comunidade baseada em imagens de mobilidade urbana, delinquência, boemia e arte (GROSSBERG, 2006, p. 589, tradução nossa)⁴⁰.

Os primeiros retratos de Tucker que a narrativa apresenta aos leitores espelham essa autenticidade do rock. *Juliet* fala de decepções amorosas vivenciadas após o fim de um relacionamento, sentimentos que são comuns a qualquer um, mas quando experienciados pelo artista são transformados em arte. Em sua página da *Wikipédia* fictícia, o leitor é exposto a outros aspectos da vida pessoal de Tucker que foram inspirações para sua vida criativa como, por exemplo, sua relação com o pai, dono de um serviço de limpeza à seco, e com a mãe, professora de música:

muitas das músicas de seus primeiros álbuns são sobre seu relacionamento com os pais, por exemplo 'Perc And Tickets' (em *Tucker Crowe*, perc sendo a abreviatura de percloroetileno, o produto químico usado no processo de limpeza), 'Her Piano' (em *Infidelidade e outras investigações domésticas*), uma homenagem a sua mãe, escrita após sua morte por câncer de mama em 1983 (HORNBY, 2014, p. 46, tradução nossa)⁴¹.

O artigo do *Wikipédia* também informa que Tucker tinha problemas com o álcool que contribuíam com os casos de violência, especialmente nos shows:

Crowe viajou extensivamente entre 1977 e sua aposentadoria, embora seus shows ao vivo sejam considerados, geralmente, como variáveis em qualidade, principalmente por causa do alcoolismo de Crowe. Alguns shows podiam ser tão curtos quanto quarenta e cinco minutos, com longas pausas entre as canções, quebradas apenas pelo abuso de Crowe e evidente desprezo pelo público; outras noites, como justamente demonstra o ilícito 'At Ole Miss', ele tocava durante duas horas e meia para multidões extáticas e dedicadas. Muitas vezes, porém, um show de Crowe degeneraria em xingamentos e violência; em Colônia, na Alemanha, ele saltou na multidão para esmurrar um fã que pedia, repetidamente, uma música que ele não queria tocar. A maioria dos membros da Politics of Joy tinha desistido antes do final da carreira de Crowe, a maior parte citando os abusos do cantor como motivo de partida (HORNBY, 2014, p. 47, tradução nossa)⁴².

⁴⁰ “it assumes that authentic rock depends on its ability to articulate private but common desires, feelings and experiences into a shared public language. The consumption of rock constructs or expresses a ‘community’. This romantic ideology displaces sexuality and makes desire matter by fantasizing a community predicated on images of urban mobility, delinquency, bohemianism and artistry.”

⁴¹ “Several of the songs of his earlier albums are about his relationship with his parents, for example ‘Perc And Tickets’ (from *Tucker Crowe*, perc being the abbreviation for perchloroethylene, the chemical used in the cleaning process), ‘Her Piano’ (from *Infidelity And Other Domestic Investigations*), a tribute to his mother written after her death from breast cancer in 1983.”

⁴² “Crowe toured extensively between 1977 and his retirement, although his live shows are generally regarded as being variable in quality, mostly because of Crowe’s alcoholism. Some shows could be as short as forty-five

Todos estes aspectos – o valor estético da obra, a articulação de vivências em linguagem artística e a performatização da imagem do rock em atos de delinquência – colaboram para a constituição da autenticidade, ou seja, do excesso de diferença de Tucker Crowe. A importância que Duncan lhe atribui é justificada por essa autenticidade. Simultaneamente, os investimentos gerados pela sua condição de importância chamam atenção para a existência da diferença, ao ponto de não ser possível identificar origens e fins.

Os investimentos de Duncan é um aspecto a ser considerado, principalmente por se instalar em um sistema de participação e produtividade. Podemos abranger e partir do pressuposto de que a cultura *fandom* deve ser entendida por uma condição de produtividade e não de recepção. Porém, essa produção não é de todo homogênea, sendo possível reconhecer categorias de produtividade que não são excludentes, muito menos obrigatórias. Segundo Fiske, em *The Cultural Economy of Fandom* (1992), existem três tipos de produtividade: semiótica, enunciativa e textual. Para a nossa análise, abordaremos as duas primeiras. Sendo assim, a produtividade semiótica “consiste em gerar sentidos de identidade social e de experiência social a partir do recurso semiótico da mercadoria cultural” (1992, p. 37, tradução nossa)⁴³. Podemos ligar essa produtividade tanto a perspectiva da estética de si abordada no primeiro capítulo quanto a perspectiva de fã, aqui trabalhada, que o define na relação entre identidade e afeto.

Diferente da particularidade da produção semiótica focada no sujeito, a produtividade enunciativa está mais relacionada à sociabilidade e às trocas interpessoais. Em suas conversas, os fãs elaboram e circulam sentidos do objeto de admiração em uma comunidade local. É um importante aspecto fomentador – e, muitas vezes, inevitável – para sociabilidade: “se colegas no trabalho ou na escola estão constantemente falando sobre um programa, banda, time ou *performer* específico, muitas pessoas são atraídas para o *fandom* como uma forma de se filiar a aquele grupo social” (FISKE, 1992, p. 38, tradução nossa)⁴⁴.

minutes, with long breaks between songs broken only by Crowe’s abuse of, and evident scorn for, his audience; other nights, as the justly celebrated ‘At Ole Miss’ bootleg demonstrates, he played for two and a half hours to ecstatic, devoted crowds. Too often, though, a Crowe concert would degenerate into name-calling and violence; in Cologne, Germany, he leaped into the crowd to punch a fan who had repeatedly requested a song he didn’t want to play. Most members of the Politics of Joy had quit before the end of Crowe’s career, most of them citing abuse from the singer as the reason for departure.”

⁴³ “It consists of the making of meanings of social identity and of social experience from the semiotic resources of the cultural commodity.”

⁴⁴ “If colleagues at work or at school are constantly talking about a particular program, band, team or performer, many people become drawn into fandom as a means of joining that particular social group.”

O espaço virtual, por exemplo, é um suporte essencial para Duncan e outros fãs de Tucker promoverem a circulação de tópicos sobre o assunto. Tucker Crowe já não é mais o artista famoso e conhecido de outrora, assim Duncan tem certa dificuldade para encontrar outros fãs no seu ambiente físico cotidiano. Com o advento da internet e, conseqüentemente, a possibilidade de conhecer e conectar-se a pessoas em diferentes lugares do mundo, Duncan pôde, então, participar ativamente em redes, como os fóruns *online*, nos quais “os laços sociais [...] são na maioria das vezes dialógicos (RECUERO, 2009) e dados através de interações mútuas (PRIMO, 2007), na forma de discussões nos diferentes tópicos existentes” (MONTEIRO, 2010, p. 4). É nos fóruns *online* que os fãs podem expor seus julgamentos de valor, em um jogo que mistura a capacidade de convencer e persuadir aquele que ouve e a constituição de suas identidades.

Os tópicos das discussões são diversos – “uma noite sobre Crowe em uma estação de rádio na internet, um novo artigo, um novo álbum de um ex-membro da banda, uma entrevista com um engenheiro” (HORNBY, 2014, p. 6, tradução nossa)⁴⁵ –, porém a grande maioria do conteúdo consiste em analisar as letras, discutir as influências ou conjecturar sobre os anos de silêncio de Tucker.

Logo após seu primeiro contato com *Juliet, Naked*, Duncan recorre aos fóruns para postar sua resenha sobre o álbum, sem economizar nos elogios escreve 3.000 palavras em menos duas horas e acaba, de certa maneira, se arrependendo:

no dia seguinte, ele veria que tinha exagerado um pouco. ‘*Juliet, Naked* significa que tudo mais que Tucker Crowe gravou é, de repente, um pouco mais pálido, um pouco lustroso demais, um pouco digerido demais... E se faz isso com o trabalho de Crowe, imagine o que faz com o dos outros’. Ele não queria brigar sobre os méritos relativos de James Brown ou dos Stones ou Frank Sinatra. Ele queria dizer os colegas compositores/cantores de Crowe, é claro, mas os de mentalidade literal não entenderiam dessa maneira. ‘Esta versão de ‘You And Your Perfect Life’ faz aquela com que você está familiarizado parecer com algo de um álbum da Westlife...’ Se ele tivesse esperado, ele teria descoberto que a versão *Clothed* (inevitavelmente, *Juliet* tornou-se conhecida como *Clothed*, por facilidade de distinção) reafirmava sua superioridade confortavelmente, depois do choque inicial. E ele desejou que não tivesse mencionado Westlife, visto que alguns fãs loucos da *boy band* encontrariam a referência e passariam um dia publicando mensagens obscenas nos fóruns (HORNBY, 2014, p.32, tradução nossa)⁴⁶.

⁴⁵ “a Crowe night on an internet radio station, a new article, a new album from a former band-member, an interview with an engineer.”

⁴⁶ “The next day, he would see that he’d overcooked it a little. ‘*Juliet, Naked* means that everything else Tucker Crowe recorded is suddenly a little paler, a little too slick, a little too digested... And if it does that to Crowe’s work, imagine what it does to everyone else’s.’ He hadn’t wanted to get into arguments about the relative merits of James Brown, or the Stones, or Frank Sinatra. He’d meant Crowe’s singer-songwriter peers, of course, but the literal-minded hadn’t wanted to take it that way. ‘This version of ‘You And Your Perfect Life’ makes the one you’re familiar with sound like something off a Westlife album...’ If he’d waited, he’d have found that the ‘*Clothed*’ version (inevitably, *Juliet* came to be known as *Clothed*, for ease of distinction) reasserted its

Lançada a postagem, Duncan sabe que ela inicia uma discussão – e, por isso, teme as críticas dos fãs da *boy band* britânica Westlife. Outras postagens sobre o novo álbum surgem com títulos como, “NÃO é uma obra-prima, mas, ainda sim, magistral”⁴⁷ e “QUANDO OS PODERES QUE EXISTEM IRÃO LANÇAR TODO O REAL MATERIAL NÃO LANÇADO”⁴⁸. No entanto, a surpresa surge ao descobrir que Annie também escreveu uma resenha e que não acredita no potencial que ele vê em *Naked*. Os comentários que a resenha de Annie recebe demonstram bem os embates entre fãs de formas culturais diferentes:

às cinco horas daquela tarde, sete pessoas tinham publicado na seção 'comentários' e seis delas eram amigáveis – inarticuladas e, decepcionantemente, breves, mas, ainda assim, amigáveis. ‘Bom trabalho, Annie!’, ‘Bem-vinda à nossa pequena ‘comunidade’ *online* – bom trabalho!’, ‘Eu concordo totalmente com você. Duncan está tão perdido que ele desapareceu do radar.’ A única pessoa que quis deixar claro que não tinha gostado da contribuição dela não parecia muito feliz com nada. ‘Tucker Crowe está ACABADO superem vocês são patéticos continuam falando sobre um cantor que não fez um álbum há vinte anos. Ele era superestimado antes e continua a ser superestimado e “Morrissey” é muito melhor é constrangedor.’ (HORNBY, 2014, p. 43-44, tradução nossa)⁴⁹.

Os comentários não só revelam a falta de apoio às ideias de Duncan e, conseqüentemente, à genialidade de *Naked*, mas também às desavenças entre grupos de fãs distintos. Mais uma vez, o objetivo principal é convencer o outro da relevância de algumas produções e da irrelevância de outras. Nesse caso, a argumentação se baseia na inatividade de Tucker Crowe que não pode ser melhor que um artista como Morrissey, o qual já era melhor antes e ainda continua a produzir.

No final do romance, os fãs de Tucker são presenteados com um novo álbum quebrando a longa sequência de anos sem novas produções. Mesmo não tendo agradado aos fãs de longa data, inclusive Duncan, os fóruns ainda são os espaços para circular as opiniões e argumentos, vide a Figura 1, a seguir.

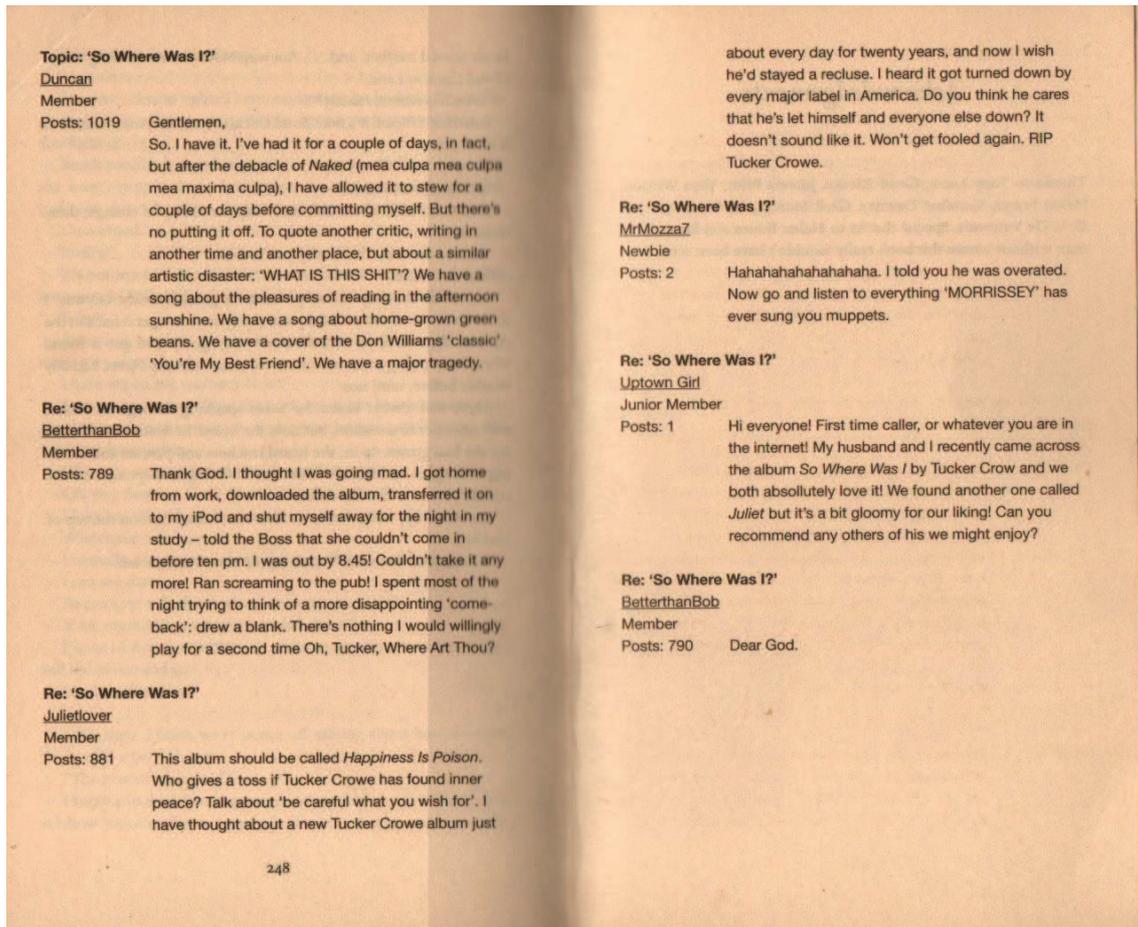
superiority quite comfortably, after its initial shock. And he wished he hadn’t mentioned Westlife at all, seeing as some crazed Westlife fan would come across the reference and spend a day posting obscene messages on the message boards.”

⁴⁷ “NOT a masterpeice, but masterfull nonetheless”

⁴⁸ “WHEN WILL THE POWERS THAT BE RELEASE ALL THE REAL UNRELEASED STUFF”

⁴⁹ “By five o’clock that afternoon, seven people had posted in the ‘comments’ section, and six of them were friendly – inarticulate, and disappointingly brief, but friendly nonetheless. ‘Nice work, Annie!’ ‘Welcome to our little online “community” – good job!’ ‘I completely agree with you. Duncan’s so far off-base he’s disappeared off the radar.’ The only person who wanted to make it clear that he hadn’t enjoyed her contribution didn’t seem very happy about anything. ‘Tucker Crowe is FINISHED get over it you people are pathetic just going on and on about a singer who hasn’t made an album for twenty years. He was overrated then and he’s overrated now and “Morrissey” is so much better its embarrassing.”

Figura 1 – Fóruns online



Fonte: elaborado pelo autor.

Essa imagem nos leva a outro ponto importante na cultura popular, ou melhor na cultura em geral: o capital cultural. “No *fandom*, assim como na cultura oficial, a acumulação de conhecimento é fundamental para a acumulação de capital cultural” (FISKE, 1992, p. 42, tradução nossa)⁵⁰. De acordo com Bourdieu, a cultura funciona de maneira similar à economia, já que as pessoas investem e acumulam capital tanto o econômico como o cultural. Quem possui certos gostos e competências culturais, principalmente através do sistema educacional, será privilegiado pelo sistema cultural, portanto, a alta cultura é socialmente e institucionalmente legitimada. A acumulação de capital por parte dos fãs tem semelhanças e disparidades com o capital cultural oficial:

o capital cultural do fã, como o oficial, apoia-se na apreciação e conhecimento de textos, artistas e eventos, contudo os objetos de admiração do fã são, por definição,

⁵⁰ “In fandom as in the official culture, the accumulation of knowledge is fundamental to the accumulation of cultural capital.”

excluídos do capital cultural oficial e da sua convertibilidade, através da educação e da oportunidade de carreira, em capital econômico (FISKE, 1992, p. 42, tradução nossa)⁵¹.

Por causa do nível de importância que o ídolo tem para o fã, este sente uma necessidade, um desejo contínuo em conhecer tudo o que estiver relacionado ao ídolo. Além disso, o conhecimento é uma forma de se diferenciar; cria distinções sociais dentro e fora dos grupos da fã. Assim, surgem denominações como *expert*, *newbie* e *poser*. Na imagem acima, percebemos uma distinção clara entre os membros MrMozza7 (*newbie*), Uptown Girl (*junior member*) e Duncan, BetterthanBob, Julietlover. Além do nível hierarquicamente inferior, UptownGirl possui, visivelmente, pouco conhecimento, visto que desconhece o melhor álbum de Crowe, de acordo com os fãs de longa data.

Duncan se considera, assim como considera outros membros da sua comunidade de fãs, *expert*, porque possuem um conhecimento – que é percebido quando o fã participa ativamente nas discussões e é capaz de comprová-lo – enorme não só sobre a música, mas também sobre a vida pessoal de Tucker. Os *experts* são privilegiados em relação aos iniciantes (*newbies*), portanto, nas duas vezes, em que Duncan é confrontado com interpretações distintas da dele vindas de *newbies* (Annie e Gina), ele questiona a legitimidade das leituras. Em outro momento, enquanto Duncan está observando, do lado de fora, a casa de Julie Beatty, ele analisa a sua superioridade em relação a outro fã que encontra no local:

Duncan sabia que ele e Elliot não eram iguais. Elliot, certamente, nunca tinha escrito sobre Crowe – ou, se ele tivesse, o trabalho, provavelmente, não tinha sido publicado. Duncan também duvidava se Elliot tinha maturidade emocional para apreciar a realização de tirar o fôlego de *Juliet* (o que, para Duncan, era um conjunto de músicas mais sombrio, profundo e totalmente realizado do que o superestimado *Blood On The Tracks*) e se ele era capaz de citar suas influências: Dylan e Leonard Cohen, é claro, mas também Dylan Thomas, Johnny Cash, Gram Parsons, Shelley, o Livro de Jó, Camus, Pinter, Beckett e o início da carreira de Dolly Parton. Mas as pessoas que não entendiam tudo isso poderiam olhar para eles e pensar, erroneamente, que eles eram similares de alguma forma (HORNBY, 2014, p. 14, tradução nossa)⁵².

⁵¹ “Fan cultural capital, like the official, lies in the appreciation and knowledge of texts, performers and events, yet the fan’s objects of fandom are, by definition, excluded from official cultural capital and its convertibility, via education and career opportunity, into economic capital.”

⁵² “Duncan knew that he and Elliot weren’t the same. Elliot had surely never written about Crowe – or, if he had, the work would almost certainly have been unpublished. Duncan also doubted whether Elliot had the emotional maturity to appreciate the breathtaking accomplishment of *Juliet* (which, as far as Duncan was concerned, was a darker, deeper, more fully realized collection of songs than the overrated *Blood On The Tracks*), and nor would he have been able to cite its influence: Dylan and Leonard Cohen, of course, but also Dylan Thomas, Johnny Cash, Gram Parsons, Shelley, the Book of Job, Camus, Pinter, Beckett and early Dolly Parton. But people who didn’t understand all this might look at them and decide, erroneously, that they were similar in some way.”

Para os leigos em Tucker Crowe, Elliot e Duncan são iguais, ambos são fãs dedicados do artista *folk* americano, mas Duncan faz questão de pontuar as diferenças em produtividade e capital cultural que os tornam hierarquicamente distintos. O capital cultural do fã, do mesmo modo que o capital cultural oficial, estabelece relações de poder.

Contudo, no *habitus*⁵³ popular, as informações acumuladas não são usadas apenas para discriminação, mas também servem como uma maneira do fã ter acesso ao processo de produção. Como afirma Fiske,

esse conhecimento diminui a distância entre texto e vida cotidiana ('Eu sei que ela não está só 'atuando', ela 'realmente sabe o que é passar por problemas no casamento') ou entre fã e ídolo ('Se ele pode sair de um bairro negro desvalorizado e ganhar uma medalha de ouro e uma fortuna, eu também posso') (FISKE, 1992, p. 43, tradução nossa)⁵⁴.

Dessa forma, Duncan e outros fãs de Tucker são ávidos por conhecer todo o processo de produção artística: os acontecimentos da vida pessoal, os lugares por onde passou, os relacionamentos amorosos e os momentos definidores de carreira. Dominar, apreender, informar-se sobre tudo o que pode ser relevante para a construção de leituras mais "genuínas". Entre os fãs de Crowe, existe uma série de teorias para tentar deduzir onde ele está e o que está fazendo, assim os fãs não só criam teorias conspiratórias com base nas informações disponíveis (por exemplo, o momento no banheiro em um bar em Minneapolis, um pouco antes de se afastar da carreira), como passam a investigar os rastros de Tucker Crowe. É caso do fã Neil Ritchie que, devido aos resultados da sua busca, passou a ser uma figura icônica entre os outros fãs:

alguns anos atrás, um dos fãs foi para Tyrone, passeou pela região e acabou encontrando o que ele achava ser a fazenda de Tucker Crowe; ele voltou com uma fotografia de um homem alarmantemente grisalho apontando uma espingarda. [...] O rosto do homem estava desfigurado pela raiva e pelo medo, como se tudo o que ele tivesse trabalhado e acreditado estivesse em processo de ser destruído por uma *Canon Sureshot*. [...] O fã, Neil Ritchie, conseguiu uma espécie de nível de fama *Zapruder* e o respeito entre os fiéis que Annie suspeitava que Duncan invejava (HORNBY, 2014, p. 4, tradução nossa)⁵⁵.

⁵³ "O *habitus* inclui a noção de um habitat, os habitantes e o processos de habitá-lo, além das formas habituais de pensar que o acompanha. Engloba nossa posição em um espaço social, os modos de viver locais e [...] as inclinações associadas da mente, gostos culturais e modos de pensar e sentir." (BOURDIEU apud FISKE, 1992, p. 32-33).

⁵⁴ "This knowledge diminishes the distance between text and everyday life ('I know that she's not just 'acting' here, she 'really' knows what it's like to have a marriage collapse around her'), or between star and fan ('If he can come from a black depressed neighbourhood and win a gold medal and a fortune so can I')."

⁵⁵ "A couple of years ago, one of the fans went out to Tyrone, hung around, eventually located what he understood to be Tucker Crowe's farm; he came back with a photograph of an alarmingly grizzled-looking man

Ao longo do romance, os leitores descobrem que, na verdade, o homem da foto não é Crowe, mas seu vizinho, um fazendeiro, que, por causa da confusão, passa a ser chamado de Fucker. Apesar de Annie saber que Fucker não é realmente o cantor desaparecido, os fãs continuam a acreditar nessa teoria, principalmente, devido a sua segunda aparição. Outro fã avista Fucker e Tucker em um bar e, automaticamente, pensa que Fucker é o artista. A situação só piora, quando o fazendeiro, em uma brincadeira, resolve assumir a posição de Tucker e canta no bar levando o fã ao completo delírio. Do mesmo modo que Neil Ritchie, esse fã também passa a ter um *status* elevado na comunidade de admiradores. É interessante notar que Duncan ao saber dessa grande notícia vai além de simplesmente ficar entusiasmado e continua seu papel como fã de procurar entender todos os mínimos detalhes do aparecimento de Tucker:

a banda era, até onde era possível dizer, um grupo comum de ‘roqueiros’ de *pub* que tocavam em bares por toda Pensilvânia, mas não muito além disso. [...] Mas por que ‘Farmer John’? Um homem tão deliberado e tão pensativo como Crowe estaria tentando dizer algo com a música que quebrou um silêncio de vinte anos, mas o que? Duncan, certamente, tinha a versão de Neil Young; ele tentaria encontrar a original antes de ir para a cama (HORNBY, 2014, p. 106-107, tradução nossa)⁵⁶.

A investigação torna-se mais um procedimento de acumulação de capital cultural, como a coleção de materiais físicos produzidos pela indústria cultural, por exemplo, CDs nas suas múltiplas versões, gravações de shows, pôsteres, fotos, vestuário e até relíquias realmente usadas pelo ídolo. Os fãs de Tucker, no entanto, utilizam outro procedimento que se baseia em experienciar situações e espaços marcantes na vida e carreira do ídolo. Logo, muitos fãs, incluindo Duncan, fazem uma viagem conhecida como a peregrinação de Tucker Crowe buscando reviver momentos cruciais da carreira do artista. Lugares como o banheiro em um *pub* em Minneapolis e casa de Julie Beatty tornam-se áreas de exploração que precisam ser vivenciadas e analisadas em uma tentativa de se colocar no lugar do outro e entender as razões mais obscuras para o desaparecimento, para as canções, para Tucker

aiming a shotgun at him. [...] The man’s face was disfigured by rage and fear, as if everything he’d worked for and believed in was in the process of being destroyed by a Canon Sureshot. [...] the fan, Neil Ritchie, had achieved a kind of Zapruder level of fame and respect among the faithful which Annie suspected Duncan rather envied.”

⁵⁶ “the band were, as far as it was possible to tell, a distinctly ordinary bunch of pub-rockers who played bars all over Pennsylvania but not much further than that. [...] But why ‘Farmer John’? A man as deliberate and as thoughtful as Crowe would be trying to say something with the song that broke a twenty-year silence, but what? Duncan certainly had the Neil Young version; he would try to find the original before he went to bed.”

Crowe como um todo. Nas palavras de Duncan, “se banheiros pudessem falar, hein?” (HORNBY, 2014, p. 2, tradução nossa)⁵⁷.

Nesse contexto de produtividade enunciativa e acúmulo de capital cultural, os fãs não só elaboram leituras da produção artística de Crowe, mas também tentam decifrar a imagem do indivíduo Tucker Crowe. Essa torna-se extremamente contraditória e ambígua quando leitores e personagens começam a ter contato com o próprio Tucker Crowe. Para surpresa de Duncan e Annie (e leitores, também), o cantor está fisicamente diferente do que era antes, tem cinco filhos com mulheres distintas, não produz mais e definitivamente não é Fucker.

Para compreender melhor esse processo de decifração, associaremos a imagem de Crowe à imagem do mito barthesiano (2003), que pode ser entendido como um sistema semiológico segundo. Isso acontece porque o mito reduz a língua, ou qualquer modo de representação (pintura, fotografia, objeto, cinema, publicidade etc), ao papel de significante atribuindo-lhe uma nova significação. Baseando-se na terminologia saussuriana, no mito existem dois sistemas semiológicos: o primeiro é formado pelo significante, significado e sua relação, o próprio signo, enquanto que o segundo é marcado pelo seu caráter metalinguístico, visto que o termo final do sistema linguístico, denominado por Barthes, sentido, torna-se o termo inicial do sistema mítico, a forma. O significado do segundo sistema é o conceito. A relação entre forma e conceito é o próprio mito.

Essa relação baseia-se na deformação da forma pelo conceito, ou seja, o mito “tem como função deformar” (BARTHES, 2003, p. 213). Isso é possível graças à natureza ambígua da forma que é, simultaneamente, plena e vazia. Por ser sentido, o significante do mito está suscetível a leituras, no entanto quando torna-se forma sua significação “esvazia-se, empobrece, a história evapora-se, permanece apenas a letra” (BARTHES, 2003, p. 208). É justamente a parte plena que o conceito deforma implantando uma nova história. No entanto, é preciso frisar que o sentido não é eliminado, pois o mito é um sistema duplo, isto é,

não tem a verdade como sanção: nada o impede de ser um perpétuo álibi; basta que o seu significante tenha duas faces para sempre dispor de um ‘outro lado’: o sentido existe sempre para *apresentar* a forma; a forma existe sempre para *distanciar* o sentido. E nunca há contradição, conflito, explosão entre o sentido e a forma, visto que nunca estão no mesmo ponto (BARTHES, ANO, p. 215).

O conceito que preenche a forma possui uma unidade e coerência que deriva da sua função. Barthes, então, associa o conceito ao sentido latente ou sentido próprio do sistema

⁵⁷ “if toilets could talk, eh?”

semiológico do sonho: ambos são “a própria intenção do comportamento” (BARTHES, 2003, p. 211).

O mito pode ser decifrado de três maneiras. Se nos concentramos na forma, ou seja, no significante esvaziado, o mito perde sua ambiguidade e seu conceito torna-se evidente. A forma, aqui, é um exemplo para o conceito. Porém, se nos concentramos no sentido e o diferenciamos da forma, há uma desmitificação do discurso, desvendando a deformação. Por último, se não dissociamos forma e sentido, a ambiguidade permanece e o mito é experienciado conforme seus objetivos. Essa última leitura é a realizada pelo leitor do mito que “para existir [...] deve naturalizar seu conceitos intrínsecos, ou seja, ao mesmo tempo em que sua intenção é clara, a imagem é vista como geradora natural do conceito, como se estivesse ali desde sempre, no significante, o significado implícito” (IKEDA, 2015, p. 45).

Voltemos a Tucker Crowe e a leitura que os fãs fazem dele. Seu desaparecimento é ponto de partida da nossa análise:

Crowe estava em Minneapolis para um show e apareceu nos Pits para ver uma banda local chamada Napoleon Solos da qual ele tinha ouvido coisas boas. No meio do set, Tucker foi ao banheiro. Ninguém sabe o que aconteceu lá, mas quando ele saiu, ele foi direto para o hotel e ligou para o gerente para cancelar o resto da turnê. Na manhã seguinte, ele começou o que agora consideramos como sua aposentadoria. Isso foi em junho de 1986. Nada mais foi ouvido sobre ele desde então - nenhuma gravação nova, nenhum show, nenhuma entrevista (HORNBY, 2014, p.2, tradução nossa)⁵⁸.

Os anos de silêncio que sucederam o desaparecimento de Tucker não o apagaram da memória dos fãs, que como não tinham respostas do próprio, passaram a construir teorias na tentativa de satisfazer as dúvidas sobre o caso. Logo, o imaginário dos fãs busca entender quais foram as motivações para o afastamento do artista de sua carreira, ou seja, o que realmente aconteceu no banheiro do *pub* em Minneapolis.

Alguns afirmam que Tucker viu Deus, ou um de seus representantes, lá dentro [no banheiro]; outros afirmam que ele teve uma experiência de quase-morte após uma overdose. Outra escola de pensamento acreditava que ele flagrou sua namorada fazendo sexo com seu baixista lá (HORNBY, 2014, p. 2, tradução nossa)⁵⁹.

⁵⁸ “Crowe was in Minneapolis for a show and had turned up at the Pits to see a local band called the Napoleon Solos that he’d heard good things about. In the middle of the set, Tucker went to the toilet. Nobody knows what happened in there, but when he came out, he went straight back to his hotel and phoned his manager to cancel the rest of the tour. The next morning he began what we must now think of as his retirement. That was in June 1986. Nothing more has been heard of him since – no new recordings, no gigs, no interviews.”

⁵⁹ “Some claim that Tucker saw God, or one of His representatives, in there; others claim he had a near-death experience after an overdose. Another school of thought has it that he caught his girlfriend having sex with his bass-player in there.”

Além disso, o que Tucker tem feito nos últimos anos? Alguns acham que ele continuou a produzir e possui um quantidade considerável de material guardado; outros acreditam que o material produzido foi lançado mas com outro nome artístico; outras teorias mais imaginativas conjecturam que Tucker realizou álbuns de *hip hop* com a também cantora Lauryn Hill e fez um filme com o roteirista Steve Ditko em Los Angeles.

As hipóteses dos fãs para ausência do seu ídolo estão sempre relacionadas ao conceito do “roqueiro” e, conseqüentemente, a autenticidade do rock – o excesso de diferença – como foi exposta por Grossberg. Tucker Crowe é a forma a ser preenchida pelo conceito em questão, que o projeta em uma cena carregada de imagens moralmente desviantes, como o uso de drogas, os relacionamentos amorosos conturbados e a sensibilidade artística. Isso se torna mais evidente, pois Barthes julga que o conceito “tem à sua disposição uma massa ilimitada de significantes” (2003, p. 211), logo podemos encontrar outros artistas na história do *rock ‘n’ roll* que signifiquem a autenticidade deste gênero musical. Assim, todos os comportamentos desses indivíduos são minimizados a uma única justificativa, a autenticidade do rock; o mito do “roqueiro” se naturaliza.

Porém, o significante do mito é marcado pela ambigüidade entre plenitude e vazio, sendo assim Tucker Crowe além de forma também é sentido que, ao longo da narrativa, é constituído por sua biografia. Em seus *emails* para Annie, Tucker nega as teorias dos fãs e explica o que fez durante o tempo em que estava recluso:

[...] a verdade sobre qualquer um é decepcionante, a verdade sobre mim, especialmente. Isso é devido a inúmeros acontecimentos: quanto mais eu passava a não fazer nada, além de assistir TV e beber, mais um número pequeno, mas impressionantemente imaginativo, de pessoas parecia estar convencido de que eu estava fazendo toda uma procissão de coisas estranhas [...].
 Hoje eu soube que vou ser avô. Como realmente não conheço a filha grávida em questão - a propósito, não conheço, de verdade, quatro dos meus cinco filhos - não consegui me sentir alegre [...]. Saber que estou prestes a me tornar avô foi como ler meu obituário e o que li me fez me sentir muito triste. Não fiz muito com qualquer que seja o talento que me foi dado, aquele que seus amigos do *website* pensam que tenho, e não tenho tido sucesso em outras áreas da minha vida. Os filhos que nunca vejo são produtos de relacionamentos que destruí com minha indolência e minha bebedeira; o filho que vejo, meu amado filho de seis anos, Jackson, é produto de uma relação que estou no processo de destruir. A mãe dele tem me sustentado há anos, então eu devo muito a ela, mas, compreensivelmente, comecei a irritá-la e sua irritação me deixa rabugento e ofensivo. Não a valorizo tanto quanto eu deveria e, em qualquer caso, minha impraticabilidade não está mais aliada a minha capacidade de compor músicas, já que não componho mais músicas. O temperamento artístico é particularmente inútil se for apenas isso, sem produto final (HORNBY, 2014, p. 65, tradução nossa)⁶⁰.

⁶⁰ “[...] the truth about anyone is disappointing, the truth about me especially so. This is due to unfortunate turn of events: the longer I spent doing nothing at all, apart from watching TV and drinking, the more a small but

Em outro momento, o narrador apresenta outra parte da biografia de Tucker e os leitores ficam sabendo o motivo para seu afastamento repentino: ele descobre, poucos minutos antes de entrar no banheiro do *pub*, que é o pai da filha de sua ex-namorada, Lisa, a qual ele traiu com Julie Beatty. No entanto, esse acontecimento não é a única razão para seu isolamento, Tucker já se sentia extremamente decepcionado com sua própria carreira e, principalmente, com o álbum *Juliet* o qual considerava “totalmente inautêntico, completamente falso, cheio de melodrama e besteira” (HORNBY, 2014, p. 157, tradução nossa)⁶¹. A personalidade de Julie e a relação entre os dois era o maior causador da decepção com o álbum:

ela [Julie] era uma idiota, uma cabeça de vento, uma modelo superficial, vã e desinteressante que era terrivelmente linda, e Tucker descobriu isso pouco depois de uma coleção de hinos para o mistério dela, mas o poder já tinha sido apresentado a um público impressionado. [...] Ele estava bêbado quando a conheceu pela primeira vez e também havia todo o jogo de se esconder do marido, o que, na experiência de Tucker, sempre adicionou outro nível de intensidade; mas não era só isso. Ele queria viver no mundo dela. Queria conhecer as pessoas que ela conhecia; era seu direito ir à casa de Faye Dunaway para jantar. Deviam isso a ele. Ele tinha o talento, mas não tinha o estilo de vida que ele achava que deveria acompanhar esse talento. Em outras palavras, ele se comportou como um idiota e *Juliet* serviria como uma lembrança permanente de seu constrangimento e vergonha (HORNBY, 2014, p. 157-158, tradução nossa)⁶².

Tanto o *email* quanto o movimento de retorno ao passado feito pelo narrador expõem o caráter histórico e contextual de Tucker Crowe declarando-o como sentido. O artista não

impressively imaginative number of people seemed to be convinced that I was doing a whole procession of outlandish things [...].

Today I learned that I was going to be a grandfather. As I don't really know the pregnant daughter in question – I don't really know four of my five children, by the way – I was not able to feel joyful [...]. Learning that I was about to become a grandfather felt like reading my obituary, and what I read made me feel terribly sad. I haven't done much with whatever talents I was given, whatever your friends on the website think, and nor have I been terribly successful in other areas of my life. The children I never see are products of relationships I messed up through my indolence and my drinking; the child I do see, my beloved six-year-old son Jackson, is the product a relationship that I'm in the process of messing up. His mother has been keeping me for years now, so I owe her an awful lot, but understandably I have begun to irritate her, and her irritation makes me tetchy and combative. I don't value [her qualities] as much as I should, and in any case my impracticality is no longer allied with my ability to write songs, since I no longer write songs. The artistic temperament is particularly unhelpful if it is just that, with no end product.”

⁶¹ “utterly inauthentic, completely phoney, full of melodrama and bullshit.”

⁶² “She [Julie] was an idiot, an airhead, a shallow, vain and uninteresting model who happened to be awfully pretty, and Tucker had discovered this shortly after a collection of hymns to her mystery and power had been presented to an apparently awestruck public. [...] He'd been drunk when he met her first time around, and then there'd been the whole sneaking around drama of it, which in Tucker's experience always added another level of intensity; but it wasn't just that. He had wanted to live in her world. He wanted to know the people she knew; it was his right to go round to Faye Dunaway's house for dinner. He was owed that. He had the talent, but he didn't have the lifestyle that he felt should accompany that talent. In other words, he'd behaved like an asshole, and *Juliet* was going to serve as some kind of permanent reminder of his embarrassment and shame.”

continuou a produzir, mesmo que secretamente, canções que organizassem experiências pessoais em uma linguagem poética de fácil identificação; a atmosfera de mobilidade e transviamento é substituída pela pacacidade da vida doméstica, muitas vezes, criticada pela autenticidade do rock; a paixão avassaladora que inspirou seu grande álbum de sucesso revela-se uma relação de interesse. A naturalidade imposta pelo conceito começa a apresentar rachaduras que não desvelam verdades, mas sublinham a complexidade histórica dos sujeitos.

4. DA INTERMIDIALIDADE

Como já foi dito previamente, Tucker Crowe e toda a sua produção musical são fictícios. Conhecemos Tucker através de Duncan. Logo no primeiro capítulo, Duncan e Annie viajam pelos EUA para conhecer lugares que marcaram a vida pessoal e artística do cantor. Sabemos, então, que Tucker nasceu em Bozeman, Montana, que gravou o lendário disco *Juliet* em Memphis, que Julie Beatty – ex-modelo, ex-*affair* de Tucker e a maior inspiração para *Juliet* – vive em Berkeley, Califórnia, e que foi em um banheiro de um *pub* em Minneapolis que Tucker decidiu interromper, aparentemente, sua carreira de sucesso.

De maneira similar, Duncan e Annie também apresentam as músicas. Como os limites do suporte não permitem que os leitores tenham acesso a produções sonoras, a descrição e a interpretação que as duas personagens atribuem às canções funcionam como uma ponte entre leitores e canções. *You And Your Perfect Life* é uma das músicas que compõe o álbum *Juliet*. Para Duncan e muitos dos seus colegas virtuais (outros fãs), essa canção é sobre a noite na qual Tucker observa, do lado de fora, a casa de Julie e do marido dela. Assim, a letra da música estaria completamente atrelada a vida pessoal de Tucker:

‘jogando pedras na janela / Até que ele veio à porta / E você, onde estava, Sra. Steven Balfour?’ Desnecessário dizer que o marido não se chamava Steven Balfour e a escolha de um nome fictício provocou inevitavelmente especulações nos fóruns de fãs. A teoria de Duncan era que ele tinha sido nomeado após o primeiro-ministro britânico, o homem que foi acusado por Lloyd George de transformar a Câmara dos Lordes no ‘poodle do Sr. Balfour’ – Juliet, por extensão, tornou-se o poodle de seu marido (HORNBY, 2014, p. 9, tradução nossa)⁶³.

A mesma canção ganha outro sentido na interpretação de Annie:

Annie adorava ‘You And Your Perfect Life’. Ela adorava sua raiva implacável e a maneira como Tucker passava da autobiografia para o comentário social, transformando a música em um discurso retórico sobre como as mulheres inteligentes foram obliteradas por seus homens. Geralmente, ela não gostava de longos solos de guitarra, mas gostava da maneira que o longo solo de guitarra em ‘Perfect Life’ parecia tão articulado e tão irritado como a letra (HORNBY, 2014, p. 9, tradução nossa)⁶⁴.

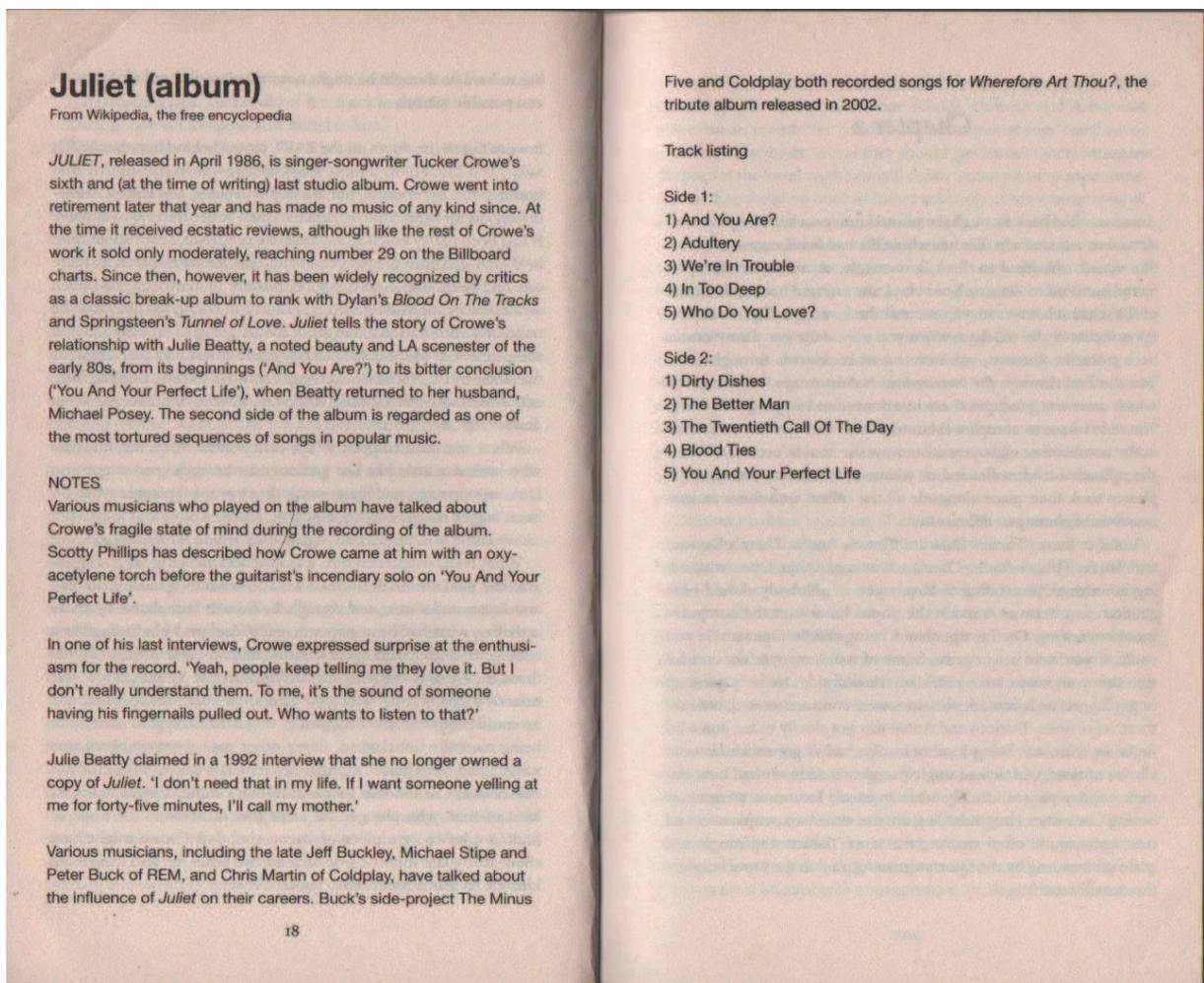
⁶³ “‘throwing stones at the window / ‘Til he came to the door / So where were you, Mrs Steven Balfour?’ The husband wasn’t called Steven Balfour, needless to say, and the choice of fictitious name had inevitably provoked endless speculation on the message boards. Duncan’s theory was that he had been named after the British Prime Minister, the man who was accused by Lloyd George of turning the House of Lords into ‘Mr Balfour’s poodle’ – Juliet, by extension, has become her husband’s poodle.”

⁶⁴ “Annie loved ‘You And Your Perfect Life’. She loved its relentless anger, and the way Tucker moved from autobiography to social commentary by turning the song into a rant about how smart women got obliterated by their men. She didn’t usually like howling guitar solos, but she liked the way that the howling guitar solo in ‘Perfect Life’ seemed just as articulate and as angry as the lyrics.”

Letras e sons são descritos nas interpretações proporcionando ao leitor a oportunidade de entender as canções e ao mesmo tempo as personagens que as interpretam, vide o nosso primeiro capítulo.

Apesar dessa estratégia narrativa, Tucker Crowe e seu famoso disco também são apresentados por uma outra via que remete a enciclopédia virtual *Wikipédia*. Logo após o capítulo três, há uma página⁶⁵ (Figura 2) que imitando as características da *Wikipédia* explica o álbum *Juliet*.

Figura 2 – Página da *Wikipédia* do álbum *Juliet*

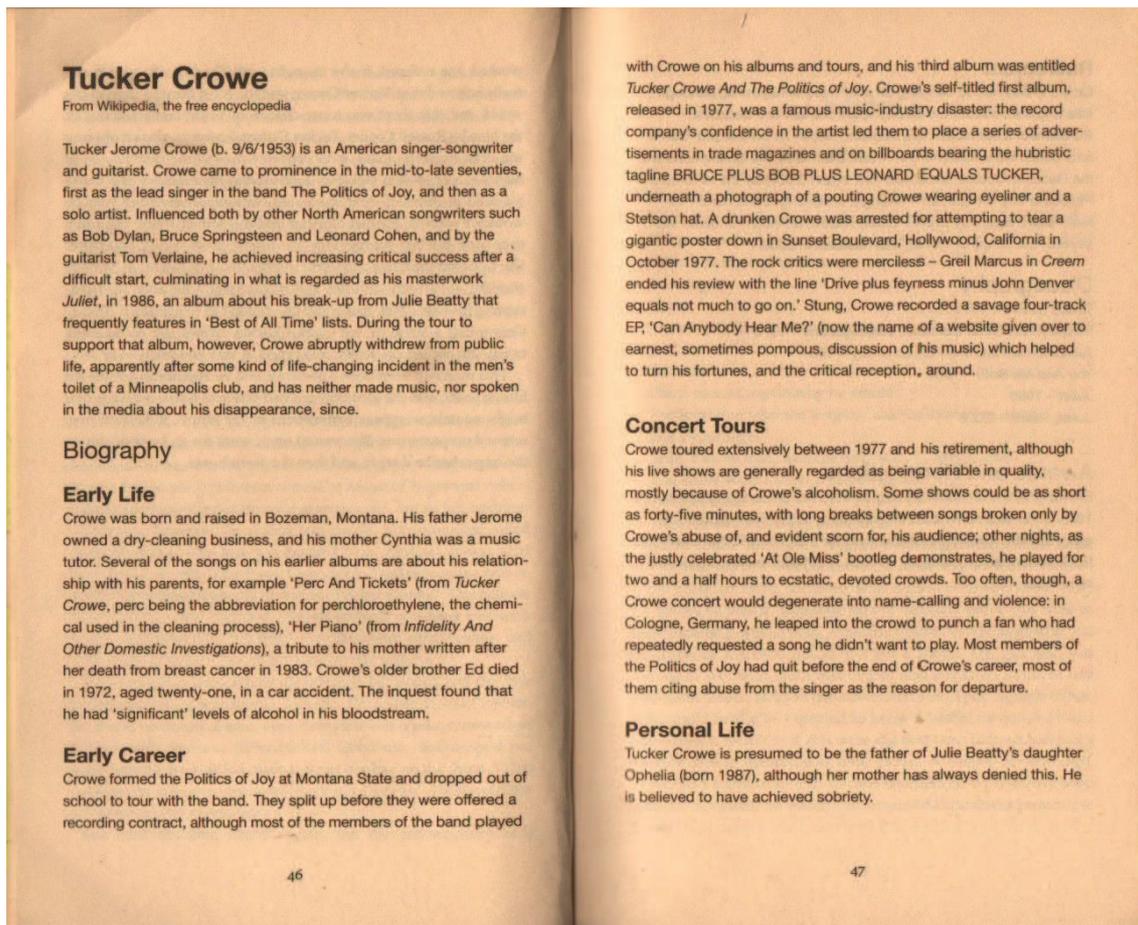


Fonte: elaborado pelo autor.

⁶⁵ O termo utilizado nos é fortuito porque pode tanto indicar seu sentido literal, uma página do livro, quanto seu sentido no ambiente virtual, uma página da internet.

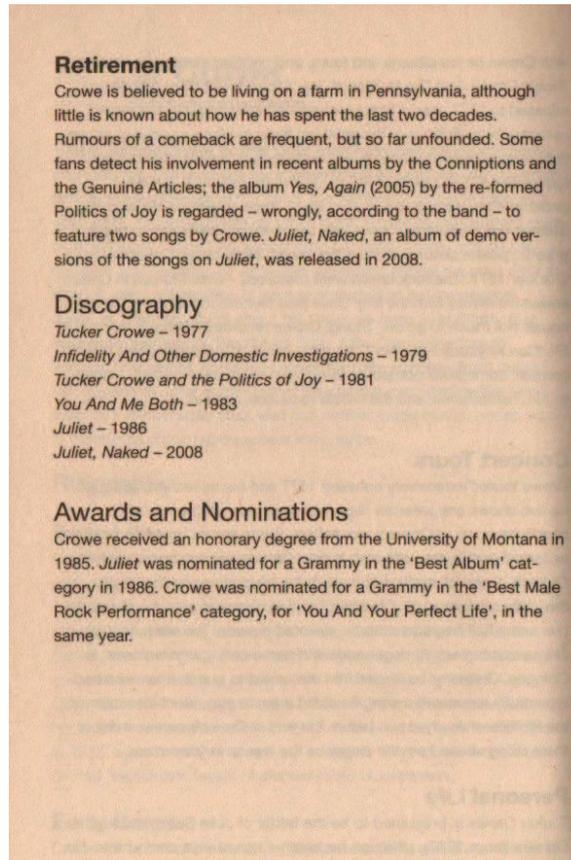
Em outro momento do romance (Figuras 3 e 4), encontramos a página do Tucker Crowe. Respeitando as categorias comumente utilizadas pelo *Wikipédia* e a ordem entre elas, a página informa uma síntese inicial do artigo, biografia (subdivida em primeiros anos de vida, primeiros anos de carreira, *tours*, vida pessoal e aposentadoria), discografia e, por último, prêmios e nomeações.

Figura 3 – Página da Wikipédia de Tucker Crowe 1



Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 4 – Página da Wikipédia de Tucker Crowe 2



Fonte: elaborado pelo autor.

A *Wikipédia* tornou-se uma grande fonte de pesquisa e informações na era da internet. Criada em 2001, a plataforma se inspira nas antigas enciclopédias físicas, mas que, diferentes destas, podem ser atualizadas em um curto espaço de tempo. Além disso, a enciclopédia digital se distingue das físicas pelo seu perfil colaborativo, o que reduz, para muitos, a sua confiabilidade. Não obstante, seu papel como fonte de informação, nos dias atuais, é inegável, seja pela imensa variedade de verbetes, seja pelo seu rápido acesso. Assim, acessar a *Wikipédia* para tirar uma dúvida, confirmar uma informação ou ainda como fonte de pesquisa tornou-se um hábito comum no mundo digitalizado. Se nos deparamos com uma pessoa famosa, um período histórico, um movimento artístico, uma teoria científica ou um programa de TV do anos 60 que não conhecemos é ao *Wikipédia* que iremos recorrer em um primeiro momento.

Como Tucker Crowe é retratado em uma atmosfera de mistério, o leitor de *Juliet, Naked* poderia sentir a mesma vontade de buscar na enciclopédia virtual o músico. Quem é Tucker Crowe? Será que esse cantor que desistiu da sua carreira musical no auge da fama

realmente existe? Ou será que ele já morreu? E o álbum *Juliet*? As músicas são verdadeiras? Pensamentos como esses podem surgir durante a leitura, principalmente por causa do procedimento de escrita do autor que costuma utilizar referências da cultura *pop*, como o time de futebol Arsenal e a banda Nirvana, em suas obras.

Aproveitando-se da estrutura explicativa e enormemente difundida da *Wikipédia* e, talvez, prevendo a ânsia do leitor por mais informações sobre o músico, o romance atenua as fronteiras entre as páginas do *website* e as páginas do livro revelando seu caráter intermediário. Para a teórica Irina Rajewsky, o intermediário

designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos intramidiáticos assim como dos fenômenos transmidiáticos (por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes) (RAJEWSKY, 2012, p.18).

Contudo, Rajewsky afirma que a diversidade dos fenômenos intermediários gera a necessidade de uma descrição das particularidades. Isto é, uma adaptação filmica assim como uma ilustração de um livro podem ser considerados fenômenos intermediários, porém suas qualidades intermediárias são diferentes. Desse modo, ela tipifica três subcategorias de intermidialidade: transposição midiática, combinação de mídias e referências intermediárias. Iremos nos concentrar na última categoria, pois acreditamos que ela dialoga com os procedimentos narrativos do romance *Juliet, Naked*.

De acordo com Rajewsky, diferente da combinação de mídias, nas referências intermediárias “apenas uma mídia está em sua materialidade” (2012, p. 25). No entanto, a fronteira se estabelece, pois a mídia em questão refere-se a outra ao evocar ou imitar um procedimento ou técnica de outra mídia.

As referências intermediárias devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia [...], seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia como sistema.” (RAJEWSKY, 2012, p. 25).

A *Wikipédia* mantém um padrão estrutural para todos os seus verbetes. Primeiro, uma síntese explicando brevemente o verbete a que se refere, logo depois um sumário com os tópicos que serão desenvolvidos abaixo. Ainda há, no canto direito, algumas imagens e, no caso de alguns artigos, uma ficha com informações objetivas no canto superior do lado direito (por exemplo, se for sobre uma pessoa, haverá informações como, nome completo, ano de

nascimento, lugar de origem etc). O estilo textual do *website* busca ser impessoal e é formado por parágrafos curtos, informativos e objetivos.

Juliet, Naked não incorpora completamente a estrutura da enciclopédia virtual. Ao se referir à *Wikipédia*, o romance atém-se apenas a imitar a condição topicalizada e o estilo informativo, além de explicitar sua fonte. Logo abaixo do título (nome do verbete que será apresentado) temos a seguinte frase: “Retirado da *Wikipédia*, a enciclopédia livre”⁶⁶. Os dois verbetes: Juliet (album) e Tucker Crowe promovem a construção de sentido do produto final, o romance, pois desvelam esses dois elementos importantes da narrativa que, até o momento, só tinham sido apresentados pela percepção das personagens.

A escolha de apresentá-los por uma via que faz referência a uma enciclopédia virtual provoca duas significações para o romance como objeto histórico e teórico. As páginas dos verbetes, inseridas bruscamente (já que não há nenhum indicador, nas páginas anteriores a elas, que informe suas aparições) entre os capítulos, apontam o contexto histórico digitalizado tanto do autor como do leitor, uma vez que para identificar a referência é preciso ter tido algum contato prévio com a mídia virtual em questão. A internet transformou e transforma diversas esferas da sociedade, inclusive a relação da humanidade com o conhecimento. Com o auxílio das plataformas de busca, como *Google* e *Bing*, é possível verificar ou explorar diversas informações, comparando-as e selecionando-as como verdades. Sites como *Wikipédia* registram milhares de acesso e, apesar do seu conteúdo estar suscetível a questionamentos sobre sua validade, já é utilizado em pesquisas acadêmicas, como fonte jornalística e em processos judiciais. O conhecimento enciclopédico, que antes era ditado por uma editora e pelos sujeitos e valores que o formavam, agora, torna-se, cada vez mais, democratizado.

Este papel da *Wikipédia*, como fonte de conhecimento no contexto atual de digitalização, nos leva ao segundo sentido provocado pela referência intermediária que diz respeito à questão da verossimilhança. Apesar do caráter fictício tanto do disco *Juliet* quanto do músico Tucker Crowe, apresentá-los como resultados de uma busca em uma plataforma de consulta os torna elementos mais críveis. Não podemos reduzir o romance a uma mera reprodução das características da era digital, não se trata de estabelecê-lo como cópia do mundo real. Por outro lado, é inegável sua relação com o mundo que lhe é exterior. Uma relação que não se baseia em paradigmas de causa e consequência e que estabelecem

⁶⁶ “From Wikipedia, the free encyclopedia”

hierarquias. O mundo do romance e o mundo exterior a ele conectam-se pelo mecanismo que os tornam possíveis, a linguagem. Como se observa no pensamento de Antoine Compagnon,

Os textos de ficção utilizam, pois os mesmos mecanismos referenciais da linguagem não ficcional para referir-se a mundo ficcionais considerados como possíveis. Os leitores são colocados dentro do mundo da ficção e, enquanto dura o jogo, consideram esse mundo verdadeiro, até o momento em que o herói começa a desenhar círculos quadrados, o que rompe o contrato de leitura, a famosa ‘suspensão voluntária da incredulidade’ (COMPAGNON, 2010, p. 133).

Como linguagem do mundo exterior, a *Wikipédia* é utilizada para sustentar “o contrato de leitura, a famosa ‘suspensão voluntária da incredulidade’”. Trata-se, então, de referenciar um método de acesso ao conhecimento da era digital que o leitor reconhecerá para tornar os elementos (disco e músico) do mundo ficcional em elementos plausíveis.

A estratégia de construção de sentido da referência intermediática em *Juliet, Naked* imita a *Wikipédia* para constituir músico e disco. Reconhecer a referência significa estar ciente da famosa plataforma de busca da era digital que tornou-se um importante instrumento de acesso ao conhecimento. O livro reconhece esse potencial e absorve seu contexto digitalizado para promover uma maior plausibilidade para Tucker e *Juliet* que, quando explicados por um fonte de conhecimento como *Wikipédia*, são mais “reais” e, conseqüentemente, a narrativa torna-se mais plausível. Portanto, a estratégia não só esmaece as fronteiras entre mídias como também as fronteiras entre o mundo ficcional do romance e o mundo exterior. A interrupção na narrativa que promove esse procedimento intermediático poderia ser uma pausa na leitura para consultar a *Wikipédia*.

Mais adiante, o romance é interrompido novamente. Desta vez, as páginas anteriores tem muito a contribuir na interpretação do que está por vir. Tucker acaba de sofrer um ataque do coração, que ocasiona uma agitação geral entre os filhos e suas respectivas mães, antigas namoradas do músico. A filha mais velha é a mais comovida pela situação, principalmente, porque sempre teve um relacionamento complicado com o pai ausente. Assim, o estado de saúde frágil do pai parece se apresentar como uma nova chance para resgatar o vínculo familiar entre os dois. Este é o fim do capítulo 11.

Em seguida, para surpresa do leitor, o narrador volta-se para o passado, precisamente, 12 de junho de 1986 em Minneapolis. Conhecemos, então, o estado emocional de Crowe pouco antes do afastamento, o perfil do relacionamento entre ele e Julie e o motivo que o levou a encerrar a carreira. O dia é narrado como um dia qualquer evidenciando a imprevisibilidade da aposentadoria até mesmo para Duncan:

12 de junho foi um dia como a maioria dos outros. Eles [a banda] foram de St Louis para Minneapolis e ele [Tucker] tinha dormido na van, lido um pouco, ouvido os Smiths em seu Walkman, inalado os repugnantes peidos Cheez Doodle da seção rítmica. Eles fizeram a passagem do som, comeram e Tucker quase terminou a garrafa de vinho tinto que ele tinha prometido a si mesmo que não tocara até depois do show. Ele abusou da sua banda – zombou da ignorância de seu baterista sobre os acontecimentos atuais, questionou a higiene pessoal do seu baixista – e deu em cima da esposa do produtor. E então, depois do show, alguém sugeriu que vissem algum grupo em algum clube. Tucker estava bêbado até então e não queria parar de beber, pensava ter ouvido algo bom sobre a banda de qualquer maneira (HORNBY, 2014, p. 158, tradução nossa)⁶⁷.

No *pub*, Tucker encontra um amigo de Lisa – sua namorada na época em que conheceu Julie –, Jerry, produtor da banda que tocava naquela noite. Jerry aparenta estar bem nervoso, mas Crowe, por estar embriagado e também pelo seu jeito arrogante, não dá muito atenção ao que ele fala. A situação da conversa não impede Jerry de revelar ao cantor que ele é pai.

*‘VOCÊ SABIA QUE ELA É MÃE?’
 ‘Não,’ disse Tucker. ‘Eu não sabia.’
 [...]
 ‘Quantos anos a criança tem?’
 ‘Seis meses.’
 [...]
 ‘Seis meses. Isso é... interessante.’
 ‘Creio que sim,’ disse Jerry.
 ‘Interessante de duas maneiras.’
 [...]
 ‘Duas o que?’ disse Jerry.
 ‘DUAS MANEIRAS... ‘Oh, dane-se. ‘Você está querendo dizer que a criança é minha?’
 ‘Sua filha,’ disse Jerry, acenando com força.
 ‘Eu sou pai.’
 ‘Você,’ disse Jerry, apontando-o no peito. ‘Grace.’
 ‘Grace?’
 ‘GRACE É SUA FILHA.’ (HORNBY, 2014, p. 160-161, tradução nossa)⁶⁸.*

⁶⁷ “June the twelfth was a day like most of the others. They’d driven from St Louis to Minneapolis, and he’d slept in the van, read a little, listened to the Smiths on his Walkman, inhaled the repulsive Cheez Doodle farts of the rhythm section. They’d done the sound-check, eaten, and Tucker had nearly finished off the bottle of red wine he’d promised himself he wouldn’t touch until after the show. He’d abused his band – mocked his drummer’s ignorance of current events, questioned his bass-player’s personal hygiene – and hit obnoxiously on the promoter’s wife. And then, after the show, someone had suggested checking out some band in some club, and Tucker was drunk by then and didn’t want to stop drinking and he thought he’d heard something good about the band anyway.”

⁶⁸ “‘DID YOU KNOW SHE WAS A MOM?’

‘No,’ said Tucker. ‘I did not know that.’

‘I didn’t think so.’

[...]

‘How old is the kid?’

‘Six months.’

[...]

Logo após o encontro com Jerry, Tucker dirige-se ao banheiro apenas por necessidade. Somente no dia seguinte, ele cancela a turnê e, assim, começam os longos anos de silêncio.

A estratégia narrativa do romance para explicar o afastamento de Crowe e, além disso, sua relação com a filha, Grace, é avivar o passado. Não é exatamente Crowe que recorda e conta sua experiência, é a própria narrativa que dar ao leitor a oportunidade de vislumbrar o transcorrido. Esse procedimento pode ser entendido como à técnica narrativa do *flash back*, uma cena inserida que leva a narrativa de volta no tempo a partir do ponto presente da história. Embora essa técnica não seja exclusiva do cinema, tendo a própria literatura a utilizado em vários momentos, a produção cinematográfica é amplamente conhecida pelo seu uso, especialmente, por causa do efeitos visuais ou sonoros que a acompanham. Dentre as diversas formas, os cineastas, às vezes, desfocam as bordas externas da cena atual, levando à primeira cena no flashback; utilizam uma paleta de cores que se distingue do resto da narrativa, como, por exemplo, *flash backs* em preto e branco em narrativas coloridas; dissolvem ou limpam a imagem, geralmente, acompanhada de um efeito sonoro; ou, ainda, o som da cena anterior funciona como um *link* para rememoração, por exemplo, quando uma personagem ouve uma batida de carro que a faz reviver o passado. Tais efeitos funcionam como pistas para distinguir o *flash back* do resto da narrativa.

Em *Juliet, Naked*, o narrador localiza o leitor logo no título do *flash back*: “12 June 1986, Minneapolis”. Contudo, o texto nos dar outro sinal de que não estamos mais no ponto temporal comum da narrativa: a fonte é alterada para seu formato em itálico. Não sendo possível utilizar as alternativas de efeitos do cinema, o romance busca as opções que o texto escrito fornece. Assim, o romance alude às técnicas que introduzem o *flash back* cinematográfico empregando a referência de caráter “como se”, isto é, uma ilusão de outra mídia.

‘Six months. That’s... interesting.’

‘I think so,’ said Jerry.

‘Interesting in two possible ways.’

[...]

‘Two what?’ said Jerry.

‘TWO WAYS...’ Oh fuck this. ‘Are you telling me this kid is mine?’

‘Your kid,’ said Jerry, nodding vigorously.

‘I’m a dad.’

‘You,’ said Jerry, poking him in the chest. ‘Grace.’

‘Grace?’

‘GRACE IS YOUR DAUGHTER.’”

Mais uma vez, o romance produz uma referência intermediária para constituir sua significação como um todo. Lembremos que, segundo Rajewsky (2012), nas referências intermediárias apenas uma mídia está fisicamente presente, portanto

nessa impossibilidade de ir além de uma única mídia, uma diferença midiática se revela – ‘fenda intermediária’ – que um texto intencionalmente esconde ou exhibe, mas que, de qualquer forma, só pode ser transposta no modo figurativo do ‘como se’. Referências intermediárias (e, portanto, intertextuais) pelo fato de um produto de mídia não poder *usar* ou genuinamente *reproduzir* elementos ou estruturas de um sistema midiático diferente através dos próprios meios específicos da mídia; ele pode apenas *evocá-los* ou *imitá-los*. Consequentemente, uma referência intermediária pode apenas gerar uma *ilusão* de práticas específicas de outra mídia. Mas, contudo, é precisamente essa ilusão que potencialmente provoca no receptor de um texto literário uma espécie de sensação das qualidades musicais, pictóricas ou cinematográficas ou – falando de maneira mais geral – a sensação de uma presença visual ou acústica (RAJEWSKY, 2012, p. 28).

Em *Supercaos: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*, Hoisel reflete sobre a repercussão do cinema nas formas de percepção e expressão. A linguagem cinematográfica proporcionou o desenvolvimento de imagens em um tempo distinto da realidade empírica, isto é, “surge daí a progressiva dissociação do homem do tempo cronológico, e sua dependência e aderência ao tempo tecnológico e mecânico” (HOISEL, 1980, p. 141). A opção por modificar a fonte, como mais um mecanismo para evidenciar a mudança temporal, aciona os modelos tecnológicos e mecânicos de percepção do tempo, como afirma Hoisel.

Ambas as referências em *Juliet, Naked – Wikipédia* e *flash back* cinematográfico – assumem seu caráter “como se” apropriando-se de técnicas de outras mídias em um movimento similar ao que ocorre no discurso literário pop. A citação ao estilo cinematográfico apresenta-se de maneira semelhante ao que Hoisel aborda nos romances de Agrippino de Paula. No entanto, a menção à *Wikipédia* é uma particularidade do discurso literário *pop* contemporâneo, pois lida com uma mídia deste contexto histórico, revelando uma característica adaptativa do discurso às novas formas de compreensão de mundo. Além de configurar a narrativa de um modo específico, as referências intermediárias também podem ser interpretadas como processos que interferem na construção de personagens, narradores, ao passo que permitem observar seus modos singulares de apreender o mundo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As cenas discutidas permitem aproximar o romance *Juliet, Naked* do sistema elaborado por Hoisel para configurar o discurso literário *pop*. Principalmente, pela utilização da temática da música *pop*. Tal escolha funciona como um motivador para a construção tanto das personagens como também da própria narrativa.

No contexto sócio-histórico de produção do livro, a globalização permite que os sujeitos estejam em contato com diversas práticas sociais imaginadas que os ajudam a compor identidades. No caso do romance, é o imaginário da música *pop* que está exposto na vitrine do supermercado cultural global para que as personagens escolham os signos culturais que, naquele momento, são úteis para a constituição de subjetividades.

O gosto é um fator determinante da escolha no supermercado cultural global. Rejeitamos as definições simplistas para o gosto, porque a própria narrativa parece não aceitá-la. O interesse por certos signos culturais ao invés de outros mobiliza não apenas os aspectos subjetivos, ou seja, aspectos que dizem respeito à constituição das identidades, mas também o aspecto objetivo, a capacidade de argumentação e convencimento, e o aspecto performático, pois todas as características que promovem a prática do gostar (plataforma de escuta, meios para discussão do que se ouve, ambientes de escuta, com quem se ouve etc) são relevantes para o gostar em si. Duncan, Gav e Barnesy apropriam-se dos signos culturais Tucker Crowe e *northern soul*, respectivamente, como sujeitos que fazem da subjetividade criação. Todas as práticas que confirmam o gosto (por exemplo, a participação em fã-clubes *online* e as frequentes idas aos clubes de dança) contribuem para a composição de si e, conseqüentemente, para formação de um estilo de vida e de um círculo social.

A lógica interpretativa que utilizamos também nos permitiu questionar duas imagens recorrentes no imaginário da música *pop*: fã e ídolo. Elas são importantes para composição das personagens Duncan e Tucker. O romance confronta as concepções mais divulgadas dessas imagens – o fã obsessivo, alienado e a personificação da autenticidade do *rock* – e apresenta outras possíveis maneiras de compreendê-las, isto é, a imagem do fã pelo viés afetivo e produtivo; e a imagem do ídolo como sistema semiológico segundo, como mito. Mais uma vez, tais justificativas são necessárias para não se ignorar as complexidades das relações e estruturas presentes no imaginário da música *pop*, ou ainda, da cultura popular em geral. De certa maneira, este potencial crítico da obra *Juliet, Naked* estabelece mais um ponto de convergência com a noção de discurso literário *pop*, que, de acordo com Hoisel, também apresenta uma abordagem crítica. No entanto, enquanto os romances de Agrippino de Paula

utiliza os temas da cultura popular como um meio para criticar as contradições, mitos, fetiches e clichês da indústria cultural, o romance do escritor britânico narra a temática *pop* para criticar o olhar elitista sobre a cultura popular que menospreza a heterogeneidade e as complexidades desta.

Além do tema, as técnicas intermediárias do discurso literário *pop* também estão presentes em *Juliet, Naked*. Através da imitação ou evocação de outras mídias, a narrativa refere-se às mídias *Wikipédia* e cinema que contribuem para o sentido final da obra e também para composição das personagens e do mundo em que elas vivem. É importante enfatizar, novamente, que o contexto sócio-histórico contemporâneo fornece novas possibilidades para a interpretação de um discurso literário *pop*, pois, apesar da referência ao cinema não destoar do que se é discutido nos estudos sobre a literatura *pop*, a referência à virtualidade da internet é específica de um mundo digital.

As mudanças sociais e históricas, portanto, manifestam-se como as principais causas para as distinções entre discursos literários *pop*, aquele proposto na década de 1970 e este. Com tal afirmação, não pretendemos desconsiderar os estudos anteriores, mas entender o próprio discurso em questão como uma teoria em construção, ou como Laranjeira observa em sua tese, fazendo uma alusão ao pensamento deleuziano, “trata-se de territorializar, desterritorializar e reterritorializar um debate” (2010, p. 14). Isso também aponta para o caráter provisório da perspectiva adotada aqui, uma vez que não buscamos estabelecer uma interpretação eterna e fechada nem para o romance nem para a teoria. Portanto, a narrativa poderia suscitar outras problemáticas, por exemplo: como as discussões sobre os signos *pop* entre as personagens podem se configurar como discussões sobre a definição e função da arte? Ou ainda, mas dessa vez sobre a teoria: de que maneira as mídias virtuais da internet estão interferindo no discurso literário *pop*? Esperamos, assim, que o nosso trabalho indique novas perspectivas para futuras pesquisas e novos suplementos para os tópicos abordados.

REFERÊNCIAS

- APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização*. Tradução Telma Costa. Lisboa: Editorial Teorema, 2004.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução Rita Buongiorno. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.
- BIRMAN, Joel. *Entre o cuidado e o saber de si: sobre Foucault e a psicanálise*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (Org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. Tradução Paula Montero, Alicia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983, p. 82-121.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- FISKE, John. The cultural economy of fandom. In: LEWIS, Lisa. *The adoring audience: fan culture and popular media*. New York: Routledge, 1992, p. 30-49.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *Ditos & escritos V: ética, sexualidade, política*. Tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144-162.
- FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Tradução Plínio Dentzien. São Paulo: UNESP, 2002.
- GROSSBERG, Lawrence. Is there a fan in the house?. In: MARSHALL, P. David (Org.). *The celebrity culture reader*. New York: Routledge, 2006, p. 581-590.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. London: Routledge, 2006.
- ALTA fidelidade. Direção: Stephen Frears. Produção: Tim Bevan; Rudd Simmons. Intérpretes: Jack Black; Lisa Bonnet; Joelle Carter; Joan Cusack; Sara Gilbert; Iben Hjejle; Todd Louiso; Lili Taylor; Natasha Gregson Warner. Roteiro: D. V. DeVincentis; Steve Pink; John Cusack; Scott Rosenberg. [S.I.]: Touchstone Pictures, 2000. 1 DVD (113MIN), Color.
- HOISEL, Evelina. *Supercaos: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- HORNBY, Nick. *Juliet, Naked*. London: Penguin Books, 2014.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSSSEN, Andreas. Literatura e cultura no contexto global. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Org.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

IKEDA, Flavia Suzue de Mesquita. O mito na mídia: um sistema semiológico dependente. In: *Temática*, João Pessoa, v. 11, n. 11, p. 40-51, nov. 2015.

JANOTTI JR, Jeder. *Rock me like the devil: a assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas*. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo Editora, 2014.

LARANJEIRA, Antonio Eduardo Soares. *Nossos sonhos atravessaram as fronteiras da realidade*. 2010. 188 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

MATHEWS, Gordon. Cultura global e identidade individual: à procura de um lar no supermercado cultural. Tradução Mário Mascherpe. Bauru: EDUSC, 2002.

MONTEIRO, Tiago José Lemos. Entre a patologia e a celebração: a questão do fã em uma perspectiva histórica. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 28., 2005, Rio de Janeiro, *Anais...* Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Faculdade de Comunicação Social, 2005.

MONTEIRO, Camila. Fandom: cultura participativa em busca de um ídolo. *Revista Anagrama: revista científica interdisciplinar da graduação*, São Paulo, v. 4, n. 1, set./nov. 2010.

NORTHERN soul. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2017. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Northern_soul> Acesso em 06 jul. 2017.

RAJESWSKI, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 15-45.
SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.